



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Française

Récit de filiation ou écriture du père

Chez Maissa Bey, Malika Mokeddem et Assia Djebar

Présentée et soutenue publiquement par :
MOKHTARI Fatima Zohra

Devant le jury composé de :

Mme. BEKHEDIDJA Nabila	MCA Université Oran2	Présidente
Mme. MEDJAD Fatima	Pr. Université Oran 2	Rapporteuse
Mme. OUAHMICHE Ghania	Pr. Université Oran 2	Examinatrice
M.MOSTEFAOUI Ahmed	MCA Université de Tiaret	Examineur
Mme. YAHIAOUI Kheira	MCA ENS Oran	Examinatrice
Mme. LAZREG HAOUES Zohra Kheira	MCA E.N.P.O	Examinatrice

Année 2018-2019

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Pr. MEDJAD Fatima pour sa patience, pour sa confiance et pour son grand cœur.

Je voudrais aussi exprimer toute ma reconnaissance à Mme. BENDJELID Faouzia qui m'a initiée à la recherche et qui a toujours été là pour moi, je la remercie pour son affection, sa gentillesse, son dévouement et sa disponibilité.

Merci à tous les membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Je voudrais exprimer toute ma gratitude au Dr. MOSTEFAOUI Ahmed, à M. BENFARHAT Amirouche. Merci aussi à mon ami Fathi DIB qui m'a été d'une grande aide.

Je voudrais aussi remercier toute ma famille, mes parents qui m'ont toujours encouragé, mes frères et sœurs.

Un grand merci à mes amis et collègues...

A celle qui ne lira jamais ces mots...

Table des matières	6
<u>Introduction générale.....</u>	10
<u>1^{ère} partie : Figures féminines et configurations discursives.....</u>	19
<u>Chapitre I : La condition de la femme en Algérie.....</u>	21
1- Naissance de la littérature féminine en Algérie et son évolution.....	22
2- Le statut de la femme en Algérie.....	29
3- Les conditions socio-historiques de l'apparition des trois romans.....	39
4- Rapport fille/père dans les trois romans.....	43
<u>Chapitre II : Tissu thématique.....</u>	52
- Analyse thématique et discursive.....	53
1- Identité, rapport père/fille.....	55
2- L'intégrisme.....	61
3- La scolarité des filles.....	64
4- Le voyage.....	67
5- L'altérité.....	69
<u>Chapitre III : L'instance énonciative dans les trois romans.....</u>	72
La narration dans « Mes hommes ».....	74
I.1- Les modalisateurs.....	75
I.2- L'ordre de la narration.....	76
I.3- Le rythme.....	78
I.2- Le statut du narrateur dans « Mes hommes ».....	81
I.2.1- Les niveaux narratifs	85
I.2.2- La focalisation.....	87
2- La narration entre le fictionnel et le factuel.....	88
I- La Narration dans « Nulle part dans la maison de mon père »....	89
II.1- Les modalisateurs.....	90
II.2- L'ordre de la narration.....	90
II.3- Le rythme de la narration.....	91
II.2- Le statut du narrateur dans « Nulle part dans la maison de mon père »....	93
II.2.1- Les niveaux narratifs.....	95
II.2.2- La focalisation.....	97

II.2.3- Les procédés narratifs.....	98
II- La narration dans « Entendez-vous dans les montagnes ».....	99
<u>Conclusion</u>	102
<u>2^{ème} partie</u> : La filiation distanciée	103
<u>Chapitre I</u> : Le père et le hors-texte, titres et distanciation	105
- Le titre comme moyen de décrochage.....	106
- Intérêts du titre « Nulle part dans la maison de mon père ».....	110
- Le type du titre d'Assia Djebar.....	112
- Trois expériences de révolte.....	113
- Rapport à la lecture, le livre en salvateur.....	115
<u>Chapitre II</u> : Le père contextualisé	120
- Quel espace pour raconter le père.....	121
- Inscrire le père dans le temps.....	129
- Femmes sans pères.....	135
<u>Chapitre III</u> : Filles ostracisées, exil volontaire/obligatoire	150
- Malika Mokeddem, l'anticonformiste.....	151
- Maïssa Bey, l'exil forcé.....	157
<u>Chapitre IV</u> : Analyse des personnages	160
- Le personnage romanesque.....	161
1- Analyse des personnages dans « nulle part dans la maison de mon père »	162
1-a- Tahar le père «improbable».....	170
2- Analyse des personnages dans « mes hommes ».....	174
2-a- Le père Mokeddemien « l'innommable ».....	178
3- L'analyse des personnages dans « entendez-vous dans les montagnes »...	182
<u>Conclusion</u>	191
<u>3^{ème} partie</u> : Considérations génériques et discursives	192
<u>Chapitre I</u> : Du discours au romanesque, écriture (im) personnelle	194

1- L'autobiographie.....	195
- Les pactes de lecture/écriture.....	197
- Le pacte référentiel.....	203
- Chronologie du récit.....	206
- Le temps de l'autobiographie.....	208
- Maïssa Bey, autobiographie à la troisième personne ou autobiographie impersonnelle ?.....	209
- Autobiographie et théâtralisation de la narration.....	211
- Autobiographie et mise en abyme.....	218
- Autobiographie et HISTOIRE ? Histoire ? Ou histoire ?.....	222
- La polyphonie.....	229
2- Autofiction et discours.....	230
- Comment reconnaître la fiction d'une œuvre.....	233
1- Indices syntaxiques.....	233
2- Indices sémantiques.....	235
3- Indices pragmatiques.....	237
<u>Chapitre II</u> : De l'écriture filiale.....	239
- Le récit filial et le souci de la cassure	240
Le récit de famille	242
1- Quelle filiation doit-on écrire ?.....	244
2- Le point de vue freudien.....	245
3- Marthe Robert : la double posture.....	248
<u>Chapitre III</u> : Le père comme de déconstruction de la société patriarcale...	251
1- « Entendez-vous dans les montagnes », un récit réquisitoire.....	253
2- Assia Djébar, comprendre l'insensé.....	256
3- « Mes hommes », le récit imprécatoire.....	259
<u>Chapitre IV</u> : L'écriture cathartique ou le raccommodement par l'écriture	265
1- Assia Djébar ou vivre à l'ombre du père.....	268
2- Maïssa Bey, la femme sans père.....	270
- L'écriture comme esthétique réparatrice.....	274

- Le deuil.....	277
3- Malika Mokeddem, La femme hors -père.....	280
<u>Conclusion générale</u>	296
<u>Références bibliographiques</u>	303
<u>Résumés</u>	

INTRODUCTION GENERALE

Sous l'intitulé « L'écriture filiale dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia Djébar, « *Mes hommes* » de Malika Mokeddem et « *Entendez-vous dans les montagnes* » de Maïssa Bey, nous nous proposons d'analyser trois romans de ces trois grandes figures de la littérature algérienne d'expressions française. Cette recherche aspire à mettre la lumière sur un aspect précis de la littérature féminine (féministe) : décrire comment écrit-on le père quand on est femme de lettre algérienne.

Le roman de Maïssa Bey « *Entendez-vous dans les montagnes* » a été édité pour la première fois en France, aux éditions de l'Aube. Puis réédité une deuxième fois en Algérie aux éditions Barzakh en 2002.

« *Entendez-vous dans les montagnes* » raconte l'histoire d'une femme algérienne qui a fui son pays lors de l'avènement du terrorisme aux années 90. Elle se retrouve en France, pays initialement et historiquement installé en posture d'ennemi d'hier : en effet, la femme se rend compte, à son arrivée en France, de la contradiction de la situation qu'elle vit. Le pays qui a tué son père hier est désormais devenu son protecteur de son propre pays.

Elle s'apprête à prendre un train reliant deux villes françaises, prend place dans un compartiment et est accompagnée par deux individus : un homme pouvant avoir l'âge de son père, et une jeune fille, Marie. Le voyage commence et l'espace clos dans lequel la narratrice a choisi de mettre en scène son histoire va favoriser l'échange entre les trois protagonistes.

On découvrira, tout au long de cette histoire, toute la complexité de l'Histoire des relations algéro-françaises : Maïssa Bey ose les mots et raconte l'indicible : l'assassinat de son père sous la torture pendant la guerre d'Indépendance alors qu'elle n'avait que sept ans. Un récit admirable et touchant, sobre et dépourvu de haine, l'écrivain nous donne une leçon magistrale en appelant à l'ouverture d'une nouvelle page de l'histoire entre les deux pays.

Quant au roman d'Assia Djébar « *Nulle part dans la maison de mon père* », il a été publié en France aux éditions Fayard en 2007, puis réédité en Algérie en 2008 chez les éditions Sédia.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est un récit autobiographique qui raconte les premières vingt années de la vie de la romancière. C'est l'histoire passionnante et passionnelle de l'enfance et la jeunesse d'Assia Djebar ; elle y décrit sa prime enfance dans les rues de Cherchell, puis ses premières années de scolarité, pour ensuite nous transmettre ses sensations les plus intimes et profondes de son adolescence, avec un thème pivot autour duquel toutes les péripéties du récit, ou presque, vont tourner : le père de la narratrice.

Le roman nous raconte, avec un engagement certain pour la cause féministe, comment peut-on être tout simplement femme en Algérie : Assia Djebar se sert dans ce projet de sa propre histoire pour faire savoir à son lectorat la difficulté et l'oppression à laquelle la femme algérienne est sujette. C'est une critique acerbe, et romancée, adressée à l'encontre de la société patriarcale algérienne. Le père est décrit dans ce récit comme élément inhibiteur dans la voie du progrès et de l'émancipation féminine.

Le troisième roman objet de notre recherche est « *Mes hommes* » de Malika Mokeddem. Le roman est publié pour la première fois en France chez Grasset en 2005, puis réédité en Algérie aux éditions Sédia en 2006.

A l'instar du roman d'Assia Djebar, « *Mes hommes* » est le récit autobiographique de Malika Mokeddem. Féministe de la première heure en Algérie : Malika Mokeddem défend la cause féministe dans tous ses romans, « *Mes hommes* » suit le même cheminement thématique et raconte l'histoire de la romancière avec les hommes.

Il est à noter que le roman de Malika Mokeddem, et contrairement à l'idée que l'on pourrait avoir à la lecture au premier degré du titre, n'est pas un amoncellement ou un ramassis des histoires ou déboires sentimentaux de la narratrice. Il s'agit tout simplement de mettre en scène tous les hommes ayant laissé une trace dans la vie de Malika (la narratrice) que ce soit père, frère, ami ou amant.

Tout comme les deux premiers romans, le père occupe une place importante dans la construction du récit de Malika Mokeddem : il ouvre le récit, disparaît un

moment puis revient pour le clore. Il convient de signaler ici que le père, au lieu d'être une source d'affection et d'assurance pour sa fille, comme il est supposé l'être dans une relation père/fille « normale », il est honni et détesté par sa fille. Ce rapport conflictuel se manifesterait tout au long du récit car les « hommes racontés » seront mesurés, jugés, aimés ou détestés en fonction du degré de leur ressemblance ou dissemblance avec le père de la narratrice.

Récit passionnant et cru, « *Mes hommes* » se présente, d'emblée, comme une histoire représentative de la situation que vit plusieurs femmes algériennes sous le joug d'une autorité masculine écrasante. Appartenant à ce qu'on appelle communément « le modèle patriarcal », la société algérienne se caractérise par un rapport de domination exercée par l'homme sur la femme, avec une hiérarchisation de pouvoir commençant par le père.

Notre choix des trois romans a commencé, d'abord, par un intérêt personnel aux écrits des trois romancières. En outre, c'est la variété des styles qui offre une multitude de pistes et de questionnements au sujet du traitement littéraire des thèmes communs qui pourraient rassembler ces trois grandes plumes de la littérature algérienne : Quel est le traitement discursif de la figure du père dans les trois romans ? Comment est gérée la relation avec le contexte social représenté dans les fictions ? Quel est le contenu du concept du féminisme dans le corpus ? Quel sens du féminisme veut transmettre chaque auteure au lecteur ?

Le style de Malika Mokeddem, par exemple, joint l'humoristique cru (moquerie de la bêtise masculine dans le cas de « *Mes hommes* ») à un réalisme grivois qui frôle au tragique. Malika Mokeddem ose le mot et va très loin dans l'analyse du lien qui l'unit à son père, allant jusqu'à l'imprécation et l'insulte. Assia Djébar préfère, contrairement à Mokeddem, ne pas blesser le père en écrivant ce récit de son vivant : le récit est posthume et s'offre au lecteur comme un mélange entre l'hommage rendu au souvenir du père décédé et un cri contre les injustices faites aux femmes algériennes. C'est une écriture timbrée, de long en large, d'une douceur et d'un raffinement dans le choix des propos adressés au père, ou à son

souvenir, mêlée d'une douleur latente et d'un regret certain d'avoir eu quelque chose de gâché dans les liens unissant les deux protagonistes.

Maïssa Bey propose, dans « *Entendez-vous dans les Montagnes* » une nouvelle vision de la question du deuil du père. Celui-ci étant assassiné par l'armée française lors de la révolution alors que la fille n'avait que six ou sept ans. La romancière est vraisemblablement marquée par cette absence mais ne raconte pas sa douleur. Maïssa Bey s'inscrit dans une logique historique et se pose la question, quarante ans après l'indépendance, de la possibilité d'une éventuelle réconciliation entre les deux peuples. Le père n'est, donc, qu'un prétexte afin d'entamer un projet totalement différent de ceux de Mokeddem et Djébar.

Notre recherche s'inscrit dans un cadre plus global qui est l'étude de la littérature féministe. Notre choix est motivé par notre ambition de nous intéresser de près à cette littérature jugée dans plusieurs grilles critiques de « communautariste ».

L'analyse thématique et discursive de ces trois romans implique également la nécessité d'insérer, dans un premier temps, notre corpus de recherche dans les conditions de son apparition. Cette insertion nous permettra, ensuite, d'appréhender le corpus comme discours.

Nous tacherons d'analyser la figure du père en étudiant le discours des trois romancières : l'axe central autour duquel tournent les trois récits est justement cette figure du père. Nous y verrons comment cette image paternelle est décrite, analysée, idéalisée ou ridiculisée. Nous procédons de la sorte afin de confirmer deux hypothèses :

- 1- L'écriture filiale est perçue comme un moyen de servir une cause supérieure qu'est le féminisme et la défense des droits des femmes algériennes.
- 2- Nos trois romancières perçoivent différemment la question de la paternité et envisagent de discréditer le modèle algérien patriarcal qui, selon elles, est désuet et obsolète.

Au plan de la démarche, nous verrons dans un premier temps la constitution thématique de notre corpus de recherche afin de voir les matières choisies par les romancières dans ce double projet qu'est celui d'écrire le père et prendre position dans la lutte féministe.

Nous nous intéresserons également à la figure du père en l'envisageant comme prétexte à l'écriture. En dehors de l'aspect thématique qu'offre l'image paternelle dans la construction du discours féministe, elle offre aussi un prétexte littéraire dans la mesure où les trois intrigues littéraires sont presque identiques et peuvent se résumer en cet énoncé : quand le père est absent ou problématique, la vie de la fille s'en ressent et porte des traces indélébiles. Cette paraphrase accompagnera notre travail du début jusqu'à la fin et nous tenterons de démontrer la portée et l'importance du rôle du père dans la vie de sa fille.

Nous discuterons également la question des espaces convoqués par les trois romancières et nous y verrons le rôle de l'espace dans le processus émancipateur (ou oppressant) de la femme. Nous verrons également les représentations que l'on se fait de la terre natale et la terre d'exil (Algérie – France).

Parler du père et de sa relation avec la fille, dans notre corpus, suppose nécessairement une cohabitation problématique ou une sensation de manque. Notre intérêt est d'étudier les liens qui existent entre les deux parties et de voir le type de père auquel la fille aspire.

Nous traitons, dans ce travail, la figure du père en essayant d'explorer les différentes facettes de cette figure chez les trois romancières. Il s'agit, plus précisément, d'expliquer comment les trois romancières réussissent à élaborer un discours en se servant de cette image comme prétexte au romanesque. Notre étude est essentiellement portée sur le discours, ce qui nous amène à procéder à une étude thématique. Parallèlement aux outils fournis par l'analyse du discours, nous adopterons des éléments propres à l'approche sociocritique.

Le thème du père est d'une redondance habituelle dans les romans de Bey, Djébar et Mokeddem : le lecteur habituel de ces trois romancières est souvent pris par leur rythme effréné et leur écriture pugnace en évoquant les

contradictions de la société algérienne. Nos romancières décrivent l'Algérie post indépendance et leurs déceptions suite aux injustices qu'a subies la femme algérienne, en dépit de ses sacrifices pour le pays.

Le discours idéologique de nos romancières, versé essentiellement dans le registre féministe, prend forme quand elles passent du discours au romanesque. Le père n'est, donc, qu'un prétexte à l'écriture du moment où autour de lui se tisse un système de valeurs que défendent les romancières et auquel aspirent les mouvements féministes à travers le monde (égalité avec les hommes, liberté de disposer de son corps, liberté de voyager...Etc.)

En dehors de la question de la paternité et le rapport à la fille, thème constant dans le discours des trois romancières, nous nous intéresserons à la question féministe et la transposition de ces centres d'intérêt sur notre corpus.

Les profils de pères proposés par les romancières sont différents : du père Djebarien instruit (enseignant de français et républicain d'esprit) mais attaché à ses valeurs d'homme oriental ; il lui arrive, par exemple, de piquer des crises de colère à cause des habits de sa femme ou sa fille ; au père Mokeddemien, ultra conservateur et illettré, misogyne et phallocrate ; pour enfin découvrir le père de Maïssa Bey qui brille par son absence car décédé lors de la guerre de libération mais fort présent dans le récit. Les trois narratrices racontent, chacune, comment elles ont dû composer avec un père problématique pour que, vers la fin, elles passent à l'écriture pour des besoins palliatifs.

Dans la PREMIERE PARTIE nous tenterons de repérer les contenus thématiques dans l'objectif de déceler un tissu thématique commun aux trois romans objets de notre recherche. Nous réduirons les trois textes à leurs éléments constitutifs du discours.

Dans un premier temps, nous démontrons la collection des thèmes choisis et développés par les romancières en expliquant les exigences de l'écriture filiale. Nous étudierons ensuite les conditions de production et le contexte socio-historique dans lesquels les trois romans ont vu le jour.

Nous revenons, dans le *deuxième chapitre*, sur la littérature féminine en Algérie où nous évoquerons, moyennant un aperçu historique, la situation sociale et culturelle des femmes algériennes. Les travaux théoriques ayant traité ce sujet seront regroupés et synthétisés.

Dans le *troisième chapitre* de cette partie nous tenterons d'examiner le degré de subjectivité des trois romans. Écrire le père est nécessairement une tâche personnelle et présuppose la production d'un récit où se mélangent subjectivité et réalisme. Les liens qu'ont eu les trois narratrices avec leurs ascendants respectifs sont différents, voire problématiques, selon le cas. Nous verrons comment l'instance énonciative peut varier, d'un roman à l'autre selon le vécu des trois héroïnes.

Dans la DEUXIEME PARTIE de notre recherche, il est question d'analyser les représentations des romancières de la figure du père afin de mieux comprendre la relation qui les lie.

Le *premier chapitre* s'intéressera à la notion du titre et de l'autorité qu'il exerce dans la définition de la figure paternelle. Le père figure sur un titre sur trois et cela est anodin dans le cas d'un récit. Nous expliquons comment le titre pourrait être un moyen de distanciation dans le cadre d'une écriture filiale.

Le *deuxième chapitre* de cette partie a pour but d'analyser les choix des trois romancières en matière d'espace/temps. Nous découvrirons l'importance fonctionnelle de l'espace clos chez Maïssa Bey, le désir d'évasion chez Malika Mokeddem, pour, enfin, découvrir l'Algérie des années 1940/1950 dans « *Nulle part dans la maison de mon père* ». Nous expliquerons l'importance fonctionnelle que revêtent ces espaces dans un projet d'écriture de la filiation.

En dernier lieu, nous examinerons le degré de distanciation qu'ont les trois romancières envers leurs pères respectifs

Dans le *troisième chapitre*, nous évoquerons la notion de l'exil comme motif à l'écriture. Nous verrons dans quelle configuration nos trois romancières mettent cette notion et son insertion au projet scriptural.

Le *quatrième chapitre* de cette partie aborde la question du personnage et son importance fonctionnelle, nous y verrons la classification des personnages et leur catégorisation dans le sens où ils exercent la fonction d'actant dans le récit et le rôle primordial du père selon cette logique.

La TROISIEME PARTIE de notre travail cherche à donner des fondements théoriques du genre autobiographique et ses spécificités discursives :

Dans le *premier chapitre* nous parlerons du genre autobiographique et ses exigences et si notre corpus y répond. Pour ensuite expliquer, dans un *deuxième chapitre* ce à quoi ressemble un récit filial et en quoi est-il identifiable à notre corpus d'étude.

Le *troisième chapitre* explique comment nos trois romancières se sont servies du thème du père pour saper le concept tant contesté du patriarcat. Le *quatrième chapitre* démontre comment l'écriture filiale peut être un bon moyen dans un projet curatif : l'écriture soigne les blessures du passé et permet de voir l'avenir d'un nouvel angle.

L'analyse de notre corpus ne peut se faire sans avoir recours à certaines théories et théoriciens, entre autres, la théorie de l'autobiographie de Philippe Le Jeune, à celle de l'autofiction de Doubrovsky, à la théorie de l'expression et de l'invention esthétique de Laurent Jenny, pour ne citer que ceux-là.

PARTIE I

Figures féminines et configurations discursives

Dans cette première partie, « Figures féminines et configurations discursives », nous essayerons de repérer les éléments thématiques communs aux trois romans objets de notre recherche. Nous verrons, d'un point de vue textuel, quels sont les éléments constitutifs du discours des trois romancières.

D'une part, il s'agit de démontrer la sélection des thèmes en mettant un accent sur les exigences qu'impose l'écriture filiale. D'autre part, nous étudierons les conditions de production dans lesquelles les trois romans ont vu le jour.

Nous tenons également à revenir sur la question de la littérature féminine en Algérie, de la situation sociale et culturelle des femmes algériennes. Nous reviendrons sur les travaux théoriques réalisés autour de cette question et d'en donner une synthèse.

Cette partie se donne pour objectif d'examiner le degré de subjectivité des trois romans. Écrire le père est nécessairement une tâche personnelle et présuppose la production d'un récit où se mixent subjectivité et réalisme. Les liens qu'ont eu les trois narratrices avec leurs ascendants respectifs sont différents, voire problématiques, selon le cas. Nous verrons comment l'instance énonciative peut varier, d'un roman à l'autre selon le vécu des trois héroïnes.

Nous nous appuyons dans nos analyses sur les travaux critiques de Dominique VIART de Bruno VERCIER, de Christiane ACHOUR, et d'ATHIS Bernard essentiellement.

CHAPITRE I :

La condition de la femme en Algérie

Dans le premier chapitre, nous tenterons de donner, dans un premier temps, un aperçu sur la littérature féminine en Algérie, ses débuts et son évolution. Nous expliquerons ensuite comment et dans quel contexte les trois romans objet d'étude de notre thèse ont vu le jour.

Nous avons choisi de traiter, dans ce chapitre, la question de la situation de la femme en Algérie. Un aperçu sera donné sur le parcours qu'a fait la femme algérienne pour arracher ses droits. Cela nous permet d'avoir une idée sur le statut de la femme dans une société patriarcale et de transposer ces données sur notre corpus.

Nous étudierons le thème du « père », le sous-chapitre « rapports entre les personnages » se donne pour objectif d'expliquer les rapports entre le père et sa fille dans les trois romans. Des relations qui varient selon le cas des trois narratrices.

1- Naissance de la littérature féminine en Algérie et son évolution

A notre sens, la littérature féminine algérienne ne doit pas être abordée avec des considérations génériques. Catégoriser cette littérature (littérature des femmes) mène nécessairement à des comparaisons (éventuellement avec une littérature masculine). Nous refusons l'idée de mettre cette littérature dans un genre précis pour ensuite la marginaliser.

Nous ne pouvons associer la naissance de la littérature féminine en Algérie à une date précise : les femmes ont toujours été présentes sur la scène littéraire algérienne. Jean Déjeux souligne, dans un article dédié à la littérature féminine maghrébine, que les œuvres littéraires féminines en langue française ont commencé dès les années 1920 :

La littérature de langue arabe renaît en Algérie depuis l'accession à l'indépendance, avec l'apparition du roman depuis 1967, mais à ma connaissance on ne compte jusqu'à présent que deux nouvelles femmes ayant publié des recueils et pas de romancières. Il en va bien différemment de la littérature de langue française, bien que les romancières juives algériennes

aient commencé à faire paraître des romans depuis les années 1920¹

Selon J.Déjeux, la littérature féminine algérienne a vu le jour en se servant de la langue du colonisateur. Les premières manifestations de cette littérature viennent de romancières juives d'origines algériennes. La plus illustre fut certainement Elissa Rhais² : ses romans dépassent les clichés dominants à cette époque où l'Algérie était colonisée. La femme arabo-berbère, se fiant à ces mêmes clichés, était vue sous des traits de servante, boniche, une Fatma en général. Or « *La George Sand de l'islam* ³ » raconte dans ses œuvres la vie courante, les traditions algériennes, les relations familiales et le mode de vie des algériens à l'époque coloniale.

En 1947, nous assistons à la production de deux romans : « Jacinthe noir » de Taos Amrouche et « Leila, jeune fille d'Algérie » de Djamilia Debeche. Nous estimons que les deux romancières sont les pionnières de la littérature féminine en Algérie. S'il est admis que Rhais était parmi les premières femmes à écrire, Amrouche et Debeche sont les premières à parler de « la femme ». Les deux romancières donnent la voix aux sensualités des femmes, aux caractères et aux rythmes de la vie féminine.

La « femme » est le seul et unique prétexte à l'écriture chez T.Amrouche et D.Debeche. Accessoirement, elles évoquent des problèmes de différents ordres (politique, social...), mais la pierre angulaire dans la construction de leurs récits demeure le thème de la femme.

¹ DEJEUX, Jean : « La littérature féminine de langue française au Maghreb » sur ; <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Iti10/Jean%20DEJEUX.htm> consulté le 10/10/2014

² Née Rosine Boumendil (1876-1940) auteure algérienne de confession juive, son œuvre consiste en Huit romans et recueils de nouvelles chez Plon, sont des œuvres d'imagination avec descriptions ethnographiques, exotiques, mettant en lumière la couleur locale, le folklore "à l'orientale" avec des termes arabes. Les contes sont en général moraux, selon la tradition orale arabe. Le contenu des romans est assez constant : passions orageuses et adultères, avec de sombres vengeances et meurtres, amours irréalisables tels que berger avec fille de pacha ou même union mixte projetée entre une Française et un Algérien musulman. Informations recueillies sur http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog09_Rhais.htm consulté le 10/10/2014

³ Surnom d'Elissa Rhais, donné par Jules Roy. <http://www.mmediene.com/article-28581537.html> consulté le 10/10/2014

En quarante ans, de 1947 à 1987, les femmes de lettres algériennes ont produit 38 romans et recueils de nouvelles. Le nombre de femmes ayant choisi une carrière littéraire ne cessait, depuis, de croître :

20 auteurs, en augmentation depuis 1984 (nous comptons parmi elles Leïla Sebbar). Pour les recueils de poèmes : 32 écrits par 30 auteurs ; ceci en quatorze ans, de 1963 à 1986 inclus. Des auteurs ont publié des romans et des recueils de poèmes.⁴

Nous signalons ici la quasi absence de la littérature algérienne féminine durant la révolution algérienne. Hormis les romans sus cités de Debeche et Amrouche, la contribution féminine fut insignifiante : Djamila Debeche signe un deuxième roman intitulé « Aziza » en 1955, Assia Djébar publie son premier roman en 1956 « La Soif ». Ce n'est qu'après l'indépendance que la littérature féminine algérienne connaîtra un essor considérable. Nous assisterons, donc, à l'avènement d'un mouvement littéraire féminin. C'est comme si le combat commun et collectif, ayant unit l'homme et la femme et qui s'est soldé par une liberté conquise, a préparé le terrain pour une littérature qui s'intéressera à l'expression personnelle de chaque femme.

Il est à noter que la naissance de cette littérature était difficile. La société algérienne n'était pas perméable, à l'aube de l'indépendance, aux idées de l'émancipation féminine. Le recours aux « pseudonymes » en est une preuve, selon Déjeux :

Sur les 20 auteurs de romans et recueils de nouvelles ont eu recours à un pseudonyme : Assia Djébar, Aïcha Lemsine, Safia Ketou, Hakima Tsabel, Hawa Djabali et Bediya Bachir. Deux ne signent qu'une partie de leur nom : Assia, Myriam Ben. Un cas est à remarquer, celui de Taos Amrouche signant successivement Marie-Louise Amrouche-Bourdil, Marguerite Taos puis Taos Amrouche. L'une a traduit en arabe son prénom Eve. Les pseudonymes servent à dissimuler, comme on le sait. On ne veut pas engager la famille ou le mari, pour diverses raisons. On préfère être discret. Le masque peut permettre de

⁴DEJEUX, Jean Op.cit

dire certaines vérités sans se dévoiler. Dans le cas de Taos Amrouche, il s'agit d'une réappropriation d'identité. Des poètes ont eu recours également à des pseudonymes⁵

Femme algérienne écrivaine ? Une société aussi conservatrice que l'Algérie des années 1960 est assez réfractaire à la notion de « femme émancipée ». Nous ne sommes pas bien loin de l'idée xénophonienne, attestant que les divinités ont adapté la nature des femmes aux travaux et aux soins de l'intérieur, et celle des hommes aux travaux de l'extérieur. La construction familiale algérienne repose sur le principe du patriarcat et prétend, même si la réalité des choses contredit bien souvent ce postulat, que le père –la présence masculine- est le garant de la continuité et de la prospérité familiale. Or avec cette réalité qui ne donne pas à tous (toutes) le même rang, les revendications féminines deviennent de plus en plus obstinées. Les premières manifestations de ces revendications furent d'ordre politique, social mais aussi artistique.

Le pseudonyme va servir, dans un premier temps, de bouclier contre une société qui regarde d'un œil suspicieux ce que font les femmes écrivaines. Ecrire est un acte qui risque d'être compromettant pour une femme arabo musulmane. Graduellement, dans ce monde oriental où la femme est menacée jusque dans sa liberté la plus intime, cette écriture se dévoilera et servira d'échappatoire aux romancières. DEJEUX. J, souligne dans son article que la majorité des œuvres algériennes produites par des femmes utilisent le « je » comme instance énonciative :

Dans 14 romans sur 34 (quatre œuvres sur les 38 étant des recueils de nouvelles), l'auteur dit Je. C'est d'ailleurs une femme qui a commencé à dire Je dans cette littérature algérienne : Marie-Louise Amrouche (**Jacinthe noire**, 1947). Il s'agit de surcroît chez elle d'un double Je : l'auteur s'identifie à Marie-Thérèse (Maïté), accueillant une nouvelle venue dans une pension de famille : Reine, à laquelle Taos Amrouche s'identifie aussi. Neuf romancières sur dix-huit auteurs (deux n'ayant écrit que des recueils de nouvelles) donc la moitié, s'affirment avec Je. Une autre démarche est à relever dans ce

⁵DEJEUX, Jean. Ibid.

processus d'écriture : Le Je masculin des **Alouettes naïves** d'Assia Djebaret celui également masculin de Hawa Djabali dans **Agave** (Rachid Boudjedra, lui, écrira avec un Je féminin dans **La Pluie**). Le Je n'est pas seulement narratif ou fictif. En effet, bien souvent l'auteur s'engage d'une manière ou d'une autre dans le genre roman autobiographique avec toutes les ambiguïtés et les dissimulations de ce genre ⁶

Le « je » féminin, est un moyen pour « se dire », « se raconter ». Au départ, cette technique énonciative témoigne d'un profond malaise personnel – individuel - qui se dévoilera sur le divan de la narration. Or cet individualisme féminin est sous-tendu d'un altruisme certain : la littérature féminine est avant tout une littérature de combat, de résistance. Ce combat a la particularité d'échapper à toute sorte de cruauté. C'est une résistance sereine, sage et toute pacifique. Le « je » féminin est un porte-parole de toutes les femmes algériennes qui, en dehors de cette quête de soi, recherchent un statut meilleur et une reconnaissance de leurs droits légitimes. Les « je » singuliers de chaque romancière semblent fédérer leurs voix pour un projet commun : mettre fin au silence des femmes.

Les écrivaines algériennes accordent une place prépondérante au thème du corps féminin. Ce corps, représentant aux yeux de la gent masculine arabo musulmane une honte qu'il faut cacher, se dévoilera dans ses plus beaux aspects dans la littérature féminine algérienne :

Un autre domaine est abordé, rejoignant d'ailleurs l'autobiographie, celui de l'intimisme ou même de l'égoïsme. Ainsi chez T. Amrouche qui n'en finissait plus de s'introspecter et se faire souffrir. Le texte de Z. Boukort **Le Corps en pièces**, (1977) est centré sur le corps revendiquant son propre langage, comme dans **L'Amant imaginaire** de T. Amrouche ou **La Soif** d'A. Djebbar et encore **Agave** de H. Djabali : corps dévoilé au soleil, ou corps éclaté ; nous retrouvons cet éclatement dans **La Grotte éclatée** de Y. Mechkra et dans le roman de N. Chalem. Cette présence et cette affirmation du corps féminin

⁶ Ibid.

sont naturellement un apport important de cette littérature féminine⁷

« Liberté » est devenu le mot d'ordre de toutes les femmes de lettres algériennes, car l'émancipation passe par l'affirmation de soi avant d'être généralisée. La religion, la morale et toute sorte de « contrainte » sera remise en cause, car l'épanouissement personnel féminin passe par l'affranchissement de ces boulets idéologiques.

D'autres romancières ont préféré explorer le problème de l'ambiguïté identitaire. De ce côté-là nous trouverons Leila Sebbar qui se définit comme « en exil dans un pays de mémoire ». Dans « Je ne parle pas la langue de mon père », Sebbar s'essaie à la réminiscence pour reconstituer ce que son père ne lui a pas raconté. La romancière voit en son métissage culturel⁸ un cadeau et un fardeau aussi.

Après l'indépendance, plusieurs interrogations ont été soulevées quant à l'identité de la nouvelle littérature algérienne post coloniale. Quel avenir prédisait-on à cette littérature ? Peut-elle assumer un rôle socio culturel après avoir recouvré la liberté ? Ce débat a provoqué, théoriquement, des clivages entre partisans et opposants à la nécessité d'accorder un rôle à la littérature. Pratiquement, ce différend théorique a pris forme : plusieurs romanciers, dramaturges et poètes se sont abstenus de l'écriture. Ce mutisme témoigne d'une véritable crise. Pendant ce temps-là, les femmes de lettres algériennes continuaient à écrire la femme, ses sensations, ses déceptions et ses attentes.

Mais comment évoquer l'évolution de la littérature féminine algérienne sans parler du traumatisme des années 90 ? Il va sans dire que cet épisode douloureux dans l'histoire du pays a laissé des traces indélébiles sur cette littérature. « La disparition de la langue française » et « Blanc de l'Algérie » d'Assia Djébar racontent aussi cette époque douloureuse en ressuscitant les disparus de la guerre civile et décrivent la violence ambiante. Djébar dédie son roman à trois intellectuels algériens assassinés par les intégristes (Abdelkader Alloula, Mahfoudh Boucebcî et M'hamed Boukhobza). Pour Assia Djébar, la mémoire

⁷ Ibid.

⁸ Née d'un père algérien et une mère française

joue un rôle crucial dans l'écriture : elle permet la transmission, mais autorise également le romancier à se servir de l'historiographie pour expliquer des problèmes nouveaux. Dans « Loin de Médine », Assia Djebar, par un retour aux premières années de l'islam, arrive à expliquer que l'intégrisme religieux et la misogynie sont loin d'être des phénomènes nouveaux, et qu'ils plongent leurs racines dans l'histoire du monde musulman.

Parmi les anciens écrivains confirmés et les novices en littérature, les lettrés sont devenus une proie privilégiée pour les intégristes. Certains écrivains ont dû quitter le pays. Le terrorisme est devenu un véritable monstre à combattre et cela a imposé aux romanciers d'adapter leurs moyens à la nouvelle situation : les témoignages se feront de plus en plus nombreux et le discours intégriste est dénoncé dans tous ses aspects. En outre, nous remarquons une légère flexion dans la qualité de la langue : on utilisera désormais une langue plus abordable sur le plan stylistique. Cela permettrait de mieux dénoncer et témoigner.

Parmi les femmes romancières qui se sont illustrées à cette époque nous pouvons citer Nacéra Belloula. Elle publie « La Revanche de May », un roman passionnant dans lequel on raconte des récits de femmes enlevées, les traditions et le fanatisme religieux y sont dénoncés. La liste des femmes écrivaines contient aussi Leila Houari qui publie « Zeida de nulle part » ou encore Nina Bouraoui qui multiplie les romans où le fanatisme religieux est fort incriminé.

A partir des années 2000, nous remarquons un véritable changement dans le cours de la littérature féminine algérienne. Les romans, récits et poésie publiés aux premières années du XXI siècle témoignent d'une volonté, une tendance à se démarquer des thèmes récurrents et des sentiers battus de la littérature post coloniale. Il suffit de lire « Moze » de Zahia Rahmouni, ou encore « Les Ballerines d'une papicha » de Kaouther Adhimi pour en déceler les marques d'une nouvelle écriture tendant vers l'universel.

2- Le statut de la femme en Algérie

Afin de mieux expliquer la situation de la femme en Algérie et les pratiques sociopolitiques algériennes, il est préférable de revenir sur le parcours qu'a traversé la femme algérienne dans son combat pour recouvrer ses droits.

Plusieurs contributions, appartenant à différentes sphères (scientifique, politique, associative...) se sont intéressées à la question féminine : l'essayiste et romancier Noureddine Saadi⁹, ou l'académicienne et sociologue Andrée Dore-Audibert¹⁰ ; des universitaires comme Liliane Mébarka Graine¹¹ et bien d'autres ont interrogé cette problématique. La femme algérienne est devenue un thème suscitant plusieurs analyses sous différents angles.

Il est clair que tous ces travaux visent, en premier lieu, d'accorder une voix aux femmes algériennes, majoritairement écartées et déconsidérées dans leur pays aussi bien sur le plan historique que politique. Dans une Algérie qui se veut et se définit de plus en plus masculine, la femme algérienne se retrouvera à la marge de la société. La suprématie masculine va nécessairement s'octroyer les faveurs dont jouit le plus fort, et déchoit la femme de certains droits qui, d'un point de vue universel, semble appartenir à la catégorie des droits naturels inaliénables. La femme algérienne voit ses droits piétinés, et de ce fait elle est menacée de vivre les situations les plus graves.

⁹ Né à Constantine, Noureddine Saadi a poursuivi ses études à Alger où il a été professeur de droit à l'université jusqu'en 1994. Quittant l'Algérie à cette date, il a enseigné le droit public à l'université d'Artois avant de prendre sa retraite en 2014. Il a publié trois romans, *Dieu-le-fit*, *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines*, ainsi qu'un recueil de nouvelles, *Il n'y a pas d'os dans la langue*. Noureddine Saadi est un chroniqueur attentif de la société algérienne et observateur de la vie culturelle, il est enfin l'auteur de nombreux textes et articles.

¹⁰ Docteur en sciences sociales, Andrée Dore-Audibert était déléguée permanente au Comité d'égalité homme-femme au Conseil de l'Europe, elle a publié plusieurs ouvrages sur la question féminine dont : Irène de Lipkowski (1988) ; Être femme au Maghreb et en Méditerranée (1998) ; Une décolonisation pacifique (1999)

¹¹ Liliane Mébarka Graine, Docteur en sociologie, son mémoire intitulé "Être une femme en Algérie, action sociale". L'objet de la recherche est, d'abord, d'étudier l'application du Code de la Famille algérien sur la femme algérienne en Algérie. Plus largement, elle se propose d'analyser, à travers le parcours social de la femme algérienne, de sa condition, la relation de cette dernière avec le Code de la Famille et l'impact de cette application sur le processus de la construction sociale. http://www.memoireonline.com/07/09/2291/m_Etre-une-femme-en-Algerie-action-sociale0.html consulté le 11/12/2014

Le combat des femmes pour le recouvrement des droits est devenu une cause universelle : si le statut de la femme a connu des progrès considérables depuis le 19^{ème} siècle, la question féminine n'en demeure pas moins controversée et débattue.

En effet, le statut de la femme, ses droits et son combat sont au centre des débats les plus tumultueux. En d'autres termes, la femme algérienne a toujours fait l'objet d'enjeux politiques entre les différentes tendances idéologiques du pays.

Depuis l'ère coloniale, on pouvait très clairement percevoir un flou identitaire dans l'étiquette que l'on donnait aux femmes algériennes : femmes musulmane pour le colonisateur, sœur de combat pour les révolutionnaires algériens. Cette vision réfractaire et réductrice ne peut, en aucun cas, voiler le rôle déterminant qu'avait assumé la femme algérienne dans la guerre de libération : les « sœurs de combat » furent des baroudeuses de la première heure. Ainsi nous pouvons très facilement repérer sur les manuels d'histoires les récits évoquant l'engagement féminin à la bataille d'Alger et l'incroyable bravoure des « poseuses de bombes ». Il faut souligner que l'implication féminine dans la guerre de la libération n'a pas cessé d'accroître : d'après les statistiques fournis par le ministère des Moudjahidines, 11000 femmes ont officiellement participé à la guerre, dont 18% occupaient des postes militaires. Parallèlement, les mêmes statistiques indiquent l'accroissement du taux d'arrestations des algériennes par l'autorité française : de 0,2% à 8% de 1956 jusqu'en 1960. Il en va de même pour les taux de décès : les chiffres sautent de 0,7% à 15% durant la même période¹².

L'algérienne combattante, infirmière soignant les plaies de ses frères d'armes ou mère de famille, a toujours su s'acquitter du rôle qui est le sien dans cette grande entreprise indépendantiste. Or, la mémoire algérienne n'a pu retenir aucun nom de femme militaire haut gradée, ce qui représente, à notre sens, un véritable contresens. Nous expliquons cette défaillance – parce que c'en est une – par

¹² Ces statistiques sont recueillies d'une étude faite par Djamila Amrane sur les archives du ministère des Moudjahidines. AMRANE, Djamila, les femmes algériennes dans la guerre. Plon, 1991

l'archaïsme qui a laissé son empreinte sur la mentalité régnante au sein du mouvement national. Astreignant un respect sans équivoque à l'ordre traditionnel établi, il était inconcevable de voir une femme à la tête d'un bataillon ou d'une troupe militaire. Dans l'esprit du peuple d'alors, la révolution fut avant tout « une affaire d'hommes ».

L'indépendance acquise, les femmes algériennes se sont inscrites dans le projet mis en œuvre par le nouvel état algérien, celui de reconstruire le pays sortant de la guerre ; d'ériger une nouvelle société algérienne. La participation des femmes à la révolution a été un premier pas vers l'émancipation. L'engagement féminin dans des faits d'armes a poussé les nouveaux dirigeants du pays à revoir leur position vis-à-vis de la question féminine. Ainsi, en 1962, le Front de Libération Nationale avoue, dans la déclaration de Tripoli :

Qu'il existe dans notre société une mentalité négative quant au rôle de la femme ...que dans ce domaine le parti doit rendre irréversible une évolution inscrite dans les faits en donnant aux femmes des responsabilités en son sein... l'égalité de l'homme et de la femme doit s'inscrire dans les faits¹³

Une prise de conscience est née chez les femmes ayant participé à la guerre de la nécessité de poursuivre le combat féminin : de ce fait on assistera à la naissance de l'UNFA¹⁴ en 1963. Le mouvement naissant aura pour objectif de défendre les droits des femmes et de plaider pour leur octroyer leur statut de citoyenne à part entière. Les discours prometteurs n'ayant, jusqu'à lors, pas donné suite aux revendications des femmes, celles-ci continuaient à subir la pression de la gente masculine :

Si les discours officiels étaient empreints de termes « révolutionnaires » se référant à un « socialisme algérien », la pratique sociale était conforme à l'ordre établi et au droit absolu que les maris et les frères pouvaient exercer sur leurs femmes et sœurs. La justice ne condamnait pas un homme qui tuait sa

¹³ Projet de programme pour la réalisation de la révolution démocratique populaire (adopté à l'unanimité par le C. N. R.A. à Tripoli en Juin 1962) sur : <http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/tripoli.htm> consulté le 12/12/2014

¹⁴ Union Nationale Des Femmes Algériennes

sœur : ainsi une élève de 16 ans du collège Ben Cheneb de la Casbah d'Alger fut-elle tuée par son frère qui l'avait surprise sur un banc en compagnie d'un jeune homme ; le frère ne fut pas reconnu coupable¹⁵.

Ce n'est qu'un exemple du quotidien de la femme algérienne après l'indépendance. Les revendications de l'UNFA buteront toujours sur le refus catégorique de l'ordre (traditionnel) établi (par des hommes), se basant essentiellement sur la suprématie masculine. N'oubliant pas non plus que l'UNFA, malgré le soutien sans équivoque du président Ahmed Benbella est une organisation soumise hiérarchiquement au FLN et est, de ce fait, contrainte de respecter les décisions du parti. Le désarroi féminin a atteint son comble en 1965. Le 8 mars de la même année, à Alger, s'est tenu la plus grande manifestation féminine que le pays n'ait jamais connu, nous avons choisi ce passage du témoignage de Catherine Lévy pour en donner une idée de ce qui s'est réellement passé :

« Quand la masse du cortège arriva devant le port, les femmes jetèrent, pratiquement toutes, leurs voiles à la mer. Tout le monde ne put rentrer au Majestic et comme le président Ben Bella était en retard pour le meeting final, les femmes commencèrent à casser les chaises pour faire de la place et permettre à celles qui étaient encore dehors de venir. Puis Ben Bella arriva, mais quand il entama son discours de solidarité avec les femmes du tiers-monde une rumeur grandissante l'empêcha de continuer. Il fit rapidement face à la situation et entreprit de calmer le jeu par une série de promesses sur l'égalité dans le travail, l'égalité des droits devant la justice, etc. La journée prit fin vers 21 heures 30. Le lendemain, plus de 50 femmes, portant des traces de violences physiques, arrivaient au local syndical de Bal-el-oued pour demander de l'aide : elles étaient répudiées. Ni le syndicat, local et national, ni l'Union des femmes, ni le parti FLN ne prirent en considération la situation de ces femmes, qui furent livrées à elles-mêmes. La presse ne relata que la manifestation « officielle » sans mentionner ni les incidents de parcours, ni le meeting, et encore moins ses conséquences. Le congrès de l'UGTA qui se

¹⁵ LEVY, Catherine : « *La journée du 8 mars 1965 à Alger* », Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 5 | 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005 : <https://clio.revues.org/415> , consulté le 22/12/2014.

tint du 23 au 27 mars 1965, malgré la présence d'une vingtaine de femmes déléguées, refusa d'aborder le problème.¹⁶»

En 1966, les revendications des féministes ont trouvé un premier écho : on parlait d'un projet de loi comportant un code de la famille. Le 8 Mars de la même année, le président Boumediene affirme la nécessité de la promulgation d'un tel projet afin de garantir les droits des femmes algériennes. Cependant, ce projet ne verra le jour qu'en 1973. Une ébauche de code de la famille très vite étouffée, comme nous l'explique Leila Hamdane¹⁷ :

« Cette absence, cette paralysie signifie que l'on avait conscience que le Code de la famille n'était pas simplement le lieu de la transcription technique des solutions du droit musulman [...] l'absence du Code de la famille traduit l'existence d'un double affrontement : le premier met en rapport l'État et le droit musulman ; l'autre, situé au sein de la société, oppose les partisans de l'authenticité aux tenants de la modernité¹⁸ »

Le conflit est identitaire, il oppose donc les « conservateurs » appelant à l'application littérale de la Charia en matière de statut familial ; et les « progressistes » qui insistent sur le changement, la mutation que vivait le pays et que, de ce fait, les lois doivent s'y conformer.

L'absence de juridiction en matière de statut personnel donnait, de ce fait, un pouvoir démesuré aux juges. Cette situation est plus que problématique car les juges n'avaient pas de lois codifiées et précises auxquelles on pouvait se référer :

« Ensuite, l'État entend codifier lui-même le droit de la famille et mettre fin à une situation caractérisée moins par un vide juridique que par l'absence de législation étatique permissive de pouvoirs exorbitants en faveur du juge : la situation de ce dernier est particulièrement ambiguë. Jusqu'en 1973, le juge du

¹⁶ LEVY, Catherine, *ibid.*

¹⁷ Leila Hamdane est maître de conférence à la faculté de droit à l'université d'Ahmed Benbella-Oran, elle est spécialiste en droit civil et au statut familial.

¹⁸ HAMDANE, Leila : Les difficultés de codification du droit de la famille algérien *in* Revue internationale de droit comparé Année 1985 Volume 37 Numéro 4 pp. 1003-1004. http://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1985_num_37_4_2988 consulté le 22/12/2014

statut personnel se référait à l'ordonnance du 4 février 1959 avec laquelle il avait appris à composer¹⁹ »

C'est donc un véritable brouillamini juridique que nous propose le nouvel état algérien :

D'une part, le choix idéologique de l'Algérie (le socialisme) implique une certaine distanciation quant aux préceptes de la religion musulmane, ces derniers n'allant pas de concert avec les idéaux du régime socialiste.

D'autre part, il était impératif à l'état de maintenir un certain respect pour la charia car la puissance des conservateurs dans le pays est indéniable. Le statut personnel et familial représentait un terrain miné pour l'autorité algérienne.

Sous la pression des féministes, le ministère de la justice propose, en 1979, un nouvel avant-projet de code de la famille. Ledit avant-projet est en parfaite conformité avec les lois de la charia islamique et ne sera voté au parlement qu'en 1981. Les réformes que proposait le mouvement féministe s'articulait autour de cinq thèmes principaux :

1. Monogamie
2. Droit inconditionnel au travail
3. Partage égal du patrimoine
4. Egalité en matière de divorce
5. Protection efficace de l'enfance abandonnée²⁰.

La situation des femmes algériennes semblait aller de mal en pis. Nonobstant la multiplication des mouvements militants pour les droits de l'homme en Algérie – sans ignorer les multiples protestations féminines-, on continuait à piétiner les droits fondamentaux et les libertés individuelles des femmes. Le droit, ou la liberté, de circulation²¹, par exemple, sont bafoués dans l'Algérie des années

¹⁹*Ibid.* P 1004

²⁰<http://forumdesdemocrates.over-blog.com/article-le-feminisme-en-algerie-histoire-strategie-et-une-experience-lors-de-la-rencontre-global-fund-f-99582404.html> consulté le 23/12/2014

²¹ La liberté de circulation est le droit pour tout individu de se déplacer librement dans un pays, de quitter celui-ci et d'y revenir. Elle est garantie par l'article 13 de la Déclaration universelle des droits de l'homme. En pratique, cette liberté est limitée pour de nombreuses raisons, comme : la nationalité (pour les immigrés clandestins), la propriété (pour les non-proprétaires), la loi (pour les prisonniers)

1980 : l'autorité algérienne ayant mis en vigueur une mesure interdisant aux femmes la sortie du pays sans être accompagnées par un tuteur. Le code de la famille promulgué le 9 juin 1984 a donné un coup de poignard dans le dos des mouvements féministes : ses articles affirment clairement la suprématie masculine et donnent aux femmes un statut de « mineur » sans le dire ouvertement. La promulgation de cette nouvelle loi a été précédée par une cascade de promesses, de Chadli Bendjedid lui-même, d'adopter un code de la famille garantissant l'égalité entre les deux sexes (interdiction de la polygamie, droit inconditionnel au travail et protection des droits de la femme divorcée...). L'adoption du code de la famille, ou de l'infamie, pour emprunter l'expression des féministes algériennes de 1984 prouve que ces promesses n'étaient que de la poudre aux yeux, le poids du patriarcat et du conservatisme religieux demeurant très ancrés dans le pays.

Or, l'édiction du nouveau code de la famille n'a fait que consolider le mouvement féministe en Algérie : on y observe une nette tendance chez les féministes des années 1980 d'en découdre avec les idéaux conservatistes, des appels sont, sans cesse, lancés pour l'amendement de la loi de la honte. A cela s'ajoute le rôle qu'a joué la gauche algérienne, représentée par le parti PAGS²². D'inspiration trotskiste, et pour harmoniser l'action féministe dans le pays, le parti a mis en place un dispositif officiel de travail s'appelant « GTE²³ » et un autre, officieux : le GRFA²⁴. Ce dernier s'est basé à Oran où il a commencé à publier la revue « ISIS²⁵ » dont la ligne éditoriale tournait autour des revendications suivantes :

²² Parti de l'avant-garde socialiste, parti algérien fondé en 1966 par Bachir Hadj Ali, il reprend l'héritage du Parti Communiste Algérien des années 1950. De tendance trotskiste, le parti s'est toujours opposé aux choix politiques des autorités algériennes. Non reconnu officiellement, mais ses membres ont pu infiltrer la plupart des organisations de masse comme l'UNJA « l'Union Nationale de la Jeunesse Algérienne » et l'UGTA « l'Union Nationale des Travailleurs Algériens ». En 1999, le parti se rebaptise « Mouvement démocratique et social »

²³ Groupes de Travail des Etudiantes.

²⁴ Groupe de Recherche sur la Femme Algérienne

²⁵ Le choix du nom de la revue est motivé par la charge sémantique que véhicule ce mot : Isis est une déesse de l'Egypte antique, elle représente le féminin sacré. ISIS est une belle synthèse du divin mythologique : solaire comme les dieux mâles (alors que les femmes seront plus tard associées à la Lune et à la nuit), chtonienne, elle est associée au serpent terrestre, un cobra femelle symbole de fécondité apanage de toutes les divinités féminines, serpent que les chrétiens transformeront en démon condamné à

- 1- L'amendement du code de la famille, remplacer les articles discriminatoires par d'autres plus égalitaires
- 2- Mettre fin aux « voix volées » et les mesures donnant droit aux hommes de voter par procuration à la place de leurs femmes, mères, sœurs ou filles.
- 3- Pénaliser les actes violents contre les femmes.
- 4- Officialiser la mixité dans tous les établissements scolaires et administratifs ainsi que dans les activités et manifestations sportives.

En retraçant le cheminement des mouvements féministes en Algérie depuis son indépendance, nous pouvons observer que ces mouvements n'ont, à aucun moment de son histoire, cessé d'exister. En 1985, par exemple un nouveau mouvement voit le jour, l'APELHF²⁶ ; L'AFEPEC²⁷ en 1989. Ces mouvements ont tous la même approche : se battre pour défendre et promouvoir les droits des femmes, sur tous les terrains où elles souffrent de discriminations, d'inégalités, de violences et d'atteintes à leur dignité ; militer pour la réalisation de la citoyenneté pleine et entière des femmes.

Le combat féministe a connu un important tournant dans son histoire : à partir des années 1990 on remarque une véritable montée de l'islamisme radical en Algérie, et le mouvement féministe s'en est considérablement ressenti. Désormais, la primauté est à la cause nationale : sauver le pays de sombrer dans les affres de l'intégrisme est devenu le premier centre d'intérêt des femmes algériennes. Elles ont affiché très nettement leur positionnement sans équivoque pour un état de droit où l'intégrisme religieux n'a pas de place. Elles en ont payé très cher cette prise de position : le terrorisme abject frappa sans merci et les

ramper sur terre, incarnation de tous les maux, car associé à la connaissance et aux femmes, ces démons qui ont précipité Adam dans la chute ! Nature ET culture : d'Isis qui "a enseigné aux Egyptiens l'agriculture et les lois", Boccace tient qu'elle a inventé l'écriture et l'a transmise aux humains. Grande Mère, déesse du Nil, elle préside aux récoltes, aux crues du Nil, les femmes l'implorent pour être fécondes, les hommes l'invoquent comme puissance de la nature. Partie d'Egypte, elle voyage en suivant les voies commerciales et maritimes, elle conquiert Alexandrie, Rome, où déesse agraire des moissons elle devient Déméter, puis l'Europe et l'Afrique du Nord. <http://hypathie.blogspot.com/2013/01/isis-leternelle.html> consulté le 23/12/2014

²⁶ Association Pour l'Egalité devant la Loi entre les Hommes et les Femmes, mouvement légalisé en 1989

²⁷ Association Féministe pour l'Epanouissement de la Personne et l'Exercice de la Citoyenneté, basée à Oran.

femmes figuraient parmi ses cibles préférées. Enseignantes, journalistes, médecins ou femmes au foyer, la misogynie islamiste n'a épargné aucune femme.

Or, les mouvements féministes algériens ont su mener les deux combats de front : dénoncer formellement et combattre l'intégrisme tout en continuant, énergiquement, de revendiquer les droits des femmes. En 1998, les associations féministes algériennes ont proposé un projet d'amendement du code de la famille. Ayant été déposé à la commission juridique de l'Assemblée Populaire Nationale, ledit projet a très vite été relégué aux oubliettes. Sur ces entrefaites, les associations féministes ont décidé de fédérer leurs efforts et ont lancé la campagne de « Code de la famille ; 20 ans BARAKAT.

Il est à noter, en dernier, que le code de la famille algérien a fait l'objet d'amendement au début de l'année 2005. Le président Bouteflika a signé le projet qui, à notre avis, demeure insatisfaisant et sans véritable apport aux femmes algériennes. Les principales retouches ajoutées concernent l'uniformisation de l'âge du mariage (19 ans) ; l'octroi du droit de garde des enfants à la mère ; maintenir le principe de tutorat masculin ; autoriser la polygamie jusqu'à quatre femmes (dans le cas où la femme ne s'y oppose pas) ; supprimer l'autorisation, signée par l'époux, de quitter le territoire ; transmission de la nationalité par la filiation maternelle, ou par le mariage²⁸. Une loi organique a été promulguée pour mettre en place un système de quotas. Ceci vise à augmenter le taux de participation féminine sur les listes électorales²⁹.

Le combat féministe a donc un redoutable adversaire : la structure mentale algérienne. Selon une enquête faite par le journal *El Watan* pour le compte d'un organisme de recherche arabo-américain, 31% des algériens s'opposent au travail des femmes ; 55% des interviewés refusent qu'une femme occupe le poste de présidente de la république ou de premier ministre ; 38% refusent que la femme

²⁸ Code de la famille. Sur <http://www.joradp.dz/TRV/FFam.pdf> consulté le 25/12/2014.

²⁹ Avis n° 05/A.CC/11 du 27 Muharram 1433 correspondant au 22 décembre 2011 relatif au contrôle de la conformité de la loi organique fixant les modalités d'élargissement de la représentation des femmes dans les assemblées élues, avec la Constitution. Sur http://www.apn.dz/fr/images/textes_reformes_politiques_fr/06-loi12-02.pdf consulté le 25/12/2014

puisse devenir magistrat³⁰. La mentalité rétrograde va se traduire en fait, la violence contre les femmes prend de plus en plus d'ampleur en Algérie. Les chiffres, au sujet des violences commises contre des femmes sont alarmants : dans son rapport de 2012, le CIDDEF³¹ rapporte les statistiques de la DGSN³², une violence contre les femmes est commise par heure en Algérie ; 9238 femmes ont « osé » déposer plainte auprès des services de police ; 1238 cas de violence contre des femmes rien qu'à Alger ; 5047 femmes ont subi des violences corporelles, 1570 ont fait l'objet de mauvais traitement de leurs ascendants ; 273 d'abus sexuels et 04 incestes. A cela s'ajoutent des bilans plus choquants : la Gendarmerie Nationale a recensé, de son côté, 5683 cas de différentes formes de violences contre des femmes. Or il est impossible d'avoir des chiffres exacts sur l'état des faits, tant « la question » fait toujours l'objet de tabou en Algérie. En dehors de ces chiffres officiels, des femmes continuent à subir le martyr en silence. Beaucoup de femmes préfèrent le mutisme et ne dénoncent jamais les maltraitances qu'elles subissent, plusieurs d'entre elles n'en sortent qu'une fois décédées³³.

A partir de ce postulat, il est tout à fait clair que ce qui empêche les femmes algériennes de jouir pleinement de leurs droits politiques et civiques est intimement lié au poids des traditions. L'avènement de l'islam politique aux débuts des années 1980 n'a fait qu'avilir l'idée qu'avait la société au sujet des droits des femmes.

Nous considérons que l'action féministe algérienne s'inscrit, depuis ses débuts, dans un vaste projet de construction d'une société démocratique où il est question d'incriminer toute forme de ségrégation au nom des idéologies, des religions ou des sexes. En retraçant le parcours du féminisme algérien, celui-ci s'est principalement orienté vers le combat de changement des mentalités rétrogrades,

³⁰ Enquête faite pour le compte de *Arab Barometer*, organisme de recherche constitué d'universitaires américains et de chercheurs arabes. Plus de 1000 questions et échantillon de 1 200 personnes. 1ère édition en 2006. Enquête en Algérie menée du 24 avril au 8 mai 2011. Sur <http://www.almanach-dz.com/index.php?op=fiche&fiche=2793> consulté le 25/12/2014.

³¹ Centre d'Information et de documentation sur les Droits de l'Enfant et de la Femme.

³² Direction Générale de la Sécurité Nationale.

³³ Ces chiffres sont extraits du rapport du CIDDEF sur la situation de la femme en Algérie en 2012 : www.ciddef-dz.com/pdf/autres-publications/discriminations.pdf consulté le 25/12/2014.

de la revendication des droits égalitaires et de mettre en place une définition objective de ce qu'est la citoyenneté.

3- Les conditions socio historiques de l'apparition des trois romans

Selon l'expression courante, « pour mieux comprendre un texte, il faut le remettre dans son contexte ». A la lumière de ce postulat bien admis dans les sphères critiques, nous voudrions étudier, dans ce sous-chapitre, les trois romans de Djébar, Bey et Mokeddem. A notre sens, le contexte de production de ces textes pourrait bien jeter une lumière nouvelle sur ce que les auteures ont voulu dire. De plus, il est nécessaire, pour toute entreprise d'appréhender un texte comme discours, de le remettre dans ses conditions de production. George Elias Sarfati nous dit à ce sujet :

Le discours est un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique. Le discours féministe³⁴

Intéressons-nous d'abord aux instances narratives des trois romans, dans le cas présent, les trois auteures. Si l'on revisite leurs biographies respectives, nous découvrirons un rapport métonymique entre les trois romans objets de notre recherche et les vécus des trois romancières.

Assia Djébar, dont le vrai nom est Fatima-Zohra Imalayène, est née le 30 Juin 1936 à Cherchell, décédée le 6 février 2015 à Paris. Son père, Tahar est instituteur. Elle a vécu avec sa famille à Cherchell et à Mouzaia où elle a fréquenté l'école française. Elle passe ses années de collège à Blida pour, ensuite, entrer dans l'hypokhâgne du lycée Bugeaud à Alger où elle obtient le bac en 1953. Elle part en France en 1954 et intègre la khâgne³⁵ du lycée Fénelon à Paris. L'année d'après, elle choisit d'étudier l'Histoire à l'Ecole Normale Supérieure de jeunes filles de Sèvres. Son adhésion à l'UGEMA³⁶ et sa participation à la grève du 19 mai 1956 lui a valu l'exclusion de son école. Ce fut l'occasion pour elle

³⁴ Sarfati, George-Elia, *Eléments d'analyse du discours*, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. «128 », 2005, p.p. 14-15.

³⁵ Dans l'argot scolaire, « khâgne » désigne les classes préparatoires littéraires.

³⁶ L'Union Générale des Etudiants Musulmans Algériens.

d'écrire son premier roman « *La Soif* » sous le pseudonyme d'Assia Djebar. En 1959, elle enseigne l'Histoire à l'Université de Rabat. Elle rentre au pays le 1^{er} juillet 1962 où elle sera, quelques mois après, nommée enseignante d'Histoire moderne.

Assia Djebar s'est mariée deux fois, ses deux mariages se sont soldés par le divorce : son premier époux est Walid Garn, pseudonyme d'Ahmed Oueld Rouiss, écrivain et metteur en scène avec qui elle a écrit la pièce « *Rouge l'aube* ». Ils ont adopté un enfant, Mohamed Garne³⁷ ; son second époux est le romancier Malek Alloula³⁸.

En dehors de sa grande passion - la littérature-, Assia Djebar s'est intéressée au cinéma : elle a réalisé deux films, « *La nouba des femmes du mont Chenoua* » en 1978 ; et « *La zerda ou les chants de l'oubli* » en 1982. Elle était enseignante de lettres française à l'Université de New York depuis 2001. La plus grande consécration d'Assia Djebar vient de la France où, le 16 juin 2005, elle est élue à l'Académie française au fauteuil numéro 5. Elle est décédée le 6 février 2015 à Paris et enterrée à Cherchell, sa ville natale.

Son roman « *Nulle part dans la maison de mon père* » a été publié pour la première fois en 2007 aux Editions Fayard en France. En 2008, le roman est publié en Algérie aux Editions Sédia.

Le roman objet de notre recherche met en scène un récit s'étalant sur une période de 70 ans environs, de 1940 à 2007. Entre temps réel et temps de fiction, nous comprenons que l'écriture romanesque exige certaines anachronies (ellipse, pause, rétrospection...). Etant écrit en 2007, *Nulle part dans la maison de mon père* ressemble à des mémoires, une autofiction rédigée pour mieux s'extérioriser.

³⁷ Mohamed Garne est le fils de Kheira Bengoucha, une femme d'un martyr algérien de Theniet El Had de la Wilaya de Tissemsilt. Elle a été violée et torturée par des soldats français lors de sa détention. Mohamed Garne est le fruit de ce viol. Il est reconnu par l'état français comme une « victime de guerre » via un arrêt rendu le 22 novembre par la cour d'appel de Paris. <http://algerienetwork.com/blog/est-ce-que-kheira-et-son-fils-mohamed-garn-sont-des-personnalites-nationales/> consulté le 30/12/2014.

³⁸ Malek Alloula (1937-2015), écrivain de langue française. Il est le frère du dramaturge Abdelkader Alloula. Écrivain, critique littéraire, poète, Malek Alloula a présidé l'association qui contribue à faire connaître l'œuvre de son frère assassiné en 1994. Il est décédé le 17 février 2015 à Berlin.

L'essentiel du récit se déploie en Algérie, entre les années 1940/1950, quelques années avant le déclenchement de la guerre de libération. De l'automne 1953 jusqu'en 2007, un blanc caractérise le récit. Assia Djébar nous dit à ce sujet :

Ecrire tantôt avec des larmes (de rage, de défaite, de gel, de stupeur...), tantôt pour capter un rythme, depuis ce jour d'automne 1953 jusqu'...jusqu'en 2007, plus d'un demi-siècle après. Ce sont ces décennies immobiles qui soudain me paraissent des tombeaux³⁹

Assia Djébar raconte, donc, l'Algérie prête à exploser. Une Algérie décrite dans la bouche d'une femme. La situation sociopolitique de l'Algérie avant la révolution n'est, dans le récit de Djébar, qu'un prétexte pour écrire l'autofiction. Des faits comme les clivages français/arabes, la question identitaire ou encore le rôle de l'élite algérienne... Assia Djébar ne les relate pas pour faire de son roman un traité historique, c'est surtout pour décrire les situations ayant balisé sa vie d'adolescente algérienne.

Quant à Maïssa Bey, de son vrai nom *Samia Benameur*, elle est née à Ksar El Boukhari (Wilaya de Médéa) en 1950. Son père est mort sous la torture des militaires français pendant la guerre de libération. Après l'obtention d'un diplôme en lettres de l'Université d'Alger, elle enseigne la langue française à Sidi Bel Abbas où elle réside. Mère de quatre enfants, elle est également l'animatrice d'une association culturelle à Sidi Bel Abbas, dédiée à la littérature (rencontres avec auteurs, ateliers d'écriture, lecture de conte...). Son œuvre n'est pas exclusivement romanesque, Maïssa Bey a écrit également des essais, des pièces de théâtre et des recueils de poèmes. Nous ne disposons pas d'autres détails biographiques de Maïssa Bey. Les séquences vidéo disponibles la concernant sur internet n'en donnent pas de plus amples informations.

La romancière a choisi, comme tant d'autres écrivains, d'écrire ses œuvres sous pseudonyme. Elle nous explique à ce sujet :

C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance [...] Et l'une de nos grand-

³⁹Djébar, Assia Op.cit p.457

mères maternelles portait le nom de Bey. [...] C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue⁴⁰

« *Entendez-vous dans les montagnes* » est le titre du cinquième roman de Maïssa Bey. Elle l'a publié en 2002 aux Editions de l'Aube en France, puis republié la même année aux Editions Barzakh en Algérie. Rappelons que c'est l'année à laquelle l'Algérie fêtait ses 40 ans d'indépendance. C'est à partir de cette année également que l'on a assisté au repli du terrorisme en Algérie. L'occasion fut, pour les algériens et les français, de revenir sur la question historique qui unit les deux peuples. Responsables officiels, journalistes, intellectuels ou simples citoyens, le débat autour du passé commun entre les deux pays était très vif à cette époque. On peut bien comprendre maintenant dans quel contexte Maïssa Bey écrivit son roman. Il s'agit d'un court récit de 72 pages où, lors d'un voyage en train reliant deux villes françaises, la narratrice multiplie les flash-back pour mieux (se) comprendre. Les unités spatiotemporelles s'enchevêtrent et la linéarité du récit est saccadée : il n'est plus question, dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » de couvrir une période, le rythme de la narration ressemble au rythme des réminiscences, une image surgissant au moment où une autre disparaît.

Pour ce qui est de Malika Mokeddem, elle est née le 5 octobre 1966 à Kénadsa (Wilaya de Béchar) en Algérie. A l'instar des romans de Djébar et Bey, le roman Mokeddemien entreprend un rapport métonymique avec la vie de la romancière. Les péripéties du récit vont en parfait accord avec ce qu'a vécu Malika Mokeddem (ou du moins, ce que l'on a pu savoir sur sa vie). Les rares informations que l'on a pu récolter au sujet de sa biographie indiquent que Mokeddem est médecin de formation, qu'elle est néphrologue de spécialité. Que son cursus universitaire se partage entre Oran et Paris, qu'elle s'est installée à

⁴⁰ Sur www.arabesques-editions.com > Accueil > Ecrivains algériens consulté le 30/12/2014

Montpellier en 1979 et qu'elle est athée. Mokeddem s'est complètement consacrée à l'écriture depuis 1985, elle a pu décrocher plusieurs distinctions⁴¹.

« *Mes hommes* » est le huitième roman de Malika Mokeddem. Paru en 2005, le roman a été édité en France chez les éditions Grasset, réédité en 2006 en Algérie chez Sédia. Il s'agit d'un récit « personnel », écrit à la façon – ou presque - des cahiers intimes des jeunes adolescentes. Comme son titre l'indique, « *Mes hommes* » relate l'expérience de la narratrice avec l'amour. Entre déceptions, chagrins et ruptures, la romancière nous livre ses impressions sur les hommes qu'elle avait eu à fréquenter. Le récit s'étale sur une époque de 50 ans environs.

Le roman a, dès les premiers jours de sa vente en Algérie, provoqué des vagues de critiques : il est à signaler que la traduction arabe de « *Mes hommes* » a été censurée en Algérie⁴². La version traduite devait être mise en vente lors de la manifestation « Alger, capitale de la culture arabe » en 2007. Le roman s'est vu retiré tout comme « *L'Attentat* » de Yasmina Khadra et « *Harraga* » de Boualem Sensal dans leur version arabe⁴³.

4- Rapport fille/père dans les trois romans

Sous ce titre, nous entendons étudier les rapports qu'entretiennent les trois pères avec les trois filles de notre corpus. Toutefois, si le personnage du père est ultra présent dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » et « *Entendez-vous dans les montagnes* », il l'est moins dans le roman de Malika Mokeddem.

Autrement dit, si les pères de Djébar et Bey ont l'insigne avantage d'appartenir à la catégorie des « personnages principaux », Malika Mokeddem a choisi de circonscire la présence du père dans son récit. Or le père Mokeddemien revêt une importance majeure dans la construction du récit : il est « le premier homme »

⁴¹ Prix Littré, prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, et prix algérien de la fondation Nourredine Aba pour son premier roman publié en 1990, "Les Hommes qui marchent". Prix Afrique - Méditerranée de l'ADELF en 1992, pour son second roman "Le Siècle des sauterelles". Prix Méditerranée, Perpignan, pour "L'Interdite", en 1994. Information recueillie du site : <http://www.limag.refer.org/Volumes/Mokeddem.htm> consulté le 01/01/2015

⁴² Interview exclusive avec Malika Mokeddem au "Soir d'Algérie" : "L'Etat algérien m'a censurée". Sur <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2006/09/12/article.php?sid=42967&cid=16> , consulté le 01/01/2015

⁴³ « *Malika Mokeddem suscite la polémique* » article d'El Watan du 13 - 09 - 2006 sur http://www.elwatan.com/?page=article_print&id_article=50005 , consulté le 01/01/2015

selon les propos de la narratrice. De ce « premier homme » s'ensuivent toutes les déceptions et les joies que la narratrice aurait pu bien connaître avec les autres hommes.

Dans ce cas précis, il est nécessaire d'examiner la notion du « personnage principal », ce qui le caractérise du personnage secondaire afin de voir quelle place le père occupe-t-il vraiment dans les trois romans. Nous pouvons conclure très vite qu'un personnage est principal de par le rôle qu'on lui accorde dans le récit ; il peut l'être également à travers les multiples apparitions et sa participation dans les actions.

« Écrire le père » chez nos trois romancières exige nécessairement de faire de lui un personnage principal. Nos multiples lectures des trois textes démontrent bien que le thème du père est le pivot autour duquel tourne l'histoire, sinon il est générateur de l'acte même d'écriture (le cas Mokeddem). Notre approche est de classer le(s) père(s) dans les trois romans objets de notre recherche selon le rapport qu'il(s) a (ont) avec les trois narratrices. Nous remarquons, dans le roman de Malika Mokeddem par exemple, que le récit du père occupe tout le premier chapitre, ses apparitions dans les chapitres à venir sont peu significatives. Toutefois, le père Mokeddemien n'en demeure pas moins « principal » que les autres : il est principal car les hommes que va raconter la narratrice seront tous, ou presque, comparés à lui, le « premier homme » Mokeddemien est donc, d'un point de vue scriptural, un moteur de l'histoire.

Le second chapitre de « Mes hommes » intitulé « non demande en mariage » met en scène deux autres hommes ayant eu une influence sur la vie de la narratrice : Jamil et Âmi Bachir, le premier est un amoureux de la narratrice, le second est le chauffeur du bus qui les conduit chaque jour au lycée de Béchar. Au lycée, la présence oppressive du père continue à accabler les amours naissantes de la jeune fille :

« Mon père qui me surveille de près me fera d'effroyables scènes en me surprenant en grande discussion dans la cour du

collège ou devant le portail. Chaque fois, il me menacera de m'enfermer à la maison⁴⁴ »

Le personnage d'Âmi Bachir constituera une sorte de compensation pour la jeune fille, il saura adoucir les effets des caprices machistes de son père. Il est le premier à lui espérer un avenir radieux loin du désert tant méprisé. La narratrice raconte l'apport positif d'Âmi Bachir dans sa vie, en l'éloignant de son premier amoureux Jamil :

« Âmi Bachir m'a dit en parlant de toi « elle ira loin », sous-entendu : tu mérites mieux que moi ! je n'avais pas besoin de son avertissement. Je sais déjà que tu partiras. Que j'en mourrai⁴⁵ »

Le spectre du père est présent dans tous les récits des hommes que la narratrice a racontés. Les hommes racontés sont mis à l'examen par la narratrice et l'image du « premier homme » est constamment invoquée. La comparaison entre le père, décrié et détesté au premier chapitre, et les autres hommes prend deux aspects :

1- Dans le premier cas de figure, cette comparaison se fait ouvertement, l'homme raconté sera décrit en fonction de sa dissemblance avec le père. Le personnage d'Âmi Bachir en est un bon exemple : sa bonne humeur, l'intérêt paternel qu'il accorde à l'héroïne, sa protection et la loyauté qu'il lui voue font de lui, aux yeux d'elle, un père par suppléance. La narratrice explique, dans cet extrait, comment la présence d'Âmi Bachir a pu embaumer son cœur au moment où son père lui empoisonnait la vie :

« Finalement, l'homme du début de mon adolescence c'est lui, cet escogriffe fulminant, bourré de générosité et d'intelligence. Un père d'adoption qui, lui, m'aimait justement pour mes résultats scolaires. Un père par intermittence mais qui était déjà au parfum de quelques-uns de mes secrets⁴⁶»

2- Dans le second cas, la confrontation des deux personnages est subreptice, on n'évoque pas ouvertement le père mais le non-dit se lit facilement entre les lignes. Le neuvième chapitre intitulé « l'homme de mes traversées » évoque le

⁴⁴ Malika Mokeddem, Op.cit p 20

⁴⁵ Ibid. p 25

⁴⁶ Ibid. p 30

personnage de Jean-Louis, un homme passionné de mer, de bateaux et de croisières :

C'est ce qui tisse ce lien si fort entre nous. Ces départs programmés, voluptueusement préparés qui oblitérent mes ruptures. Et plus encore ceux décidés à l'improviste dans un accès de désir. Dans l'urgence d'éprouver, de vérifier instamment le sentiment de liberté. Tous ce qui m'a manqué en Algérie et dans le désert jusqu'à l'étouffement⁴⁷

La narratrice découvre avec cet homme le goût d'une liberté qui lui était, jusqu'alors, méconnue. Le père, censeur et inquisiteur, n'est pas nommé dans ce chapitre. Or nous pouvons facilement déceler l'allusion de la narratrice : la natation et le déplacement libre via mers, l'amour...des rêves devenus réalité après s'être affranchie du joug du père.

Passons, à présent, au roman d'Assia Djébar. Vu l'objectif que notre thèse s'assigne –à savoir les modalités de l'écriture quand le père est le prétexte même de l'énonciation-, nous remarquons que le rapport fille/père demeure le plus signifiant, le mieux explicatif dans ce roman. Nous pensons que, nonobstant la primauté du (je) autobiographique, Assia Djébar désire faire du thème du père le sujet principal de son roman

Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », le père est aussi un personnage principal. Les multiples lectures du roman nous poussent à dire qu'il est l'objet même de l'histoire racontée : tout ce que fait la narratrice –ou ne fait pas– invoque régulièrement l'ombre du père pour en juger la teneur, la moralité (ou l'immoralité) et le bienfondé du comportement de la jeune fille. Il est vrai que le roman opte pour le genre autobiographique où il est souvent question d'un (je) prépondérant, cela n'empêche pas de voir, dans le roman de Djébar, l'importance que revêt le personnage du père dans l'agencement du récit. En outre, le caractère sélectif de la mémoire, dans tout projet d'autobiographie ou d'autofiction, impose la mise en scène d'un nombre plus ou moins important d'événements

⁴⁷ Ibid. p 118

majeurs dans la vie du narrateur. Nous observons, dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », que le personnage du père a toujours été évoqué.

L'héroïne entame son récit par l'évocation du souvenir maternel : elle est décrite comme étant la plus belle femme de Cherchell, enviée par toutes les femmes pour sa beauté et son statut. Lors d'une rencontre entre femmes, la fillette (la narratrice) est stupéfaite, éventuellement un peu fière, par la jalousie dont sa mère et elle-même faisaient l'objet. Elle comprend très vite que ce « privilège » est dû au statut de son père, pas encore présenté dans le récit :

« Moi, silencieuse dans ce patio bruissant des voix des voix de ces femmes de tous âges qui ne sortent qu'ensevelies de la tête jusqu'aux pieds, soudain alarmée par cette remarque, je me sens la fille de mon père. Une forme d'exclusion- ou une grâce ?⁴⁸»

Le personnage du père traverse ainsi tout le récit en laissant ses empreintes sur tous les événements marquant la vie de la narratrice, le premier prix d'excellence en classe reçu par l'héroïne en est un exemple. La jeune écolière croyait faire plaisir à son père en lui montrant le prix –une biographie du Maréchal Pétain-, sa réaction fut toute autre :

« La fillette, avec obstination, exhibe encore son livre. Elle doit se dire : « Il est content, mon père, parce qu'il est l'instituteur, le seul instituteur arabe dans cette école, et moi, sa fille, la seule fillette arabe de la classe...Or, c'est moi la première ! Elle vit déjà cette discussion en termes de solidarité, la fierté du père devenant soudain sa fierté...Mais voici que la scène reste en suspens ; il y a comme un raté. Elle ne comprend pas ; elle reste un long moment avec son bras en l'air et ce livre brandi avec photographie d'un maréchal⁴⁹»

C'est ainsi que le premier prix de classe qui fut, un moment, une joie pour la fillette, devint, soudain, une déception sans égal : le père n'étant pas été content, la fille est inconsolable car elle n'a pas pu recevoir un petit sourire paternel en contrepartie.

⁴⁸ Assia Djébar, *Op.cit* p 19

⁴⁹ *Ibid.* pp 34.35

Le personnage du père continue à baliser les stations importantes dans la vie de la narratrice. Si l'on applique le schéma actantiel sur le récit, nous saurons que le personnage du père assure nettement la fonction du sujet.

Le poids de l'ombre paternelle est considérable, le père est présent dans toutes les circonstances : même si le père n'est présent (physiquement) qu'en très peu de scènes, son spectre envahit tout le récit. Son absence est remplacée tantôt par une voix, un regard ou une apparition. La narratrice nous apprend, par exemple, qu'il lui arrive de sentir posé sur elle, malgré elle, le regard du père alors qu'elle lisait dans sa chambre d'internat⁵⁰. Il arrive également à la fillette de se reprocher d'un regard furtif échangé avec un garçon du lycée car « *la voix paternelle en moi m'a reproché, disons, ma légèreté de conduite*⁵¹ ». La voix paternelle revient quand la fillette a le béguin pour un garçon : « *qu'il ne sache jamais à quel point il te plaît ! Cette voix est d'acier : une sévère mise en garde*⁵² ».

Il en va de même pour le roman de Maïssa Bey : le texte est dédié à « *celui qui ne pourra jamais lire ces lettres* », une petite ambiguïté s'installe puis disparaît à la vue d'une photo illustrative sur laquelle figurent le père de la romancière avec une mention « *La seule photo du père de Maïssa, été 1955* ». On y voit plus clair désormais, il s'agit d'un récit du père happé par la machine de guerre coloniale.

Dans « *Entendez-vous dans les montagnes* », la narratrice, apatride menacée dans son pays natal, est en proie à une réminiscence douloureuse, le voyage qu'elle effectue accentue la résurgence et la profondeur de la douleur due aux images invoquées. La rencontre des protagonistes à bord d'un wagon de train ouvre la voie à l'évocation du souvenir du père. L'entrée d'un homme d'une soixantaine d'années, ayant un visage « *qui vient se superposer à celui du père*⁵³ », et d'une jeune fille, Marie, mettra tous les ingrédients nécessaires à l'entame d'une discussion des plus vives.

⁵⁰ Ibid. p 202

⁵¹ Ibid. p 250

⁵² Ibid. p 251

⁵³ Maïssa Bey, Op.cit p 10

Contrairement aux romans de Mokeddem et Djébar, où les narratrices ont eu des rapports plus ou moins directs avec leurs pères respectifs, l'héroïne de « *Entendez-vous dans les montagnes* » n'a que des souvenirs furtifs de son père. Du coup, convoquer le personnage du père n'est pas chose aisée quand son souvenir est fuyard. La narratrice s'obstine à restituer son souvenir en imaginant le récit de sa torture.⁵⁴

La présence de l'homme en face d'elle provoque ce souvenir, le spectre du père que la narratrice a à peine connu s'installe à toute occasion. La présence de cet homme, par exemple, pousse la narratrice à comparer son père à lui :

Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore. Il n'aurait pas cette allure... il était bien plus petit de taille... il aurait fini peut-être par ressembler à son père...Le conditionnel vient se placer de lui-même dans les phrases qui viennent de surgir dans son esprit, alors même qu'elle glisse dans une légère somnolence⁵⁵

Le récit est traversé, de long en large, d'un malaise dû essentiellement au souvenir du père : la narratrice avoue avoir « *souvent essayé de reconstituer le visage de son père*⁵⁶ », elle nous répète son incapacité à recomposer l'image du père car elle ne connaît de lui que ce qu'elle a pu voir sur les photos. Quand cet homme inconnu -ayant passé son service militaire dans l'Algérie des années 50-60- a prononcé le nom du village de son père, Boughari, la perplexité a envahi l'esprit de la narratrice :

Elle sursaute, le souffle coupé. Elle ne peut pas s'empêcher de serrer les poings très fort, tellement fort que ses ongles s'enfoncent profondément dans la paume et qu'enfin la douleur l'oblige à réagir. Il semble n'avoir rien vu. Non, non... elle ne

⁵⁴« *Entendez-vous dans les montagnes* » est essentiellement composé de deux récits qui vont de pair : le premier met en scène le voyage de la narratrice et la discussion qu'elle a eue avec les deux autres personnages ; le second, écrit en *italique*, intervient de temps à autre et évoque les derniers moments de son père après sa capture. Les deux récits se passent le relais, s'enchevêtrent et se séparent.

⁵⁵ Ibid. p 17

⁵⁶ Ibid. p 18

posera aucune question. Elle est née à Boughari. Elle y a vécu.
Jusqu'à la mort de son père⁵⁷

« *Entendez-vous dans les montagnes* » est de loin le roman le plus problématique parmi les trois romans que nous avons choisis dans l'intention d'y voir quelle autorité peut-on accorder au thème du père dans un projet d'écriture. Les deux autres textes ne présentent pas le même degré de complexité quand on aborde le thème du père : absent chez Mokeddem mais dont le poids est massif ; ultra présent chez Djébar ; disparu chez Bey et seul le souvenir pourrait le ressusciter.

Le rapport fille/père dans ce texte pourrait se lire comme une vaine recherche de la narratrice d'une image perdue du père. Quand, lors de ce voyage, la narratrice rencontre cet homme qui, jadis, avait rencontré son père peu avant son exécution, le rythme de la narration s'accélère. Nous avons comme l'impression que l'énonciatrice cherche à refouler la perte de son père.

Le roman nous rappelle les textes proustiens où il est souvent question de temps. Même s'il est admis que la temporalité est très liée au genre autobiographique, la mémoire, seule, ne peut, parfois, pas suffire dans un projet autobiographique. La littérature peut se charger de ce rôle car elle permet, grâce aux moyens que l'autofiction lui fournit, de re-peindre l'histoire et facilite la tâche de l'appréhender d'un nouvel angle.

⁵⁷ Ibid. p 37

Nous avons pu voir, dans ce chapitre, un bref aperçu de la relation qui lie la fille et le père dans trois romans différents. Globalement, les trois romancières nous expliquent dans leurs textes la complexité des rapports qui les lient à leurs pères respectifs. Trois femmes (filles), trois cas totalement différents l'un de l'autre dans le traitement du thème du père.

Dans ce sillage, notre corpus de recherche nous propose une série variée de rapports confus entre fille et père. Dans « Mes hommes », Malika Mokeddem met en scène un père rejeté, l'exclusion et le bannissement – non sans séquelles- se prolongera car les hommes racontés ne ressemblent en rien à son père.

Assia Djébar, quant à elle, donne une importance démesurée à l'image du père qui enveloppe toute l'adolescence de la jeune fille : le père assurera même la voix de la raison ; du censeur absent mais respecté.

Maïssa Bey nous propose une toute autre image : celle du père disparu très tôt mais pas oublié. Ce dernier s'illustre par son absence car, vu l'impossibilité d'avoir des rapports directs avec lui, l'héroïne s'efforce éperdument – passionnément- à reconstituer son image en revisitant son souvenir.

CHAPITRE II
Tissu thématique

Nous étudierons dans ce deuxième chapitre les thématiques abordées par Assia Djebar, Maïssa Bey et Malika Mokeddem dans les trois romans qui constituent le corpus de notre recherche. Nous verrons comment ces différents thèmes sont traités par les trois romancières. Nous expliquerons également que les choix thématiques convergent tous pour donner un projet littéraire bien défini : écrire la filiation, raconter le père.

L'étude des thèmes nous permettra, par la suite, d'avoir une idée bien claire sur ce que nous développerons dans la deuxième partie. Le pacte autobiographique est manifeste. Ceci nous permettra également de saisir le cheminement discursif et textuel dans les trois romans.

Il est question de voir quelles sont les matières évoquées par nos trois romancières afin d'avoir une idée sur la nature de la relation qui les liait à leurs pères respectifs à travers le récit.

Analyse thématique et discursive

La progression thématique dans les trois romans objets d'étude de notre travail nous intéresse à plus d'un titre. Avant d'entamer l'étude des thèmes traités par les trois romancières, il est impératif de voir comment ces dernières construisent leurs romans respectifs et vont, graduellement, vers une construction d'un récit de filiation⁵⁸.

Dans le roman de Malika Mokeddem « Mes Hommes », nous constatons que la progression thématique va selon la logique des thèmes croisés. Ceci est un procédé assez commun chez l'ensemble des romanciers : il sert à retarder l'intérêt de l'histoire racontée, mais laisse aussi libre-cours à la prolixité du romancier afin qu'il puisse étaler sa vision du monde.

Le recours à ce genre de progression produit également un effet sur le lecteur : il se trouvera confronté, à son insu, à plusieurs détours thématiques. Nous pensons qu'il s'agit, parfois, d'une mise en scène d'un point de vue personnel de l'auteur. Ce dernier en fait part à son lecteur grâce à ce procédé.

⁵⁸ La troisième partie de notre thèse est consacrée à l'étude de la structure du récit de filiation.

Parmi les exemples les plus représentatifs, nous mentionnons le roman de Maïssa Bey « *Entendez-vous dans les montagnes* ». La mise en scène de l'histoire se fait dans un espace très réduit, la narratrice nous parle d'un voyage, quelque part en France, à bord d'un compartiment de train. Se retrouver dans cet espace l'amène à d'autres voyages par la pensée : des pensées évasives. Parfois, la narratrice s'autorise même à émettre des jugements de valeur sur différentes choses : les français, par exemple, ont l'air « libres, si libres, si différents ». La narratrice ne reviendra plus sur cette réflexion et passe directement, en l'espace de trois pages, au thème de l'émigration, du temps, de l'Algérie, de la vie des militaires ayant servi en Algérie entre 1954 et 1962.

La progression thématique dans le roman de Maïssa Bey aura pour effet, sciemment et nécessairement, la provocation d'une cascade de sujets. Les détours thématiques font surface à des moments inattendus de la narration. Cela dit, le thème du « père » demeure constant tout au long du récit, il sert de fil conducteur au fur et à mesure que la narration se prolonge.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » d'Assia Djebar a la même caractéristique d'avoir, d'un point de vue thématique, une progression à thèmes croisés. Nous admettons que le récit s'aligne selon un ordre chronologique ordinaire⁵⁹, le récit rappelle au lecteur les romans proustiens où le temps donne l'impression d'aller, d'avancer, de pair avec l'acte de la lecture. Or, la réminiscence permet à la narratrice de mettre en scène des images renvoyant à des référents historiques : le prix obtenu à l'école fut, par exemple, une biographie du maréchal Pétain⁶⁰. Ce détail facilite la description de la situation en Algérie des années 1940 avec les dissidences ayant eu lieu entre vichystes et gaullistes.

⁵⁹ Les intitulés des chapitres semblent conférer au récit la sensation du temps qui passe. L'enfance est décrite, par exemple, selon les centres d'intérêt des enfants à différents âges : la première partie est intitulée « Eclats d'enfance », chaque chapitre renvoie à une étape bien définie de l'enfance.

⁶⁰Pétain, Philippe (1856-1951), maréchal et homme politique français, chef de l'« État français » (1940-1945). Ce fut l'un des artisans de la victoire française durant la Première Guerre mondiale, Philippe Pétain est devenu, après la défaite de 1940, le chef de l'« État français » de Vichy, à la tête duquel il a tenté de promouvoir une véritable révolution conservatrice tout en laissant son gouvernement s'enfoncer dans la collaboration avec l'Allemagne.

Le thème de la situation de la femme algérienne est abondamment traité dans le roman de Djébar, il en va de même pour les thèmes de l'amour, de la beauté, des médisances des femmes de quartier, des hommes. Cependant, tous ces thèmes se verront chapotés par un thème majeur, celui du père.

Cette multitude de thèmes est dû aux situations dans lesquelles se trouve la narratrice, mais aussi à ses attitudes : des thèmes comme l'incompréhension, l'incertitude ou l'incommunicabilité se mettent au service de la narration. Raconter une filiation nécessite logiquement un travail de rétrospection, nos trois romancières font souvent appel à l'introspection lors qu'il s'agit de description d'états d'âme.

1- Identité, rapport père/fille

Ce thème est, à notre sens, le sujet majeur chez les trois romancières. Le père est un prétexte à l'écriture des trois récits.

Malika Mokeddem a choisi d'entamer son récit par l'interpellation de son père. Il faut expliquer que la romancière a opté, pour l'organisation et la structuration de son roman, d'énumérer les hommes qu'elle avait connus. Le premier fut son père. Le premier chapitre lui est consacré. L'intitulé choisi pour ce chapitre laisserait croire qu'il sera question d'un père problématique : « La première absence ». La première absence est celle du père ; la succession des histoires d'hommes ressemble à un réquisitoire contre le père, sa première absence ne serait-elle pas derrière toutes celles qui suivront ? Nous optons pour ce point de vue car le rôle du père est des plus importants dans la vie d'une fille. L'éducation que le père inculque- ce que nous appellerons plus tard l'expérience paternelle vécue par la fille – laisse des traces indélébiles. La famille algérienne, se basant sur le principe du patriarcat, laisse d'ineffaçables imprégnations dans la vie de chacun(e) :

Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. A partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque des images de

la première enfance. Des paroles ressurgissent, dessine un passé noir et blanc » (P3)

Le thème du père est, généralement, souvent présent dans l'univers de la littérature féminine : sous l'étiquette de « récit de filiation », nous pouvons citer « *Enfance* » de Nathalie Sarraute ; « *L'Amant* » de Marguerite Duras ou encore « *La Place* » d'Annie Ernaux.

Selon Dominique Viart et Bruno Vercier, évoquer les parents dans un projet d'écriture autobiographique est, *in fine*, qu'une autre variante de l'écriture de soi :

Il semblait d'abord que le souci de l'ascendance ne fut qu'un élément dans un projet plus vaste d'écriture de soi [...] la signification de cet infléchissement de l'autobiographie vers le récit de filiation ne sera comprise que plus tard⁶¹

Le roman d'Assia Djébar s'inscrit dans la même logique, celle de raconter un père pour mieux se raconter soi-même. En effet, la fille entretient une relation très complexe avec son père : à la première lecture du roman, le lecteur est saisi par l'impression que la présence du père domine toutes les autres présences. Le talent littéraire d'Assia Djébar laisse à croire que la présence, la personnalité et l'ipséité de la narratrice ne peuvent se manifester en dehors de cette omniprésence paternelle. D'innombrables passages sont consacrés à raconter le père, le décrire, se le remémorer, faire son apologie et finalement son deuil. Cet hommage au père va du portrait physique à l'image idéalisée :

« Mon père était un jeune homme très grand, aux larges épaules. Il avait les yeux bleu-vert de son père » (P43)

« L'image idéale du père que malgré moi - sans doute parce qu'il est irréversiblement absent - je compose » (P47)

Les traits moraux du père sont également décrits, la bonté et la bienveillance mêlées à une austérité d'instituteur. La narratrice raconte son attitude envers sa femme après avoir perdu un enfant :

⁶¹ VIART, Dominique et Bruno VERCIER : La littérature française au présent. Bordas. Paris 2005. P 76

« Peut-être avait-il éprouvé un soudain accès de timidité pour s'être laissé aller à sa tendresse pour sa femme[...]devant qui il faudra éviter à jamais l'évocation du premier fils » (PP 93.94)

D'autre part, il semble que l'écriture du père a servi de moyen à Assia Djébar pour ressusciter son père. N'admettant plus la disparition de son père, la narratrice se met à l'interpeler « *c'est étrange que je me mette à parler de toi au passé ! Est-ce parce que tu es vraiment mort ?* » (P89).

Assia Djébar rejoint ainsi Bernard This qui, mettant l'accent sur le pouvoir de la parole, estime qu'une personne ne peut s'identifier comme « parent » que lorsqu'on parle de lui :

Il n'y a de père qu'avec la parole, à partir des mots. Sans parole, il y aurait des géniteurs, quelques mâles copulateurs, mais nul ne pourrait se dire « père », « fils » ou « fille ». La paternité est donc essentiellement liée au fait de parler. C'est la parole qui nous constitue et nous situe comme « père », « fils » ou « fille ». ⁶²

Plusieurs psychanalystes soutiennent le postulat de Bernard This. Louise Grenier, psychologue et psychanalyste canadienne, assure que la majorité des femmes qu'elle a rencontré parlent très rarement de leur père, et que cela témoigne du statut problématique du père dans la vie psychique de sa fille :

Le père est passé sous silence. Le père tu, n'est-ce pas un père tué psychiquement ? Un objet tabou ? Le fruit d'une haine inavouable ? [...]il reste en suspens dans l'imaginaire féminin, en attente d'être perdu [...] toutefois, gardons à l'esprit que le père raconté dans une cure ou dans la fiction est essentiellement une représentation⁶³

Le recours aux avis des psychanalystes est d'une nécessité capitale pour notre travail. Si la recherche s'assigne pour objectif de voir « comment » s'articule un récit de filiation en vérifiant les procédés de représentation de la figure du père ; discuter le « pourquoi » de cette représentation n'en demeure pas moins important. C'est là qu'intervient la psychanalyse : cela nous aide à explorer les

⁶² THIS, Bernard : Le père, acte de naissance, Paris. Seuil 1980. P 246

⁶³ GRENIER, Louise : Filles sans père, l'attente du père dans l'imaginaire féminin. Ed Québecor 2004. P 16

destins des trois romancières, des destins marqués par une présence ou absence du père. La psychanalyse nous dévoile également en quoi l'écriture peut-elle être une issue réparatrice.

Ainsi, nous remarquons que la figure du père prend deux aspects chez les trois romancières : la vie avec ou sans le père peut être vécue, et par la suite, racontée, comme une épreuve structurante ou comme un traumatisme destructeur.

Pour Malika Mokeddem, il est nécessaire de préciser la posture énonciative qu'elle va prendre pour parler de son père : la narratrice est, à l'instar de ses sœurs, une fille non-désirée :

T'adressant à ma mère, tu disais « mes fils » quand tu parlais de mes frères. « Tes filles » lorsque la conversation nous concernait mes sœurs et moi [...]tu avais une pointe d'impatience, d'ironie, de ressentiment, de colère parfois en formulant « tes filles » (P5)

L'enfant non-désiré mène une vie contre son propre gré, mais surtout contre le gré de tout le monde. Ainsi, nous pouvons lire dans le roman de Mokeddem plusieurs passages expliquant mieux le statut de la narratrice au sein de sa famille :

A quatre, cinq ans, je me sentais déjà agressée par les propos de mon propre entourage. J'interprétais déjà que les filles n'étaient jamais des enfants. Vouées au rebut dès la naissance, elles incarnaient une infirmité collective dont elles ne s'affranchissaient qu'en engendrant des fils (P6)

Cela dit, les propos de Mokeddem témoignent d'un profond malaise dont l'origine était le père. Contrairement au cas d'Assia Djébar dont la présence paternelle fut, nonobstant quelques désaccords, nous le verrons plus tard, une expérience structurante ; Malika Mokeddem a vécu l'expérience paternelle comme une blessure. L'auteure a ouvert le récit de « ses hommes » en évoquant le premier homme qu'elle avait connu, son père. Le premier homme sera donc accusé d'y être pour quelque chose dans les futurs échecs sentimentaux ;

Je ne t'ai pas cherché en d'autres hommes. Je les aimés différents pour te garder absent. Je suis née à l'amour avec ses hommes là. [...] c'est pourquoi je veux te coucher parmi eux dans un livre. Tu n'en sauras rien puisque tu ne sais pas lire. (P 14)

A l'instar de l'héroïne de « Mes Hommes », Maïssa Bey vit l'expérience filiale comme un traumatisme. Nous avons choisi de parler de son cas en dernier car il est relativement différent des deux autres romancières. Si Assia Djébar et Malika Mokeddem écrivent la filiation pour l'avoir longtemps fréquentée et connue, Maïssa Bey n'a vécu que sept ans avec son père. Ecrire le père pour Bey est un véritable challenge. La mémoire infantile pourrait-elle ressusciter le père que l'on n'a connu qu'un brin de temps ? Maïssa Bey commence par dédier son récit à « *Celui qui ne pourra jamais lire ses pages* ». Une photo illustre la deuxième page du roman ; c'est la seule photo que Bey a pu garder de son père. Comment la romancière aurait-elle pu écrire un récit sur son père quand la mémoire est si courte ? mais surtout quand le traumatisme de la perte du père supplante la réminiscence ?

Maïssa Bey nous propose dans son récit un huit clos entre trois personnages occupant le même compartiment de train. Les trois voyageurs « la narratrice, Jean, la jeune fille Marie » entreprennent une discussion qui semble, au départ, des plus banales. Or, l'échange vire à un affrontement dès que la narratrice apprend que Jean - « *un homme qui aurait pu avoir l'âge de son père* » - a passé son service militaire pendant 18 mois en Algérie, et dans le même village où elle habitait. Le passé resurgit de la guerre d'Algérie. Toutes les conditions sont réunies pour ressusciter le père : la fille (de son père), un ancien militaire ayant connu le père et un témoin. Christiane Achour explique cette situation en insistant sur le rôle de la mémoire :

Sans qu'il y ait véritablement communication par la parole, si ce n'est le stricte minimum, les deux mémoires vont s'affronter, se compléter, le puzzle de la disparition du père qui

a inscrit au cœur de la fille un manque inguérissable, se reconstituer ⁶⁴

Au fil de la discussion, les échanges, les silences, les déplacements de focalisation du monologue de la narratrice à celui de Jean, nous assisterons à la reconstitution du portrait du père. Tous les propos énoncés contribueront graduellement à faire une représentation complète du personnage du père défunt. Jean revisite le passé, dont un lointain souvenir lui survient :

L'homme répond avec un calme impressionnant. Il s'exprime dans un français parfait, presque sans accent. Etonnant pour un arabe ! C'est un homme robuste, trapu, au visage replet, avec des lunettes rondes cerclées de noir [...] toute l'apparence d'un père de famille (P 59)

Le flash-back de Jean, ce changement de focalisation, permet au lecteur, de temps à autre, de vérifier à quoi ressemblait le père de la narratrice. Les traits moraux du père sont décrits de la même manière que ses traits physiques. Il s'agit des observations faites par Jean, médecin alors, au sujet du père supplicié juste avant la séance de torture :

Tranquille et débonnaire [...] un peu trop d'assurance, se dit-il, différent des autres. De ceux qui arrivent en grelottant de peur avant même que ça commence. Il n'a pas pu le tutoyer, comme il le fait tout naturellement avec les autres. Il ne peut même pas s'expliquer pourquoi, il s'en veut un peu pour ça [...] On l'a prévenu. Celui-là est l'un des deux instites. L'intellectuel du groupe. (PP 59.60)

Courage, bravoure, attachement aux principes valeureux doublé d'un niveau intellectuel supérieur : ce sont les qualités qu'accorde Jean –naturellement Maïssa Bey- au père. A notre sens, c'est justement l'absence de ce dernier qui fait que la romancière l'idéalise. Certains praticiens de la psychanalyse étayent ce postulat, à l'image de Louise Grenier. Pour la psychologue, certaines filles « éternellement romantiques », ne peuvent aimer le père que lorsque ce dernier est absent à jamais :

⁶⁴ ACHOUR, Christiane : Maïssa Bey : l'épreuve de la mémoire. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_63_11.pdf consulté le 14/12/2013

Quelle fille n'a pas adoré un jour un être au point de lui conférer l'aura de la divinité ? L'adolescente a besoin d'idoles qui incarnent son idéal.⁶⁵

Après tout, il faut dire que l'aventure scripturale vécue par Maïssa Bey serait certainement des plus effroyables. Raconter le père torturé et supplicié n'est pas une mince besogne. Christiane Achour trouve le récit de Bey « bouleversant » :

Pour Maïssa Bey, cette écriture fut douloureuse, une épreuve car dire l'indicible du corps supplicié, c'est frôler les limites de ce que peut la littérature. Pour nous, lecteurs, c'est un don⁶⁶

2- L'intégrisme

Il s'agit d'un point commun entre les récits que nous traitons, excepté celui d'Assia Djébar pour les raisons que nous expliquerons. Le thème du père a permis aux romancières d'avoir un prétexte d'un autre projet d'écriture, d'un autre thème : réécrire l'Histoire de l'Algérie à une certaine époque où le pays se portait mal.

Nous trouvons dans les romans de Malika Mokeddem et de Maïssa Bey des renvois aux événements sanglants des années 90, Assia Djébar a choisi de rester silencieuse à ce sujet. Il faut mentionner que les narratrices des trois romans évoquent cette époque d'une certaine distance, les trois sont en France quand la guerre civile a éclaté. La blessure est tout de même extrêmement profonde, le pays d'origine prend soudain feu.

Malika Mokeddem évoque, lorsqu'elle parle du terrorisme et du fanatisme religieux, un véritable désastre qui s'abat sur son pays :

« L'Algérie se faisait harakiri dans cette décennie quatre-vingt-dix que nous avons désignée de tous les qualificatifs de malheur [...] j'en étais mortifiée [...] une histoire frauduleuse ou sordide » (P 113)

⁶⁵ GRENIER, Louise Op.cit. P 135

⁶⁶ ACHOUR, Christiane Op.cit

Sans se l'avouer délibérément, le spectre du père est présent quand Malika Mokeddem évoque le malheur algérien. La nostalgie, le mal du pays natal ronge la narratrice :

Pour me préserver je me répétais : c'est parce que la terre natale a pris cette image, cette odeur de cadavres et de sang que ces amours me remontent à la tête. Pour m'empêcher de désespérer. De sombrer totalement. Pour conjurer la mort. Hélas, je connais trop toutes les perversions qui entachent cet élan : les pièges de nostalgie, leurs et sublimations. (P 114)

C'est une constante que de trouver dans les récits Mokeddemiens une critique des plus acerbes contre le fanatisme religieux. « Mes hommes » n'a pas voulu être une exception.

En énumérant les amours que la narratrice a pu avoir, le père est placé en tête de liste. Ce fut le « premier homme ». Ce qui nous amène à dire que le spectre du père contribue, subrepticement mais inévitablement, au sursaut de cet élan de nostalgie chez la narratrice.

Dans le récit de Maissa Bey, le thème de l'intégrisme a contribué à la mise en scène de l'histoire : la narratrice est une réfugiée, elle a fui son pays, suite à des menaces terroristes, pour s'installer en France : *« j'ai droit à un séjour temporaire, c'est écrit sur mon passeport, le temps que... » (P31)*

La réfugiée, à l'image de tous ceux ayant ce statut, cherche à faire table rase de tout ce qui s'est passé et aspire à commencer une nouvelle vie. Elle désire effacer ces souvenirs douloureux. Ceci semble lui être une impossible besogne : *« seulement un répit. Mais comment le pourrait-elle quand on n'évoque partout que la face sanglante de son pays ? » (P31)*

Le thème de l'intégrisme, abordé par la narratrice dans ses monologues, se trouvera cette fois-ci aligné au thème du père. Si, chez Mokeddem, le père n'est qu'un « homme » entre autres, Maissa Bey en fait une raison, un socle sur lequel se bâtissent tous les autres thèmes. Ainsi, l'héroïne juge invraisemblable le fait de trouver refuge chez les « tueurs de son père » :

Elle a fui sous la menace. Elle a quitté le pays pour venir trouver refuge ici. Quelle ironie de l'histoire ! Elle, la fille d'un 'glorieux martyr de la révolution', d'un homme exécuté pour avoir voulu chasser la France de son pays, la voilà qu'elle cherche refuge chez ceux que, lui, l'instituteur [...] a combattu ! (P 35)

Cette situation rocambolesque provoque un malaise chez l'héroïne : elle se voit désormais comme traîtresse de son père. Chercher refuge chez ceux qui l'ont faite orpheline ne peut être vu autrement. En guise de justification, le passage suivant survient comme un cri :

Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères...les regards menaçants...Elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie et surtout qui finit par détourner de tout sentiment humain, parce qu'elle aveugle au point de faire naître la haine, la violence, le désir irrépressible de vengeance, la tentation de tuer avant d'être tué... (P 35)

Evoquer l'intégrisme en Algérie est, pour Maïssa Bey, un moyen pour justifier sa « trahison » envers la mémoire de son père. Ce dernier conquiert tous les espaces du récit. Il joue, à notre sens, tous les rôles possibles dans un projet d'écriture filiale : incite à écrire, donne raison (ou pas), justifie, concilie (ou pas) à la fin de l'histoire.

Par contre, il est impossible de trouver une trace de ce thème (l'intégrisme) chez Assia Djébar⁶⁷. Dans « Nulle part dans la maison de mon père », la narratrice a bien voulu nous exposer le cycle de sa vie depuis qu'elle avait l'âge de « deux ans et demi, peut être trois » jusqu'en 2007 quand elle signe son roman. Le récit est chronologiquement linéaire. Cependant, une pause s'installe dès l'automne 1953. Parsemé de références historiques, le roman d'Assia Djébar s'est abstenu de faire la moindre allusion aux événements des années 90 : nous pensons que cette pause étaye notre hypothèse selon laquelle le roman est dédié au père.

⁶⁷ L'intégrisme a déjà fait l'objet de plusieurs romans et nouvelles d'Assia Djébar. Nous citons dans ce cadre « Le blanc de l'Algérie » 1996, « Oran, langue morte » 1997

S'agissait-il davantage du père [...] cette poussée irrésistible de la mémoire, celle-ci galopant soudain telle une pouliche de race une fois libérée, une conclusion s'impose : 'nulle part dans la maison de mon père'' (PP 441.442)

La romancière a intitulé la première partie de l'épilogue « Les années tombeaux ». Un épilogue qui survient juste après avoir raconté le décès du père. Le vocable « tombeau » connotant la mort, l'oubli et le silence. Nous en déduisons que la narratrice a préféré se taire après le décès de son père, que nulle histoire n'est, désormais, admissible dans le récit. Ce dernier, se voulant être un récit de soi, pour soi, n'aurait pas pu voir le jour s'il s'agissait de raconter autre chose que le père. La disparition du père exclut tous les autres thèmes susceptibles à la narration, les annihile.

3- La scolarité des filles

C'est un autre sous-thème relatif à la société algérienne. Nous l'avons inclus dans le tableau thématique que dressent les trois romancières de l'Algérie au sujet du statut de la femme, un autre sujet que nous traiterons plus loin.

Pour Malika Mokeddem, l'amour des livres lui a été salutaire. Après avoir décrit la misogynie latente de son père, la voilà en train de nous raconter comment ce dernier observait avec méfiance sa passion pour la lecture :

« J'interceptais souvent le regard circonspect que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre. Cet espace là, ce hors-champs inaliénable, n'était qu'à moi. Mes livres t'impressionnaient, toi l'analphabète. » (P 10)

Mais la « méchanceté » parentale ne s'arrête pas là, le père décidera de mettre fin au cursus scolaire de la narratrice :

Tu essaieras de m'arracher aux études à onze ans – ce front qu'il m'a fallu constituer pour t'arracher le droit d'aller au collège, dans la ville voisine, Béchar ! [...] Trois ans plus tard, ultime échauffourée, tu tenteras de me marier (P 10)

C'est au père de décider du sort de sa fille, si elle devait poursuivre ses études ou pas, et quand il le lui autorise, ce n'est jamais sans contrepartie.

A partir de quinze ans, je te ferais passer les démangeaisons avec mes salaires de pionne. Tu m'as fait acheter ma liberté comme les esclaves d'antan, mon père [...] Mon père qui me surveille de près me fera d'effroyables scènes en me surprenant en grande discussion dans la cour du collège ou devant le portail. Chaque fois, il menacera de m'enfermer à la maison. (P 10)

Si, lorsqu'il s'agit de la scolarité des filles, la cruauté du père de Mokkadem est sans égal, nous remarquons qu'Assia Djébar n'avait pas vécu ce traumatisme. Cela est fort probablement dû au niveau intellectuel des deux pères. Tahar Imalayen, le père d'Assia Djébar, fut un instituteur. Il a toujours encouragé sa fille lorsqu'il s'agit de ses études. Lorsqu'elle remporte le prix d'excellence dans sa classe, la narratrice court à la rencontre du père pour lui faire part de son exploit car « *La fierté du père devenant sa presque fierté* » (P 35). Cette réussite n'a pas produit l'effet escompté : le père est déçu. La déception du père n'est nullement due à l'excellence de la fille, mais parce qu'il n'a pas apprécié le cadeau qu'on a offert à sa fille - pis, il l'a perçu comme une offense à son égard : une biographie du Maréchal Pétain.

Le père expliquera plus tard à sa fille que ce n'était pas un fait anodin : ses collègues, tous pétainistes, ont bien su choisir le titre du livre. Lui, le républicain, qui écoutait la Radio Londres⁶⁸ chaque soir, ne pouvait se réjouir d'un tel prix.

Lorsque la narratrice passe au prochain palier de sa scolarité, elle est interne à la khâgne⁶⁹. Il n'est pas rare d'entrevoir, dans les discussions des filles internes, un malaise profond. Ce désarroi est dû aux interdits imposés par les « mâles de la famille ». Etre fille scolarisée, à cette époque où les « indigènes » se voulaient extrêmement conservateurs, relevait de l'exploit :

⁶⁸ **Radio Londres** est le nom donné aux programmes en langue française durant la Seconde Guerre mondiale, diffusés du 19 juin 1940 (suite à l'Appel du 18 juin situé dans un bulletin d'information) au 25 octobre 1944 dans le studio de la section française de la BBC. *Radio Londres* est composé, en plus des six bulletins quotidiens d'informations françaises, de deux émissions indépendantes l'une de l'autre, *Honneur et Patrie* sous la responsabilité de la France libre du général de Gaulle et tenue par Maurice Schumann, et *Les Français parlent aux Français* réalisé par le gouvernement britannique

⁶⁹ Classe de seconde année de préparation au concours des sections littéraires des Écoles normales supérieures

« -Que crois-tu, commençait l'une [...] j'échangerai cette prison, mon Dieu assez vaste, contre une autre toute rétrécie. Pas plus !

Et telle autre, un peu plus âgée, d'ajouter :

Encore heureux, à Miliana, si on me laisse arriver jusqu'au bac ! » (P164)

Quand ce n'est pas la famille qui s'oppose à la scolarisation des filles, c'est la société, la rue qui importunent les jeunes écolières :

Être externe, pour une collégienne musulmane de la ville (alors que toutes avaient obtenu l'exceptionnelle autorisation de poursuivre leurs études jusqu'au brevet, voire jusqu'au bac), exposait, tout au long du cheminement à l'école, au risque quotidien de menus incidents, au point qu'elles craignaient de se retrouver définitivement séquestrées ! (P 167)

Plusieurs passages témoignent, dans le récit d'Assia Djébar, de la difficulté éprouvée par les filles à poursuivre convenablement leurs études. La narratrice a fait, par exemple, le récit de Farida, fille d'un haut gradé « indigène » dans l'armée française, mais cela ne lui a été d'aucune utilité car elle subissait la pression paternelle. Elle a eu, elle aussi, cette fameuse « autorisation » d'étudier. Farida a su surmonter toutes les difficultés qui entravaient sa carrière. Elle a su également supporter les contraintes que lui imposait le père (habit, démarche, contrôle quotidien des horaires de rentrée et de sorties). Assia Djébar semble donner, à travers l'exemple de Farida, un espoir à celle vivant dans une situation pareille.

Ce thème est presque absent chez Maïssa Bey, or nous pouvons déduire le malaise qu'a la narratrice de la situation de la femme algérienne en général. Les observations et remarques faites à la réfugiée algérienne frôlent la comparaison entre les filles françaises et algériennes :

Marie, cette jeune fille blonde et lisse, jeans et basket, sûre d'elle, visiblement bien dans sa peau, à l'image presque de toutes les jeunes filles ici » (P 12)

« Ces hommes et ces femmes libres, si libres, si différents...

Les gestes assurés des femmes qui marchent dans la rue, d'un pas vif, la tête haute, le regard bien droit » (P 20)

4- Le voyage

Le thème du voyage est également traité dans les trois romans objet de notre recherche. Le premier voyage de la narratrice de « Nulle part dans la maison de mon père » l'a impressionné à tel point où tout un chapitre lui a été consacré (Mon premier voyage, seule...). Ce premier voyage en autocar ne saurait être envisageable sans la présence protectrice du père :

Une fois assise au premier rang ou au second, après que l'employé qui connaît mon père personnellement est venu vérifier où je me trouvais (sans me parler, mais s'évertuant pourtant à être connu de moi). (PP 128.129)

Le voyage en autocar permet à la narratrice de décrire un échantillon de la composante sociale en Algérie telle qu'elle se présentait aux années 1940 :

Je me mets à observer plus posément les autres groupes : paysans berbères dans leurs toges pas toujours immaculées [...] quelques employés d'allure européenne, en complet-veston, les suivent –ceux-ci s'expriment parfois en arabe, parfois dans un français châtié, avec toutefois les 'R' roulés, on les appelle les émancipés. [...] 'des petits blancs' : l'un avec sa casquette de côté, l'autre à qui, dès le départ, le contrôleur intime l'ordre d'éteindre sa cigarette. (P 129)

La narratrice semble assoiffée des sensations que donne le voyage : « *ne m'a jamais quitté le désir de m'envoler* » disait-elle. Ce désir se manifeste par ses « *premières échappées malgré ma crainte de la sévérité paternelle* » (P159) ou encore ses escapades avec son amie Mag :

Mag qui avait établi avec son grand frère une vraie complicité et qui rejoignait son village [...] réussit à m'entraîner dans de menues escapades dans la ville de Blida (P 159)

La narratrice de « Mes hommes » confère au voyage une fonction salvatrice et salutaire :

Je dois sauver ma peau [...] départ au Canada. Je n'ai qu'une idée en tête : partir encore. Partir plus loin. Délivrer mes sentiments de toutes les censures. Essayer d'épuiser la tristesse. M'enivrer du vertige d'une plus grande liberté. Je travaille pour me payer un voyage pour les pays du nord. (PP 65.66)

Malika la narratrice fait la connaissance de Jean Louis, un passionné de croisières et de vie maritime. Ils se marieront plus tard et vivent ensemble pendant dix-sept ans. L'expérience conjugale a permis à Malika d'assouvir son incroyable désir pour le voyage :

« Quand Jean Louis m'emmène pour la première fois sur son bateau, je ne sais même pas nager. Alors naviguer... Je pars avec l'excitation un peu inquiète d'accepter de ne plus rien maîtriser. De me dépendre, de m'abandonner » (P 115)

Jean Louis, il continue à se promener dans la vie –sinon il s'ennuie – J'ai épousé un promeneur. Il me balade sur terre et sur mer. Il devance mes envies de bouger. Il m'emporte [...] en voiture à travers des pays – à pied pour des randonnées [...] deux vertiges au miroir de l'eau : la traversée et l'amour. (PP 118.119)

Le voyage est pour la narratrice de « Mes hommes » une activité synonyme de liberté. La romancière a attesté, à plusieurs reprises avoir quitté le pays, le pouvoir patriarcal et la mentalité machiste afin de découvrir d'autres cieux ou « être femme » n'est pas considéré comme une tare en soi.

Dans « Entendez-vous dans les montagnes », la narratrice réfugiée, quant à elle, n'a pas choisi ce voyage. Si Assia Djébar a été encouragée par le père ; Malika Mokeddem pour « contrarier » le père ; Maïssa Bey s'en va à cause de la menace terroriste. Le voyage dans le récit de Bey n'est pas uniquement un thème ; le train recèle en lui-même l'espace et le temps (le temps que dure le voyage) dans lesquelles se déploieront toutes les histoires. Bey écrit en prétextant le voyage.

5- L'altérité

Ou le caractère de ce qui est autre. C'est devenu une constante de trouver, dans la littérature algérienne d'expression française, une omniprésence du thème de l'autre. L'autre est défini, décrit et parfois décrié dans cette littérature.

Ayant vécu son enfance à l'époque coloniale, Assia Djebar a eu à croiser ceux qu'elle appelle constamment « les autres » dans son récit. Elle souligne qu'elle s'est rendu compte de sa différence à partir de comparaisons faites entre les prénoms de ses camarades et le sien :

Dans cette classe de collègue, j'oublie que, pour les camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce nom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des « autres », eux qui font semblant de nous accueillir mais par notre envers. (PP 119.120)

Le mode de vie des « autres » surprenait la jeune fille, entre émerveillement et réprobation, elle se rend compte du fossé qui sépare les deux « clans » :

A force de contempler indéfiniment, comme dans la première enfance, les 'autres', ceux de l'autre clan, qui dansent, font la fête, parfois défilent dans des processions catholiques que tu jugeais baroques, moyenâgeuses, païennes en somme lorsqu'ils portaient avec des mines figées des statues du crucifié et de sa mère aux yeux levés. (P 186)

Le spectre du père revient. La narratrice se découvre une passion pour le basket-ball et y excelle avec l'équipe du collège. Mais lorsqu'il s'agissait d'une compétition ayant lieu en dehors du collège, la narratrice feint un malaise pour ne pas braver l'interdit paternel (celui de ne pas faire de déplacement avec l'équipe). Mais surtout pour ne pas faire de son père, aux yeux des « autres », un « puritain attardé » :

Devant le risque de dévoiler le tabou qui subsistait encore chez les miens, je préfère paraître « non fiable pour les compétitions », ainsi que me le reprochait parfois le

professeur ; préserver l'image de mon père devant les
« autres » m'importait davantage.⁷⁰

Dans « Mes hommes », Malika Mokeddem installe son récit à l'époque postcoloniale ; quelques bribes permettent de voir comment l'altérité est-elle perçue dans cette Algérie des années 60-70 :

Sortir avec un étranger en Algérie c'est comme s'avouer athée. C'est bafouer la religion. C'est se placer dans l'inacceptable, l'innommable. Mais moi je n'ai pas oublié qu'enfant déjà [...] l'attention d'une institutrice, d'une femme juive, d'un chef d'atelier pied-noir... avaient été des trésors de guerre. Elle m'avait définitivement prémunie contre les perceptions manichéennes des communautés⁷¹.

Cela dit, « l'autre » pour Malika Mokeddem, n'est pas un idéal en soi. Ça ne s'aime pas et ça ne se déteste pas. Elle n'aime pas « l'autre » pour son altérité : rien à voir avec un exotisme quelconque. La narratrice s'attache uniquement à ce qui pourrait la « sauver », l'extraire de cette société algérienne qu'elle conteste tant :

Le corps, la sensualité d'un étranger comme premiers abords de l'exil, un exil salutaire. J'en suis persuadée maintenant : seuls les hommes des lointains, d'une autre terre, pourraient m'affranchir totalement de l'embrouillamini algérien [...] c'est avant tout le besoin de fuir l'inquisition, la cruauté, la discrimination, la bêtise, l'oppression du familial⁷²

Le récit de Maïssa Bey évoque également ce thème. Le statut de « réfugiée » ou encore « voyageuse » autorise la parole au regard que portera le voyageur sur le pays d'accueil et/ou inversement. La narratrice décrit minutieusement les attitudes et comportement qui ont attiré son regard en France, « l'assurance » avec laquelle les français marchent, parlent et regardent. Or ceux-ci peuvent également émettre des jugements de valeur envers les « autres ». Le récit décrit une scène, à l'intérieur du train, de vol à l'arrachée. Une française n'a pas pu se retenir de crier « des arabes ! Sûrement des arabes ! ».

⁷⁰ Ibid. p 301

⁷¹ Malika Mokeddem. Op.cit p 60

⁷² Ibid. p 61

Ce chapitre consacré à l'analyse thématique et discursive nous a permis de réunir les thèmes communs aux trois romans objets de notre recherche. Les mêmes thèmes reviennent dans les trois récits. Les rares exceptions ne dénaturent pas cet ensemble thématique homogène et commun. Nous avons pu prouver la constance d'un thème redondant, celui du père.

L'analyse thématique nous a ouvert les yeux sur l'importance du rôle qu'assume le père dans le récit. Les thèmes traités défendent tous une même logique : la société algérienne basée sur le principe du patriarcat, refus de s'ouvrir sur l'autre ; un intégrisme des plus odieux et des femmes algériennes majoritairement opprimées (scolarité interdite ou conditionnée) ; des femmes rongées par le désir de voyager, de voir d'autres espaces que celui de la terre natale.

Ce deuxième chapitre nous a également permis de constater que les thèmes traités demeurent d'actualité jusqu'à nos jours : l'altérité, l'intégrisme et les droits des femmes sont des sujets qui occupent l'esprit du monde moderne. De ce fait, les trois romans que nous étudierons ne peuvent être étiquetés de « surannés ».

CHAPITRE III :

L'instance énonciative dans les trois romans

La première ressemblance entre les trois romans objets de notre recherche, est que le(s) discours exposé(s) sur le thème du père sont initialement, exclusivement et totalement produit par les trois narratrices. Ces dernières sont aussi des personnages faisant partie de la trame du récit, elles monopolisent le discours et font de leurs récits une sorte de témoignage.

En confrontant les données textuelles (indications biographiques des protagonistes des trois romans) aux données biographiques (concernant les trois romancières) disponibles dans les manuels dédiés à l'histoire littéraire et sur internet, nous concluons très facilement qu'il s'agit de trois auteurs narrateurs. Les spécialistes en narratologie mettent ce genre de stratégie sous l'étiquette générique de l'« autofiction », comme nous l'indique J-L Dumortier :

Deux conditions doivent être réunies pour qu'un récit relève de cette variété narrative : une seule et même identité nominale pour l'auteur et le personnage narrateur qui raconte sa propre histoire (comme dans l'autobiographie, donc), et une étiquette générique indiquant qu'il s'agit d'un roman. Si l'on s'en tient à la lettre de ces conditions, on limite de manière draconienne le domaine de l'autofiction⁷³

Les conditions susmentionnées semblent toutes réunies dans nos trois romans objets de recherche. S'agissant d'une autofiction, la prédominance du « je » autofictionnel est donc tout à fait légitime. De ce point de vue, la narration dans « *Mes hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » s'apparente à ce que Christian Angelet et Jan Herman appellent « *une narration opaque*⁷⁴ ». Sur ce point, le roman de Maïssa Bey constitue un décalage : « *Entendez-vous dans les montagnes* » est un récit où la romancière a préféré s'effacer et ne figure qu'en tant que personnage, procédé narratif qu'Angelet et Herman ont appelé « *narration transparente* ».

⁷³ DUMORTIER, Jean-Louis : « Lire le récit de fiction ». De Boeck Duculot, Bruxelles 2001. P 101

⁷⁴ C'est le type de narration où le narrateur se présente comme étant « le producteur, voire l'inventeur du récit », contrairement à la narration dite « transparente », où le narrateur s'efface presque complètement. Dans ce cas, la primauté est accordée au lecteur qui aura une sensation du réel dans le récit. ANGELET. C et J. HERMAN, *Introduction Aux Etudes Littéraires : Méthode Du Texte*, Duculot, Bruxelles 1995. P 170.

L'auteur-narrateur-protagoniste est donc le moteur du récit, le lecteur est un spectateur qui verra défiler les événements sans avoir à y participer. Il n'y a pas lieu d'une éventuelle identification dans ce genre de narration, car l'autofiction est, avant tout, un récit personnel, individuel, écrit par soi et pour soi.

I- La narration dans « *Mes hommes* »

Le narrateur (narratrice) de ce récit est l'unique garant de l'authenticité des faits qu'il rapporte. Toutes les indications sur les différents protagonistes de l'histoire sont recueillies du discours du narrateur. S'agissant d'une autofiction, le narrateur est très expressif lorsqu'il s'agit d'informations personnelles sur sa vie antérieure et celle des personnages. Le narrateur va, graduellement, faire le récit de sa vie : le récit de l'enfance est suivi de celui de l'adolescence puis l'âge adulte. Le lecteur verra, dès l'entame du récit ; une cascade d'informations personnelles –voire intimes- qui se succèdent au fil des pages. Les faits racontés vont du simple fait insignifiant (geste de main, regard...) jusqu'aux rêves intimes. Dans le premier chapitre, par exemple, la narratrice a choisi d'ouvrir son récit par un véritable réquisitoire adressé à son père en expliquant les liens problématiques entre eux.

Le roman de Malika Mokeddem, ainsi que ceux de Bey et Djébar, nous épargnent de plonger dans l'ancien débat entre la « narration » de Genette et l'« énonciation de Benveniste⁷⁵. Les notions d'« auteur » et de « narrateur » s'entremêlent jusqu'à n'en faire qu'une entité. L'auteur narrateur est au courant de tout ce qui s'est passé, ce qui se passe et ce qui se passera, omniscient jusqu'à connaître les pensées intimes et secrètes des protagonistes.

Les exigences autofictionnelles imposent la suprématie de l'auteur-narrateur. Dans notre roman, aucune information n'est possible que par le biais de la narratrice. Les faits rapportés parviennent au lecteur même par le moyen des sens de la narratrice : « *A force d'observer leur monstruosité, je m'étais forgé une*

⁷⁵ Dans *Figures III*(1972), Gérard Genette (1930-) oppose la « narration » à l'« énonciation » d'Emile Benveniste (1902-1976). Ce dernier propose, dans *Problèmes de linguistique générale* (1966), que l'énonciation est l'acte d'un homme réel qui, dans et par le langage se constitue comme sujet (p. 259). Genette propose l'acception selon laquelle l'auteur et le lecteur ne s'identifient pas au narrateur et au narrataire du récit (p. 226).

conviction » (p. 6) ; « *j'aimais te regarder passer en bicyclette, mon père* » (p.7) ; quand elle nous décrit ses premières expériences sentimentales à Kénadsa, le sens est toujours présent : « *je tressaille, me tourne vers l'arrière du véhicule, Jamil me sourit* » (p. 22) ; quand elle n'en peut plus de sa vie ennuyeuse dans sa ville natale, la narratrice annonce : « *Une crampe me vrille l'estomac à l'approche du village* » (p.23) ; raconter le désert exige une mise en scène provoquant l'odorat : « *Depuis le café du matin toute une succession de fragrances [...] jusqu'aux effluves de menthe ou d'absinthe de l'ultime théière du soir* » (p.36) ; quand pour décrire la cuisine de son amant : « *La cuisine de Jean-Louis est expéditive. Viandes grillées et pâtes constituent son repas préféré [...] Je me régale à table...* » (p.71)

I.1- Les modalisateurs

Selon Georges-Elia Sarfati, un modalisateur correspond aux moyens par lesquels le locuteur implique ou détermine l'attitude de l'allocutaire à partir de sa propre énonciation ou, d'un autre point de vue, c'est l'ensemble des moyens linguistiques par lesquels le locuteur manifeste une attitude par rapport à ce qu'il dit⁷⁶.

Dans « *Mes hommes* », nous remarquons que la narratrice rapporte les faits, dans la plupart du temps, avec des assertions. Nous pensons que les affirmations de la narratrice correspondent aux exigences de l'autofiction qui impose la mise en scène de faits authentiques : le narrateur les relate pour les avoir vécu.

Le récit du père est parsemé de modalisateurs de certitude. La narratrice, dans le récit de sa relation conflictuelle avec son père est sûre de ses sentiments envers lui (haine, désaffection) : elle arrive même à prédire ses réactions avec une grande certitude. Les énoncés suivants sont recensés pour donner les exemples les plus illustratifs de la certitude de la narratrice dans ses rapports avec son père :

« ***On doute de tout quand, enfant, on ne croit plus en ses parents*** » (p. 8)

⁷⁶ SARFATI, Georges-Elia. Op.cit p 23

« **J'étais condamnée** à vivre et à consigner, avec **la rigueur de comptable**, toutes les soustractions d'amour, mon père » (p. 8)

« Cette fois-là, **c'est ta mort que j'ai désirée**, mon père. De toutes mes colères et peines » (p. 8)

« C'est **diabolique** la discrimination des parents. En prendre conscience est la première confrontation avec la **cruauté** » (p. 9)

« Mes livres **t'impressionnaient**, toi l'analphabète. Les livres **me délivraient de toi**, de la misère, des interdits, de tout » (p. 10)

« Un fossé s'est creusé, **de plus en plus**, entre nous [...] mais rien n'était **jamais** dit, mon père » (p. 12)

« Ma vie qui le dérange. Il **persiste** à ignorer [...] Nous ne serons **jamais** intimes. J'en ai pris mon parti » (p. 207)

La lecture de ces exemples démontre, sans équivoque, la distance séparant la fille de son père. La haine qu'éprouve la narratrice envers son père est catégorique. Le discours de la fille, en abordant le sujet de son père, est complètement différent de celui qu'elle adopte lorsqu'elle évoque les autres hommes qu'elle a connus.

I.2- L'ordre de la narration

Sous ce titre, nous étudierons les éventuelles différences entre l'ordre chronologique en vigueur dans l'univers de l'histoire et l'ordre de présentation des faits dans le récit⁷⁷. Selon Christiane Achour et Amina Bekkat, l'acte narratif est temporellement ultérieur à l'histoire racontée. Aussi, il peut lui être simultané ou en anticipation⁷⁸.

Dans « *Mes hommes* », nous remarquons que la narration est *ultérieure* par rapport aux faits relatés. Même si, la plupart du temps, la narratrice utilise le présent dans son discours, on comprend, via la trame du récit qu'il s'agit de faits passés. La narration est ultérieure, ou peut l'être plus ou moins, tout en faisant

⁷⁷ DUMORTIER, Jean-Louis. Op.cit p. 47

⁷⁸ ACHOUR, Christiane et Amina BEKKAT : Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II. Edition du Tell, 2002. P 59

varier son rapport à l'histoire en fonction de l'énonciation qu'elle adopte. Plusieurs exemples témoignent de cette attitude : « *Je m'étais débarrassée de ces gardes pour préparer notre départ. Mais je ne quittais l'hôpital que le 22 décembre* » (p. 79)

Les actions des personnages sont conjuguées au plus-que-parfait, l'imparfait est également utilisé dans les descriptions et les discours rapportés :

Trois jours plus tard, il était près de minuit lorsqu'on frappa à ma porte. C'était Nourine. Son université était en grève. Il avait repris l'avion aussitôt. Il n'avait pas prévenu ses parents. Il avait téléphoné à notre ami Wadi qui était allé le cueillir à l'aéroport. Une manigance pour que nous puissions être ensemble sans provoquer la crise de sa famille. Qu'importe. Il était là pour une semaine. Retrouver ses bras n'avait pas de prix. L'Algérie m'en redevenait vivable⁷⁹

Nous pensons que le foisonnement du présent dans le récit a un rapport avec l'écriture autofictionnelle : si, au départ, le lecteur n'arrive pas à préciser s'il s'agit d'un présent de la narration ou d'un présent réel, cette confusion s'estompe au fil des pages car l'auteur se présente comme unique énonciateur de son récit.

La prédominance du présent semble donner à la narration un aspect de simultanéité. Or, cette impression disparaît quand on découvre, petit à petit, les secrets du récit de Mokeddem. La reconfiguration non linéaire du temps du récit (sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) est une constante dans les écrits autofictionnels⁸⁰. L'auteure semble avoir une prédilection pour le présent de la narration pour avoir une emprise sur le lecteur.

Le texte est truffé d'anachronies : analepses et prolepses⁸¹ foisonnent et la narratrice n'a de cesse de revenir en arrière pour expliquer des faits présents. La

⁷⁹Malika MOKEDDEM. Op.cit p 109

⁸⁰ GASPARINI, Philippe : « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* ». Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Sur <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> consulté le 11/03/2015

⁸¹Dans le cadre d'un récit, une *analepse* consiste à effectuer un retour sur des faits passés au moment où se fait la narration, c'est ce qu'on appelle communément, dans le jargon cinématographique *flashback*. On utilise ce terme par opposition à *prolepse* qui signifie, *a contrario*, le récit des faits ultérieurs au moment de la narration.

projection dans le futur est également présente. Ce genre de procédés littéraires est fortement utilisé dans les récits personnels et autofictionnels. Le dernier chapitre est le plus illustratif de cette tendance d'aller/retour entre passé et futur.

Intitulé : « Le prochain amour » :

Onze ans déjà que je suis seule. Vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père⁸²

Ce chapitre adopte une narration simultanée et donne au lecteur la nette conviction que le roman est un récit de passé. Le chapitre s'ouvre sur une ellipse de plusieurs années séparant le moment de la narration de la « première absence », à savoir celle du père.

I.3- Le rythme

La notion de rythme est définie par Yves Reuter sous le vocable de « vitesse ». L'étude de la vitesse de la narration permet la comparaison entre le temps de l'histoire racontée et celui de la narration :

La vitesse désigne le rapport entre la durée de l'histoire (calculée en année, mois, jour, heures...) et la durée de la narration, ou, plus exactement, de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes⁸³

Le récit de Malika Mokeddem s'étale sur une période d'environ cinquante ans⁸⁴ et, de ce fait, il est naturel que les actions prolifèrent. La mise en texte de toutes ces actions laisse entrevoir un rythme plus ou moins stable dans le récit : la narratrice varie les procédés d'accélération (prolepses) et de ralentissement (description, pause).

⁸² Malika MOKEDDEM. Op.cit p 207

⁸³ REUTER, Yves, Op.cit. p 61

⁸⁴ Née en 1949, Malika Mokeddem semble vouloir faire de ce roman le récit de ses amours dès son jeune âge. Le récit s'ouvre sur les toutes premières années de son enfance et s'achève aux années 2000. La période n'est pas vraiment précisée dans le récit mais on peut la déduire grâce à des indices historiques insérés par la romancière (recul du terrorisme en Algérie ; publication de « La transe des insoumis » en 2003). Ce qui équivaldrait à une période égale, ou un peu plus supérieure, à cinquante ans.

Mokeddem a opté pour une stratégie de « prélèvements » dans ce récit : le roman, très personnel, a sélectionné des parties bien précises de la vie de la romancière. Ces prélèvements reprennent les durées des expériences amoureuses qu'a vécues la narratrice.

A l'image des récits classiques où abondent les actions, « *Mes hommes* » a un rythme tantôt rapide et accéléré, tantôt lent et tempéré. En dehors de son rôle connu de peindre le quotidien et reproduire le réel, la description –élément de ralentissement fort utilisé- est souvent présente pour étudier la psychologie des personnages. En outre, la description peut jouer un rôle dans le sens où elle provoque le suspens chez le lecteur : les différentes parties du récit, quoique chaque chapitre traite d'une histoire distincte de l'autre, sont liées de façon à ce qu'on trouve, parfois, des histoires anciennes qui surgissent au milieu d'une histoire nouvelle.

Le récit se compose de seize parties –ou chapitres-, chacune évoque un souvenir avec un homme, nous pourrions synthétiser toutes ces histoires selon les étapes suivantes : Le père, Ami Bachir et Dr Shalle, Saïd et Nourine ou les amours de l'université, Jean-Louis, le frère, retour de Nourine, les amours passagères, le retour du père. La narratrice a choisi de les mettre selon un ordre chronologique afin de donner plus de réalisme à son récit. Or ces histoires ne peuvent pas être abordées séparément. Une suite logique les lie les unes aux autres.

Pour garantir l'effet de la pause, la narratrice multiplie, dans chaque chapitre, les passages relatifs à la description de l'espace et des états d'âme des différents protagonistes. L'analyse des chapitres nous démontre que le nombre de pages consacrées à chaque « histoire » varie entre dix et vingt-cinq pages. Le neuvième chapitre « *L'homme de mes traversées* » est le plus long de tous, c'est le chapitre relatant l'aventure de la narratrice avec Jean-Louis : un homme qui a su lui transmettre sa passion pour les voyages maritimes. Ce chapitre est très riche en descriptions, on y trouve des passages descriptifs essentiellement en liaison avec la psychologie des personnages :

Je touche la plage tétanisée par l'effort et la joie. Je me renverse sur le dos, me laisse aller. Jean-Louis vient m'enlacer. Les vagues mourantes lèchent nos corps. Le ressac creuse le sable sous nos reins. Je regarde le bateau au loin et dis à Jean-Louis : ça y est, j'ai traversé la mère ! il ne sait pas que je pense mère à la place de mer. Je ne me pose aucune question. Je n'ai aucune envie de m'embarrasser d'introspection. Je suis encore tout à mes images de la traversée. A cette glisse intemporelle sur la peau lisse de la grande bleue. A la magie de ces instants de brume légère, ouate d'un songe surgi du fond des eaux. A ces crépuscules qui incendient la mer et le ciel dans leur étreinte à la pointe de la nuit. L'obscurité qui se referme comme une paupière sur des azurs hallucinés. Les aurores virginales de la pleine mer⁸⁵

Étant un récit personnel, « *Mes hommes* » ressemble à un journal intime où la narratrice consigne ses souvenirs les plus confidentiels. Or, le récit se détache de la catégorie des textes à dominante psychologique car il a un véritable ancrage dans le réel. La narratrice insère des indicateurs temporels pour donner une sensation du vraisemblable et du temps qui coule :

« *Avril 1977, j'essayais d'expliquer à Nourrine que nous avons eu une histoire magnifique* » (p. 110)

« *1993, Le drame de l'Algérie bouleverse ma vie, m'entraîne dans un tourbillon de contestation, de déplacement, harcèle l'écriture* » (p. 132)

« *11 Aout 1999, jour de l'éclipse solaire attendu avec un martèlement des médias sur les précautions à prendre* » (p.186)

« *Quand vient l'été, il s'en trouve toujours un parmi ces hommes-là qui, partant pour la France, me propose son appartement pour les vacances* » (p. 157)

« *Tard le soir, lorsque les salles de dialyse se vident [...] Ils ont l'air fermés sur l'arrogante certitude : sans nous vous êtes morts* » (p. 194)

⁸⁵Malika MOKEDDEM. Op.cit p 117

De ce fait, la notion du temps demeure intacte et la lecture du texte donne, au fil des pages, l'impression du temps qui passe. Les indicateurs temporels convoqués sont, en effet, connus par tous et l'ancrage dans la réalité se fait naturellement.

I.2- Le statut du narrateur

Le « je » dans « *Mes hommes* » peut être facilement identifié : c'est le « je » de l'auteure qui a choisi de faire, elle-même, partie de son récit. C'est Malika Mokeddem qui se raconte, elle est narratrice, héroïne et protagoniste en même temps. Il s'agit de son récit personnel dans lequel on croisera tous les hommes qu'elle a eu à connaître. De ce fait, on peut parler, dans ce cas précis, d'un narrateur *représenté*⁸⁶, le « je » assurant la fonction de représentation.

A aucun moment du récit, la narratrice ne décline son nom. C'est grâce au discours des autres protagonistes que l'on sait que la narratrice s'appelle « Malika ». Ce récit est, pour elle, une revanche sur les années d'enfance quand elle ne savait pas mettre des mots sur les faits : « *A partir de quand le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc* » (p. 5)

Le récit est un moyen, pour la narratrice, de « régler un ancien compte » avec son père. En lisant le roman, on comprend que l'image du père est derrière tous les échecs sentimentaux de la narratrice. Tous les passages où le personnage du père est convoqué, le discours de la narratrice vire directement en admonestations, remontrances et réprimandes : « *Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques* » (Ibid.)

La narratrice, Malika, est la voix prédominante dans le récit. Il lui arrive de convoquer des personnages à qui elle accorde la parole. La narratrice arrive même à détecter ce qu'ils disent entre eux, ou ce qu'ils se disent. Elle lit

⁸⁶ C'est le cas quand la narration est prise en charge par la première personne, le narrateur est, dans ce cas, un personnage dans son récit. On oppose le narrateur représenté au narrateur « non représenté » qui, selon Maurice Delacroix et Christian Angelet, ce dernier peut, lui aussi, être plus envahissant que le narrateur représenté car la perceptibilité du narrateur tient à des facteurs variés. ANGELET, Christian et Jan HERMAN. Op.cit p 170

facilement les pensées des autres protagonistes. S'adressant à son père, elle lui assène cette phrase :

« Dans la douceur furtive de tes yeux à ce moment-là, je décelais ton regret que je ne sois pas un garçon » (p. 11)

Malika arrive également à interpréter les réactions du Docteur Shalles :

« Dans l'exclamation de Shalles j'entends : mais tu n'es qu'une arabe, toi ! »
(p.42)

La nature du récit (personnel, autofictionnel) accorde à la narratrice un statut éminemment supérieur aux autres voix surgissant de temps à autre. Malika est au courant de tout ce qui se passe autour d'elle, de ce que font les autres personnages, même quand elle ne les voit pas ou ne les accompagne pas. Le récit est parsemé de phrases indiquant l'omniscience de la narratrice :

« Combien de mois plus tard as-tu cassé ma tirelire en mon absence pour t'accaparer mes petites économies ? » (p. 9)

« A eux deux ils abattent un boulot colossale » (p.31)

« Il a accosté à Oran en voilier. Il est français. Il a pris la mer pour fuir un désespoir : la mort de sa mère, l'amour de sa vie » (p. 59)

La spécificité de ce genre de récits, est que les narrateurs, souvent, arrivent à savoir les réflexions personnelles et intimes d'autrui. La narratrice est la seule garante de vérité dans « *Mes hommes* », en dehors de son discours, aucune information au sujet des personnages, l'espace ou le temps n'est possible :

« Je sais ce qu'il t'en coûtait. Une torture de conscience face à mon regard de teigneuse ? » (p.11)

« Loin des réprobations algériennes, à Paris, je découvre cette animalité voluptueuse de l'état amoureux » (p. 69)

« Je devine qu'il est malheureux. Je ne peux m'empêcher de me demander si nous aurions fini par avoir raison de ses parents » (p.111)

« *Mes chers voisins semblent avoir la berlue face à mon fou rire* » (p. 173)

De ce fait, la narratrice arrive même à détecter ce qui ne se trouve pas dans son entourage immédiat : « *Fanette baisse le rideau de la librairie pour la dernière fois le samedi soir. Jean meurt le dimanche matin* » (p. 163)

Ainsi, le savoir de la narratrice est sans limite, elle connaît tout sur son récit : les personnages ; leurs identités ; leurs passés ; leurs actions ; leurs passions ; leurs adresses et leurs métiers. La narratrice assure donc le rôle d'architecte dans la construction de son récit de façon à ce que rien ne lui soit méconnu.

A la suprématie de la narratrice, en tant que véhicule obligatoire et unique d'information dans le récit, s'ajoute son rôle d'assurer le *contrôle*⁸⁷. Il arrive à la narratrice d'émettre des jugements de morale à l'encontre de certains personnages, comme ce fut le cas avec le personnage du père :

« *J'interceptais souvent le regard **circonspect** que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre [...] Mes livres **t'impressionnaient**, toi, **l'analphabète*** » (p. 10)

Il arrive à Malika de se moquer des croyances de son père, comme le démontre l'exemple suivant :

« *Je n'ai que cette vie-là, mon père. Moi, je ne crois pas à l'éternité à laquelle tu pries* » (p. 12)

La narratrice est si sévère avec son père, cette liaison lui enlève toute indulgence envers les pères en général :

« ***La trahison** de mon père met momentanément un terme à nos escapades et nos apartés [...] l'énorme **rancœur** que je nourris envers mon géniteur n'épargne aucun adulte de mon entourage* » (p. 136)

« *Mes hommes* » emprunte les caractéristiques des témoignages, des récits de vie et des biographies dans le sens où l'on y trouve des énoncés ayant valeur

⁸⁷ La fonction du contrôle se définit par l'attitude du narrateur : cette fonction est assurée lorsque ce dernier émet des énoncés en vue de la qualification -positive ; négative ou neutre- des personnages du récit. ANGELET, Christian et Jan HERMAN. Op.cit p 172

d'aphorisme, adage ou morale. Au sujet du rôle que joue l'écriture dans sa vie, Malika énonce :

« *Ma vie est ma première œuvre. Et l'écriture son souffle sans cesse délivré* » (p. 14)

Quant au thème de la ségrégation entre fille et garçon – un thème redondant dans les écrits Mokeddemiens, la narratrice émet cette sentence :

[...] je comprends que cette ségrégation entre les filles et les garçons avec son cortège d'interdits et d'outrage, est l'une des plus perverses et prématurées formes d'éducation sexuelle. Celle qui diabolise, salit les instincts essentiels⁸⁸

Pour résumer ses aventures avec les hommes, la narratrice déclare :

« *A ce point des rébellions, des ruptures, des départs, des exiles, seule notre enfance peut nous réconcilier avec nous-mêmes* » (p. 220)

A partir de toutes ces données, « *Mes hommes* » répond parfaitement aux exigences de la grille d'analyse proposée par Christian Angelet et Jan Herman dans « *Introduction Aux Etudes Littéraires* ». La narratrice assure une fonction d'attestation⁸⁹, une fonction idéologique⁹⁰ et une fonction performative⁹¹.

En dehors des passages discursifs, il est presque rare de voir la narratrice s'adresser au lecteur. Hormis les quelques occasions où la parole est accordée aux protagonistes, le « *tu* » et le « *vous* » sont utilisés deux fois uniquement : la

⁸⁸Malika MOKEDDEM. Op.cit p 20

⁸⁹ Cette fonction est assurée lorsque le narrateur assure, dans le récit, l'authenticité des faits qu'il raconte. Comme nous l'avons expliqué plus haut, étant un récit autofictionnel, « *Mes hommes* » a un seul garant de vérité qui n'est autre que la personne de la narratrice.

⁹⁰ La fonction dite « idéologique » prend corps quand le narrateur se prononce par rapport à son point de vue autour d'un thème, un sujet ou une action évoquée dans le récit. C'est un jugement de valeur porté par le narrateur. Les exemples sur les jugements de valeur énoncés par la narratrice foisonnent dans le récit.

⁹¹ Pour Christian Angelet et Jan Herman, cette fonction est assurée quand le narrateur est un punisseur : « Ainsi l'éditeur des *Liaisons dangereuses* prépare-t-il la correspondance des libertins en vue d'une publication qui doit révéler leurs méfaits : ce narrateur est un punisseur. –Ainsi encore Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée* raconte-t-il ses amours avec Henriette afin d'obtenir la main de Natalie : la narration est une demande en mariage. On raconte rarement pour le seul plaisir de raconter, mais pour influencer, séduire, discréditer, etc. » Op.cit p.p 173-174. Le roman de Malika Mokeddem s'inscrit dans la même logique, punir les comportements machistes des algériens. Ainsi la figure du père est « défaite » -le père puni- dans l'objectif de dénoncer les exactions masculines faites au nom de la paternité.

première fois en s'adressant à son père ; la seconde, à la fin du roman, en interpellant son futur amoureux inconnu. *La fonction de communication*⁹² est donc quasi absente. Nous expliquons cela par les exigences du récit autofictionnel qui, à la base, est un récit personnel où prédomine le « *je* » de l'auteur-narrateur-personnage. Dans le passage suivant, la narratrice sollicite, parmi ses lecteurs potentiels, celui qui sera son prochain amoureux :

« Onze ans déjà que je suis seule. Vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père⁹³ »

I.2.1- Les niveaux narratifs

Le roman de Malika Mokeddem peut s'installer sur deux niveaux : 1 - « *Mes hommes* » est un récit homodiégétique puisque le narrateur fait partie des personnages de la diégèse ; 2 – il est également autodiégétique : la narratrice est l'héroïne de son récit.

Malika, la narratrice, est l'unique « *je* » dans le récit, elle est la seule à prendre la charge de la narration. La parole n'est donnée aux autres personnages qu'aux passages discursifs. La narratrice est donc homodiégétique et intradiégétique, à la fois, vu qu'elle fait partie des personnages de l'histoire qu'elle raconte.

Dès la première ligne du récit, la narratrice se présente comme partie prenante de l'histoire : « *Mon père, mon premier homme* » (p. 5). Outre le récit de Malika, aucun autre récit n'est raconté : la narratrice raconte des détails relatifs aux personnages sans leur accorder la parole.

Il faut souligner également la quasi absence des dialogues dans le récit, les propos des personnages sont, en grande partie, rapportés. Le roman ressemble à un long soliloque entrecoupé de discours rapporté. La narratrice procède, dans ce sens, tantôt en utilisant le style direct ; tantôt le style indirect libre.

⁹² C'est l'une des fonctions développées par G. Genette, il s'agit de la fonction accordée au narrateur personnage en s'adressant au narrataire.

⁹³Malika MOKEDDEM. Op.cit p 207

Malika reprend les propos des autres personnages en citant scrupuleusement ce qu'ils ont dit. Leur discours est mis entre guillemets et suivi d'un commentaire comportant la réaction de la narratrice à l'énoncé. Comme c'est le cas dans l'extrait suivant, contenant un entretien entre la fille et son père :

«Tu avais réussi à contenir ton indignation : “Occupe-toi de lui s'il te plaît. Seulement de lui. Ce ne sera pas de l'esclavage comme tu dis. Chaque semaine je te donnerai quelques pièces pour ça. Ce sera un travail rétribué“ J'ai accepté pour pouvoir m'offrir moi-même la bicyclette tant convoitée. Marché conclu, nous avons topé en nous regardant droit dans les yeux⁹⁴

Elle opte, dans d'autres situations, pour la reformulation des propos des personnages. Prenons, encore une fois, une situation où le discours du père est pris en charge par la narratrice :

Je ne supportais plus t'entendre hurler aux oreilles de ma mère à cause de mes “inconduites“. Son bafouillage, sa contrition, me survoltaient. Je bondissais. Je me dressais devant toi : “C'est de moi qu'il s'agit ? Qu'ai-je encore fait ? “ tu prenais de ces fureurs ! Que j'ose t'affronter, moi la fille, était une telle lèse-majesté. Tu en tremblais de rage. Je criais aussi fort que toi. Plus fort. J'argumentais. Ça te laissait foudroyé⁹⁵ »

Or nous n'observons aucun enchevêtrement de voix. Aucune confusion ne peut avoir lieu autour de l'instance énonciative : on arrive très facilement à déceler précisément de quelle voix s'agit-il.

La rareté des dialogues ainsi que l'emploi itératif de ces deux modes d'expression (style direct/indirect libre) peuvent être interprétés par, d'abord, l'essence même du récit autofictionnel : on écrit un récit personnel, sur soi. La parole des autres personnages n'est qu'accessoire devant la suprématie de la parole du narrateur. On peut l'expliquer également par un désir de distanciation de la part du narrateur quant aux propos des autres protagonistes : On reprend fidèlement le discours du personnage, le commentaire qui s'ensuit marque le

⁹⁴ Ibid. p 9

⁹⁵ Ibid. p 10

degré d'opposition –ou d'approbation- de ce qu'avance le locuteur. L'exemple du discours du père explique le désaccord marquant les points de vue.

I.2.2- La focalisation

Gérard Genette insiste sur l'importance de ce « second mode de régulation⁹⁶ ». Si l'étude des voix narratives porte sur la question (qui raconte ?), l'étude de la focalisation ou de la *perspective*⁹⁷ s'intéresse au fait de savoir (qui perçoit ?). L'apport de Genette était de faire disparaître l'amalgame commun aux théoriciens allemands et anglo-saxons du roman : il n'existe pas forcément un lien canonique entre raconter et percevoir, les deux fonctions peuvent être, ou ne pas être, prises en charge par un seul narrateur.

« *Mes hommes* » est un récit non-focalisé, ou à focalisation zéro. Genette entend, via ce vocable, l'absence de toute possibilité de perception en dehors de celle du narrateur :

Un récit [...] caractérisé par la non limitation de l'information, l'absence de tout foyer de conscience diégétique en proposant au lecteur la (ou les) perception(s) des choses d'un (ou de plusieurs) personnage(s) particulier(s)⁹⁸

La narratrice connaît parfaitement tous les personnages du récit, elle connaît leurs passés ; leurs réflexions ; leurs sentiments et leurs devenirs. Prenons, encore une fois, l'exemple du père. Nous remarquons que la narratrice évoque ses pensées intimes et secrètes avec une profonde conviction de ce qu'elle avance. Le père n'est pas d'accord sur le mode de vie que sa fille a choisi de vivre, il ne le dit jamais, mais la narratrice est certaine de son mécontentement :

Maintenant je le vois, mon père. De temps en temps, je vais l'embrasser là-bas, dans son désert. Il ne cesse de me caresser les mains, de me murmurer "bénédiction", "pardon". J'aurais préféré qu'il me dise "Je t'aime", qu'il s'inquiète de ma vie si loin de lui. Ma vie qui le dérange. Il persiste à ignorer. Tout ce qui n'est pas dit est si lourd qu'il m'arrache à lui à peine

⁹⁶ GENETTE, Gérard. Op.cit p 203

⁹⁷ Yves Reuter utilise le terme (perspective) pour désigner l'intermédiaire par lequel passe la perception de l'univers du récit.

⁹⁸ GENETTE, Gérard. Op.cit p 206

arrivée. Je ne peux pas rester. Je ne fais que passer. Traverser ce mutisme. Nous ne serons jamais intimes. J'en ai pris mon parti⁹⁹

Le degré d'assertion varie, chez la narratrice, selon le personnage traité. Nous avons observé qu'à chaque passage où le père est convoqué, les propos de la narratrice virent en profonde certitude. Elle en parle pour l'avoir connu mieux que tous.

2- La narration entre le fictionnel et le factuel

Le roman de Malika Mokeddem est un long récit de tous les hommes ayant marqué son existence : père, frère, amants ou amis. La première lecture de « *Mes hommes* » surprend le lecteur par l'acerbité du discours de la romancière à l'encontre de certains personnages –notamment le père- ; de l'affermissement des assertions qu'elle émet à propos de certains sujets ou personnes. L'indécision inhérente aux récits autofictionnels est quasi absente dans « *Mes hommes* ».

Notre première impression, à la lecture du roman, fut de comparer le récit Mokeddemien aux aveux faits sur le divan d'un psychanalyste. L'auteure n'a-t-elle pas avoué l'effet curatif et thérapeutique de l'écriture ? « *Ma vie est ma première œuvre. Et l'écriture, son souffle sans cesse délivré* » (p. 14).

Nous considérons que le roman de Malika Mokeddem constitue un écart par rapport au caractère « indécis » dont on a longtemps dépeint l'écriture autofictionnelle. J-L Dumortier nous explique les griefs majeurs que les critiques ont adressés à ce genre littéraire :

« Attardons-nous un instant sur l'indécision de l'auteur lui-même à propos du statut de ses énoncés : assertions ou assertions feintes ? C'est, nous semble-t-il, cette hésitation-là qui est au principe de l'autofiction. Je raconte (un épisode de) ma vie : sentiment d'une double perte de maîtrise. Le travail de la langue excède mon travail sur la langue, et le travail de la mémoire travaillée par la langue excède mon travail sur la mémoire. Je n'écris plus ce que j'ai vécu [...] il n'est plus qu'au prix fort de la mauvaise foi que je pourrais asserter,

⁹⁹ Malika MOKEDDEM. Op.cit p 207

j'assume donc la feintise de moi-même [...] je serai l'auteur et le protagoniste-narrateur, mais mon « je » ne s'ajustera pas à celui qui prend en charge le récit, parce qu'il dit de mon vécu [...] L'autofiction : une autobiographie de bonne foi, affranchie du principe de la relation rétrospective, mais dont, d'un point de vue commercial, on peut dire que l'auteur joue sur deux tableaux : n'est-ce pas là son défaut rédhibitoire ?¹⁰⁰

Selon Dumortier, la spécificité de la littérature –exigences esthétiques et travail sur la langue- emboîte le pas à toute entreprise d'écriture autofictionnelle : il n'est d'autofiction sans restriction, voire déformation, du factuel. Autrement dit, le lecteur d'une autofiction peut se tromper, par crédulité, sur les faits relatés et prend le fictionnel pour factuel, ou inversement.

Dans le cas de notre roman, nous pensons qu'il ne faut pas confondre littérature et historiographie : la première, ayant pour premier objectif de plaire, n'a pas la même portée que la seconde qui se doit d'avoir une large marge d'objectivité. Le roman de Malika Mokeddem est, avant tout, un récit personnel où se lit la passion pour la littérature. A cela s'ajoute l'aspect « d'en faire trop », dont la majorité des auteurs d'autofiction sont accusés : même si les assertions de Malika Mokeddem sont « feintes », la romancière s'est servi de son passé personnel pour remettre en question (et en cause) un système archaïque basé sur le patriarcat et le déni total des droits des femmes. Nous pensons que, même dans le cadre d'une autofiction, on ne fait jamais assez lorsqu'il s'agit de dénoncer des pratiques universellement contestées et dénoncées.

II- La narration dans « *Nulle part dans la maison de mon père* »

A l'instar du roman de Malika Mokeddem, la narration dans le roman d'Assia Djebar est *opaque* : la narratrice se présente comme étant la productrice et inventrice du récit.

La narratrice prend en charge l'authenticité du récit, elle utilise le présent de la narration pour raconter et l'imparfait pour la description. Il lui arrive également de faire allusion à des actions qui s'inscrivent au futur. Chose assez récurrente

¹⁰⁰DUMORTIER, Jean-Louis. Op.cit p 111

dans les récits autofictionnels : le narrateur, étant l'architecte du récit, a la faculté d'insérer, de prédire des actions futures par rapport au moment de la narration.

La narratrice assume complètement les actions racontées, même s'il arrive de détecter quelques hésitations dans l'authentification de certains détails (décès de la grand-mère ; les secrets d'alcôve entre ses parents...), elle se rattrape après pour donner sa propre vision des choses sur le mode de l'interprétation. La lecture du roman donne aux lecteurs l'impression que la narratrice est certaine des actions qu'elle rapporte, des personnages qu'elle décrit pour les avoir connus.

II. 1- Les modalisateurs

Les propos de la narratrice donnent l'impression forte de l'assurance avec laquelle les faits sont relatés. Certains détails sont empreints d'hésitation, voire de doute, mais n'altèrent pas le témoignage de la narratrice :

« Une fillette surgit : **elle a deux ans et demi, peut-être trois** [...] **Un ancrage demeure** : ma mère, présente, grâce à Dieu, **pourrait** témoigner » (p. 13)

« Cette année-là qui commence, je vais sur mes quinze ans. **Elle s'éclaire dans ma mémoire** par les fêtes de fin d'année scolaire » (p. 233)

« Désormais, si longtemps après, **sur ce silence**, je me force à réfléchir : **combler, habiter ce blanc** » (p. 421)

II.2- L'ordre de la narration

A l'exemple du roman de Malika Mokeddem, « *Nulle part dans la maison de mon père* » adopte également une narration à la fois ultérieure et simultanée. S'il est clair que les faits relatés dans le roman sont antérieurs à la narration, on remarque que la narratrice fait appel au présent de la narration. Ceci donne au récit un aspect de simultanéité, comme le soulignent les extraits suivants :

« Soudain je n'ai plus envie de partir, je ne me rassasie pas de ce théâtre improvisé [...] quelques femmes qui attendent d'autres destinations et semblent installées depuis le matin » (p. 129)

« Cette année-là, après un été passé en famille à Miliana, je me vois d'abord reprendre la vie au village » (p.228)

« Je me vois, à la quarantaine, voyager en avion d'Alger à Paris. L'appareil est plein [...] Voyageant seule, je me retrouve installée à quelques rangées derrière elle » (p. 265)

Nous remarquons également un penchant chez la narratrice de « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'utiliser le présent quand il s'agit des récits de sa personne, et l'imparfait ou le passé simple quand elle rapporte des faits concernant les autres protagonistes. La première page s'ouvre sur le spectacle d'une fillette (la narratrice) accompagnée de sa mère, cet exemple témoigne de cette attitude de permutation entre présent de la narration et imparfait :

« Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois [...] Un ancrage demeure : **Ma mère**, présente, grâce à Dieu, pourrait témoigner. Dix-neuf ans seulement me séparent d'elle. Quand j'apprenais à marcher, **elle se savait**, dans la cité de Césarée, **où les rites andalous se déroulaient**, immuables, jouir du statut privilégié de « jeune mariée », avec rang spécial pour trôner dans les fêtes des femmes¹⁰¹

II.3- Le rythme de la narration

Le roman d'Assia Djébar contient des références historiques qui permettent la datation des faits. Le récit commence dès l'enfance de la narratrice (née en 1936) et s'achève en 2007, ce qui couvre une période de soixante-dix ans. L'importance de la période racontée autorise la narratrice à s'étaler sur un grand nombre d'actions.

A l'instar du récit de Malika Mokeddem, les actions sont romancées de façon à ce que le lecteur puisse déceler un rythme stable dans le récit. Assia Djébar procède de la même façon que la narratrice de « *Mes hommes* » où l'on peut voir des variations dans les procédés d'accélération (prolepses) et de ralentissement (description, pause).

¹⁰¹DJEBAR, Assia Op.cit p 13

Le roman d'Assia Djébar est aussi personnel que celui de Mokeddem : raconter une « histoire vécue » suppose l'utilisation d'un certain nombre de stratégies pour mieux décrire ce que la narratrice aurait bien pu vivre. Les « prélèvements » sont présents aussi dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » et permettent à la narratrice de mettre en relief les faits marquants de sa vie (paternité, école, vie amoureuse...etc.)

Le récit Djébarien varie sur le rythme entre accélération et ralentissement. La description est également utilisée pour des fins de baisse de rythme et provoque le suspens chez le lecteur : le passé et le présent (narration simultanée) s'enchevêtrent et se lient à plusieurs reprises du récit.

Le récit est composé de trois parties et chacune se rattache à une époque de la vie de la narratrice : la vie à Cherchell ; la vie au khâgne ; déménagement à Alger. Ce qui coïncide respectivement avec l'enfance, l'adolescence et la maturité de la narratrice. Une suite logique et chronologique lie les trois parties.

La première partie « *Eclats d'enfance* » s'étale sur 97 pages ; la deuxième « *Déchirer l'invisible* » en contient 159 ; la troisième « *Celle qui court jusqu'à la mer* » comprend 136 pages. A cela s'ajoute un épilogue de 16 pages et une postface de sept pages. La description, comme nous l'avons mentionné plus haut, sert de procédé de pause. La deuxième partie –la plus longue dans le récit– abonde de passages descriptifs, comme celui où la narratrice explique sa vision au sujet de l'amour :

Tout de même me dis-je, troublée par l'abandon de Jacqueline dans la scène ainsi remémorée : en outre, elle en semble fière ! moi, je demeure inébranlable dans l'attachement à nos valeurs. J'irais même jusqu'à plaindre cette amie : un tel laisser-aller de son corps, dans les bras d'un autre, me paraît presque bestial... Et la pureté, mademoiselle ? Et la parole donnée –quoique jamais explicitement- au père ?¹⁰²

¹⁰² Ibid. p 205

En dépit de son statut de « récit personnel », « *Nulle part dans la maison de mon père* » procède de la même façon que le récit Mokeddemien et marque sa spécificité parmi les textes à dominante psychologique de par son ancrage dans le réel. Cela se traduit par l'insertion des indicateurs temporels :

« *A la distribution des prix de l'année précédente, mon père avait assisté, heureux sans doute d'entendre mon nom souvent cité* » (p. 291)

« *L'année précédente, lors des répétitions pour l'opérette, je m'étais pourtant sentie manipulée par elle* » (p. 293)

« *Tandis que, dans cette Algérie coloniale où chaque société ne voyait que son groupe* » (p. 296)

« *Depuis ce jour d'automne 1953 jusqu'...jusqu'en 2007, plus d'un demi-siècle après* » (p. 457)

Ces indices temporels consolident l'ancrage du récit dans le réel : les unités temporelles convoquées appartiennent au même champ temporel « réel » du lecteur. La narratrice n'altère pas la notion du temps et la chronologie des actions laisse entrevoir une volonté de faire passer le temps.

II.2- Le statut du narrateur dans « Nulle part dans la maison de mon père »

Le récit d'Assia Djébar est raconté par un narrateur (narratrice) représenté. La narratrice utilise, en parlant d'elle-même, les trois pronoms personnels du singulier (je, tu, il), elle s'affiche comme garante de vérité de son récit : dans plusieurs passages, elle revêt le statut du narrateur omniscient.

A l'instar de « Mes hommes », la narratrice du roman d'Assia Djébar, *Fatima*, est également un personnage-narrateur. La narratrice détient le contrôle du récit et émet des jugements à propos des personnages, comme c'est le cas en parlant du père :

« Au regard, mais surtout au demi-sourire, contraint ou ironique, paternels, elle a senti [...] elle a gardé en mémoire

l'inattendue réaction du père : il a hoché la tête, il a lu, lui, le titre, il a eu ensuite, en direction de sa fille, un vague demi-sourire, ironique ? Elle est trop petite pour saisir cette nuance¹⁰³ »

Le statut de la narratrice lui permet d'énoncer des propos où il est question de jugements de morale, l'extrait suivant montre à quel point elle s'autorise de « juger » son père :

« Je crois même avoir supposé que mon père avait été en contact avec quelque microbe, un mal sans nom – parce que laid, parce que noir. Une tourbe, une immondice ! » (P. 56)

Le récit de Fatima tourne globalement autour d'un personnage pivot : le père. La narratrice raconte la période s'étalant entre sa prime enfance et l'adolescence, les renvois au personnage du père sont innombrables. Contrairement au récit Mokeddemien qui se présente, d'emblée, comme un réquisitoire contre le père, Assia Djébar évoque dans son récit les rapports controversés qu'elle entretenait avec son père. La narratrice nuance son lien avec le père entre admiration et crainte, entre respect et révolte.

On ne peut croiser une voix autre que celle de Fatima, la parole n'est accordée aux autres protagonistes que lorsqu'il s'agit des dialogues. Le pouvoir de la narratrice est sans limite : elle peut savoir ce dont parlent les autres protagonistes ; elle arrive même à connaître leurs pensées et interprète leurs réactions.

Comme nous l'avons souligné plus haut, cette suprématie du narrateur est inhérente, en général, aux récits personnels ou autofictionnels. Fatima est le seul relais par lequel on peut receler des informations, plusieurs passages témoignent du caractère omniscient de la narratrice :

« Exceptionnellement, on a dû confier à mon père deux groupes d'enfants – parmi lesquels des enfants français » (p. 49)

¹⁰³Ibid. p 36

« Elle était plus fréquentée encore, car elle menait à la gare vers où se dirigeaient de gros camions, et je remarquais chaque fois sur le pavé les rails encore visibles d'une micheline » (p. 127)

« Des mères inquiètes de voir leurs adolescentes trop tôt s'épanouir » (p. 221)

Ainsi, la narratrice raconte, avec assurance, les réflexions personnelles et intimes d'autrui. En dehors du discours de Fatima, aucune indication à propos des personnages, l'espace ou le temps n'est concevable.

« Nulle part dans la maison de mon père » ressemble à un témoignage et est truffé de passages formulés sur le modèle des aphorismes :

« Comme si “vivre“, je veux dire “vivre pour de bon“, “vivre vraiment“, se jouait par une autre, votre double mais d'ailleurs, là-bas, derrière l'horizon ! » (P. 455)

Ceci étant dit, notre roman peut faire également l'objet, comme ce fut le cas avec le roman de Malika Mokeddem, de la grille d'analyse de Christian Angelet et J. Herman dans « Introduction Aux Etudes Littéraires » : les fonctions d'attestation, de communication, idéologique et performative sont assurées dans le récit.

II.2.1- Les niveaux narratifs

Nous avons expliqué plus haut que « Mes hommes » de Malika Mokeddem est installé sur deux niveaux narratifs. « Nulle part dans la maison de mon père » est également un roman qui s'articule sur un premier niveau « homodiégétique » et un autre « autodiégétique » : la narratrice n'est pas seulement protagoniste mais elle est l'héroïne de son récit.

Le « je » est ultra présent dans le récit. Nonobstant, il arrive à la narratrice de s'adresser à sa propre personne en utilisant le « tu » ; elle raconte également certaines actions à la troisième personne du singulier :

Une fillette surgit : **elle** a deux ans et demi, peut-être trois [...] **Ton** enfance se prolonge pour quelle confidente d'un jour, pour quelle cousine de passage qui aurait vu éclater **tes** larmes en

pleine rue, autrefois, ou des sanglots qui te déchirent encore ?
[...] un ancrage demeure : **ma** mère¹⁰⁴

Nous soulignons, dans le roman de Djébar, un certain nombre de ressemblance avec le roman de Malika Mokeddem : la primauté est accordée, dans les deux romans aux paroles des narratrices. Rareté des dialogues. Les interventions des autres protagonistes sont très souvent rapportées et reformulées. Sur ce point, nous pouvons observer une opposition : contrairement à « *Mes hommes* » où les propos du père sont parfois reformulés, le discours du père est, dans le roman de Djébar, rapporté à la lettre :

Je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père, qui, lui, entre en trombe dans l'appartement, me tient la porte, la referme, puis s'exclame, comme si la phrase qu'il profère il la portait en lui depuis son entrée dans la cour : - je ne veux pas, non, je ne veux pas – répète-t-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse-, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette !¹⁰⁵

S'agissant du propos du père, le récit ne contient, à aucun endroit, une reformulation de son discours. Nous pensons que la narratrice semble vouloir ne pas altérer la parole paternelle.

La place qu'occupe le père dans le récit est éminemment considérable à tel point que la narratrice reprend littéralement ses propos : le lecteur perçoit le discours paternel dans toute son authenticité. La narratrice se limite, par la suite, d'émettre des commentaires faisant plutôt partie de l'ordre de la description.

En dépit du recours aux trois premières personnes du singulier, les variations des procédés d'énonciation ne laissent place à aucune confusion en matière d'instance énonciative : le repérage de la voix se fait avec précision et ne laisse aucun doute sur l'identité de celui (celle) qui parle.

¹⁰⁴ Ibid. p 13

¹⁰⁵ Ibid. p 55

II.2.2- La focalisation

Sur ce point, le roman d'Assia Djebar rejoint celui de Mokeddem : « *Nulle part dans la maison de mon père* » est aussi un récit non-focalisé. La focalisation zéro est, rappelons-le, l'impossibilité de percevoir l'univers du récit en dehors de la vision du narrateur.

Le titre du roman est annonciateur de ce choix narratif : « la maison de **mon** père » renvoie directement à un espace inconnu –intime- où il serait impossible d'en connaître le moindre détail sans l'intervention de la narratrice.

Du coup, elle est le seul vecteur d'informations sur les personnages, l'espace, le temps et les actions racontées. A cela s'ajoutent les exigences qu'imposent l'écriture autofictionnelle, le « *je* » est prépondérant, ce qui ne laisse aucune possibilité aux autres voix (regards) d'intervenir.

La narratrice est ainsi, donc, l'unique détentrice d'information et la seule garante de la véracité des propos qu'elle avance. Le père, thème majeur dans le récit, et minutieusement décrit et la narratrice prétend savoir tout sur lui, y compris les détails les plus discrets :

Non, je n'ai pas eu en tête aucune image précise : tout de même, ma mère ne semblait nullement mesurer mon trouble, ma honte – alors que, c'était presque sûr, le père s'était soudain changé en un autre !¹⁰⁶

L'autorité de la narratrice peut s'étendre jusqu'aux espaces qui lui sont interdits, la chambre de ses parents, par exemple. Elle arrive à deviner le contenu des discussions entre ses parents :

Je puis imaginer ses dialogues avec mon père, après notre coucher : pour commencer, elle devait devant lui s'extasier sur la nouveauté la plus prosaïque : celle de faire, toute seule, les achats du jour au marché. Ainsi, sa liberté de chaque matin s'ensoleillait !¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ibid. p 57

¹⁰⁷ Ibid. p 348

II.2.3- Procédés narratifs

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est un roman où, à notre sens, règne le désir de comprendre un passé resté longtemps enseveli sous la poussière de l'oubli. Le récit est parsemé d'énoncés témoignant d'une incompréhension, voire d'un malaise. Assia Djébar raconte dans ce roman deux époques fondamentales de sa vie (l'enfance et l'adolescence) pour pouvoir mieux comprendre son présent.

Si l'étude des modalisateurs nous a montré le degré d'assertion dont la narratrice fait preuve, l'hésitation n'en demeure pas moins présente. Cette hésitation (nous préférons ici le mot "incompréhension") marque la différence avec le roman de Malika Mokeddem, dans la mesure où « *Mes hommes* » s'écarte de ce qu'appelle Dumortier « *Les Assertions feintes* ¹⁰⁸ ».

Assia Djébar fouine dans ses souvenirs les plus lointains et nous propose un roman très personnel, où le « je » est aux honneurs. Le rôle de la réminiscence est important dans ce type d'entreprise car elle permet de repêcher ce qui reste intact comme souvenir. L'écriture permet, ensuite, d'étaler cette sélection de souvenirs selon un ordre qu'Assia Djébar a voulu établir.

La progression thématique du récit varie entre *thème constant*¹⁰⁹ (propre à la narration) ; *thème linéaire*¹¹⁰ (comme c'est le cas dans les textes argumentatifs) ; et, enfin, une *progression à thème divisé*¹¹¹ en cas de description. Ces variations permettent aux lecteurs d'entrevoir, de temps à autre, quelle est la position de l'auteure par rapport à certains thèmes (liens père/fille ; situation de la femme en Algérie ; altérité...Etc.)

Il n'est point question de dissocier, dans ce genre d'écriture, personnage et auteur : en effet, l'étude de la biographie d'Assia Djébar témoigne de son intérêt

¹⁰⁸ Cf. p

¹⁰⁹ « Chaque phrase du texte (notée ; Ph) part du même thème (Th) en développant des thèmes ou propos successifs différents », SARFATI, George Elia, *Éléments d'analyse du discours*. Op.cit p.30

¹¹⁰ « Le propos (Pr) d'une phrase (Ph) est repris comme thème (Th) de la phrase suivante. Ce nouveau thème fait l'objet d'un nouveau propos, lui-même repris avec le statut du thème » Ibid.

¹¹¹ Le thème d'ensemble, ou hyperthème (noté HTh) est divisé en sous-thèmes (Th) à partir desquelles les phrase (Ph) successives développent de nouveaux propos. Ibid. p. 31

pour les questions soulevées dans « *Nulle part dans la maison de mon père* ». L'émancipation de la femme a toujours été un des thèmes majeurs dans l'œuvre Djebarienne¹¹².

III-La narration dans « *Entendez-vous dans les montagnes* »

A plus d'un titre, le roman de Maïssa Bey marque plusieurs dissemblances avec les deux précédents romans. Si les auteures de « *Mes hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » optent pour le « *je* » comme procédé de narration, Bey choisit de raconter son histoire à la troisième personne. Il est fréquent de croiser des autofictions ayant procédé de la même méthode, le discours à la troisième personne aide à avoir un regard nouveau sur sa propre personne comme nous l'explique Vincent Colonna :

Sans doute, le discours sur soi à la troisième personne s'enracine dans les pratiques ordinaires du langage. On parle de soi comme d'un étranger, d'un autre, quand on s'adresse à un enfant ou dans des situations d'intimité. En ce sens, c'est sans doute une "forme simple" du discours. Sans doute aussi, l'écriture de soi à la troisième personne est présente tant de façon ponctuelle dans des autobiographies ordinaires que de façon méthodique dans certaines œuvres. Mais il faut bien voir aussi tout ce que cette pratique peut avoir de déroutante quand elle est réalisée de façon permanente et sans avertissement préalable. Parler de soi à la troisième personne, c'est malgré

¹¹² L'œuvre de Assia Djébar a pour thèmes l'émancipation des femmes, la langue, l'histoire et la violence en Algérie. A la demande de Françoise Giroud qui dirige *l'Express* elle retourne en Algérie le 1^{er} juillet 1962, après huit années d'absence pour réaliser une enquête sur les Algériennes à peine sorties de cent-trente-deux ans de colonisation et de sept années de guerre. L'enquête sera publiée le 26 juillet 1962 sous le titre *L'Algérie des femmes*. Assia Djébar conclut son enquête avec les phrases suivantes : « *Je les ai vues, la plupart, les premiers jours de l'indépendance. Elles rendaient grâce à Dieu de ces jours arrivés ; et maintenant, elles attendent.* »

Elle dira quelques années plus tard : « *J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie.* ». « *Son franc parler bouscule les conventions établies, car elle ne se limite pas à la place habituellement assignée à un écrivain femme et de surcroît à un écrivain femme représentant à elle seule les cultures berbère, arabe, musulmane et française* », relève Amel Chaouati, présidente du Cercle *es Amis de Assia Djébar* fondé en 2009 à l'initiative du livre collectif *Lire Assia Djébar* éditions La Cheminade . (El Watan du 30/07/06, sous le titre: *Assia Djébar à l'Académie française: l'écriture, une démarche mystique*). Sur :

<https://sanscompromisfeministeprogresiste.wordpress.com/2015/02/07/assia-Djébar-mort-dune-grande-voix-de-lemancipation-des-femmes/> consulté le 29/09/2014

tout faire comme si l'on parlait d'un étranger, ou comme si un autre parlait de nous-mêmes ; voire osciller entre les deux¹¹³

Contrairement aux deux premiers romans objets de notre recherche, Bey ne sera pas « un narrateur-personnage », elle s'est contentée du rôle du personnage en confiant la charge de la narration à un narrateur hétérodiégétique avec une perspective passant par le personnage.

L'utilisation de la troisième personne implique, dans notre corpus, une autre dissemblance : si Assia Djebar et Malika Mokeddem optent pour une focalisation zéro, ou un récit non focalisé, dans la construction de leurs romans respectifs, « *Entendez-vous dans les montagnes* » est construit avec une focalisation interne. Ainsi, la narratrice raconte les péripéties d'un voyage entre deux villes françaises, et elle n'en sait pas davantage que les autres protagonistes au sujet de ce qui se passera : « *Depuis quelques minutes, le train a quitté la gare. Elle s'en est à peine aperçue* » (p. 12).

Le lecteur avance dans la découverte du récit comme s'il assiste à sa construction : l'étroitesse de l'espace dans lequel se déroulent les actions (compartiment d'un train) impose une certaine immobilité et offre au lecteur une sensation d'assister aux scènes racontées. Les descriptions témoignent du « souci de la réalité » dont la narratrice a voulu donner à ses propos :

« *Elle regarde par la fenêtre. Tout est sombre. Ils sont arrêtés en pleine campagne. Elle ne voit rien que son propre reflet* » (p. 22)

En ce qui concerne les modalisateurs, nous remarquons que la narration vacille entre l'assertion et l'incertitude, voire l'incompréhension : les assertions sont, en général, utilisées dans les passages descriptifs des éléments extérieurs à la personne de l'héroïne (description des compagnons de voyage, du compartiment du train, du paysage) ; tandis que l'hésitation, l'indécision et la perplexité s'installent lorsqu'il s'agit de la description de son état d'âme :

¹¹³ COLONNA, Vincent : « *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* ». Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. P 207. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> , site consulté le 30/09/2014

« Pourquoi a-t-elle précisé : maintenant ? je ne suis pas une émigrée, c'est ce qu'elle voulait dire. Mais quelle différence cela peut-il bien faire, surtout à leurs yeux ? » (p. 31)

« Le voyage continu. Entrecoupé d'arrêts qu'ils ne semblent même pas remarquer. Le silence s'est maintenant installé. La femme a repris son livre. Elle continue sa lecture, sans retenir ni comprendre une seule des phrases qu'elle s'applique pourtant à relire plusieurs fois » (p.p. 62, 63)

Le récit se scinde, formellement, en deux parties : la première, celle décrivant le voyage en train ; la seconde, écrite en *italique* prend l'aspect de réminiscence, et tente de reprendre la scène de l'exécution du père de l'héroïne. Les deux récits rapportent les actions au présent et au passé composé :

Présent : « Avec eux, le voyage sera calme, elle en *est* sûre » (p. 11)

« Sous ses paupières baissées *défilent* des étendues de terres rocailleuses » (p. 13)

« Elle ne se *sent* pas très bien. Le crissement du train qui *ralentit* de temps en temps *agace* ses dents » (p. 16)

Passé composé : « Une réponse à une question qui *n'est* même pas *posée* clairement » (p. 16)

« *J'y ai passé* dix-huit mois, j'étais appelé » (p. 33)

« Entendez-vous dans les montagnes » est un récit qui dure le temps d'un voyage entre deux villes françaises que la romancière n'a pas voulu préciser. Le temps est, donc, au service du récit et sa densité, ou insignifiance, ne revêt aucune importance : le temps, dans notre roman, disparaît au profit de l'action.

Bey convoque des unités temporelles faisant partie de notre réalité (années, mois, jours, heures...), or le récit compte plusieurs anachronies : certains passages (le récit en *italique*) sortent de l'espace-temps du voyage en train et se placent à l'époque coloniale. En dehors de ces anachronies, le rythme de la narration est stable, les descriptions du voyage donnent l'impression du temps qui passe, ce qui re peint le récit d'un certain réalisme.

Conclusion

L'étude de l'instance énonciative dans les trois romans objets de notre recherche nous a permis de voir le degré d'implication des trois romancières vis-à-vis de leurs récits respectifs : si Maïssa Bey évoque le souvenir du père perdu et parle de sa personne à la troisième personne, Assia Djébar et Malika Mokeddem choisissent le « je ». Cela n'altère, en aucun cas, la subjectivité inhérente aux autofictions : nous avons remarqué que c'est un procédé pour jeter une lumière externe sur sa propre histoire). Nous avons aussi souligné qu'il s'agissait de trois romans et de trois cas totalement différents l'un de l'autre dans le traitement du thème du père.

La subjectivité des trois romans se manifeste à plus d'un titre : la présence de la narratrice intradiégétique/homodiégétique dans les récits de Djébar et Mokeddem donne de l'authenticité à leurs propos. Le récit du père étant des plus personnels et ne peut qu'être assuré par sa filiation. « *Entendez-vous dans les montagnes* » évoque l'histoire paternelle avec une certaine distanciation : nous expliquons ce choix par le fait que l'auteure ne garde de son père que de vagues souvenirs, il semble que l'utilisation d'un autre angle de vue pourrait être utile dans ce type d'entreprise.

Dans l'analyse thématique de cette partie, nous avons relevé la présence des mêmes thèmes dans les trois romans, les quelques exceptions ne déstabilisent nullement la cohérence de l'ensemble, nous avons prouvé, en outre, que le thème dominant était celui du père.

Les trois romans donnent l'impression du temps qui passe, on installe l'autofiction sur une durée bien déterminée et choisie par les trois romancières. Les passages descriptifs et les anachronies n'atteignent pas l'aspect vraisemblable –réaliste- dont les romancières ont voulu adopter. Tous ces éléments laissent croire que « Mes hommes » ; « Nulle part dans la maison de mon père » et « *Entendez-vous dans les montagnes* » sont des récits incontestablement personnels.

PARTIE II

La filiation distanciée

Dans la première partie, « Figures féminines et configurations discursives », nous avons essayé de voir le degré d'implication des trois romancières vis-à-vis de leurs récits respectifs, nous avons souligné que c'était un procédé pour jeter une lumière externe sur sa propre histoire.

Cette deuxième partie a pour objectif de traiter un élément fondamental de notre thèse : il s'agit de voir quelle représentation(s) se font les trois romancières de leurs pères respectifs et le rapport qu'elles entretiennent avec eux. Cette représentation du père sera étudiée selon plusieurs angles (personnages, espace/temps)

Nous découvrirons la différence de l'expérience paternelle chez nos romancières et tenterons d'interpréter –comprendre- cet état de lieux à travers le corpus.

CHAPITRE I :

Le père et le hors-texte, titres et distanciation

Il est question, dans ce chapitre, d'étudier les titres de nos trois romans objet de recherche. Le mot « père » n'apparaissant que dans un seul titre parmi les trois « Nulle part dans la maison de mon père », il assume un rôle prépondérant dans l'architecture du discours d'Assia Djebar et sur sa représentation du père.

Nous interpréterons également l'absence du père dans les deux autres titres. Cette absence marque, à notre avis, une certaine distanciation. Nous tenterons d'expliquer les motifs de ce recul pris par Malika Mokeddem et Maïssa Bey en dépit de l'importance que revêt le personnage du père dans leur récit.

- Le titre comme moyen de décrochage

La titrologie¹¹⁴ fournit des outils d'analyse que nous ne pourrions ignorer. Le mot « père », nous venons de le dire, est absent dans deux romans sur trois dans notre corpus de recherche, à savoir « *Mes hommes* » de Malika Mokeddem et « *Entendez-vous dans les montagnes* » de Maïssa Bey.

A notre avis, cette absence n'est pas anodine, il nous a semblé utile d'interpréter cette distanciation de la question centrale de notre recherche qu'est le père. En ce qui concerne le premier titre, « *Mes hommes* » renvoie à la notion de la propriété : *ces hommes qui m'appartiennent*, en reformulant. Il faut rappeler ici que Malika Mokeddem fait, dans « *Mes hommes* », le récit des hommes ayant marqué sa vie. Cela dit, le père n'est, pour Malika Mokeddem, qu'un personnage

¹¹⁴ Dans la presse écrite, le titre est capital – c'est le cas de le dire – et on l'étudie comme tel. Dans le domaine littéraire, peu de chercheurs s'y sont véritablement intéressés. On trouve bien des commentaires ici et là sur l'intitulé d'un poème de Baudelaire ou de Nelligan, par exemple, mais le phénomène n'a pas été abordé de façon théorique et systématique avant 1970 et la nouvelle critique, sauf exception. On attribue à Claude Duchet (1973) l'emploi du néologisme *titrologie* pour désigner ce champ de recherches. Hormis quelques études de cas, dont l'une approfondie a été consacrée au roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir* par Serge Bokobza (1986), les travaux substantiels de Léo H. Hoek et de Gérard Genette font autorité en la matière. Le premier, après avoir formulé des propositions « pour une sémiotique du titre » (1973), a publié, en 1981, *La Marque du titre*, un ouvrage entier sur le sujet. Gérard Genette, pour sa part, s'est employé à décrire et à examiner le discours d'accompagnement des oeuvres littéraires dans *Palimpsestes* (1982) et surtout dans *Seuils* (1987). On lui doit la notion de *paratexte* qui réunit justement tous les ensembles discursifs – mais aussi des unités non verbales, comme les illustrations des couvertures de livres – qui entourent un texte littéraire ou qui s'y rapportent. Le paratexte accompagne l'oeuvre, en quelque sorte, pouvant ainsi en encourager ou même en faciliter la lecture. Chose certaine, il contribue à son inscription dans le « champ littéraire » (Bourdieu, 1991). Une distinction entre les éléments du paratexte interne et externe – par rapport au texte évidemment – conduit à deux autres notions : le *péritexte* et l'*épitexte*. Rappelons simplement que le titre, la préface et la couverture du livre font partie du péritexte. ROY, Max: *Du titre littéraire et de ses effets de lecture* in <http://id.erudit.org/iderudit/019633ar> consulté le 10/10/2015

romanesque ; un homme parmi les hommes que la narratrice a pu connaître ou fréquenter.

« *Mes hommes* » est aussi un titre qui supporte plusieurs représentations : de prime abord, nous avons eu l'impression, à la lecture du titre –sans analyse poussée– qu'il s'agit d'un roman où Malika Mokeddem fait le décompte des expériences sentimentales qu'elle aurait pu vivre. Or la narration nous apprend des éléments qui contredisent totalement cette impression. Des hommes que la narratrice a dénombrés, on a pu voir des hommes n'ayant rien à voir avec cette première impression : un père, un ami, un petit frère, un enseignant...Etc.

« *Mes hommes* » est aussi un titre qui donne un aspect subjectif et très personnel au récit Mokeddemien. Nous savons que, dans la vie d'une femme, les liens qu'elle entretient avec les hommes relèvent, parfois, de ce qu'il y a de plus intime. Le récit est subdivisé en chapitre, chacun racontant l'expérience de la narratrice avec un homme et ce qu'elle ressent envers lui. De l'amour à la haine, en passant par l'affection et la compassion, chaque chapitre constitue un récit intime, personnel et très subjectif.

A présent nous passons au deuxième roman où « le père » ne figure pas dans le titre : « *Entendez-vous dans les montagnes* » de Maïssa Bey est aussi un titre qui supporte plusieurs interprétations. Le premier contact avec le livre –le titre– provoque les connaissances référentielles du lecteur : le titre est une reformulation d'un passage de la Marseillaise¹¹⁵. D'emblée, le roman est pris dans une optique historique et tout lecteur potentiel se posera des questions telle (pourquoi reformuler un passage de la marseillaise ? dans quel objectif ? écrit par une algérienne, ce roman a-t-il une relation quelconque avec la guerre d'Algérie ? et s'il s'agissait de la question beur et l'intégration ? etc.)

La narration répond à toutes ces questions, les montagnes dont parle la romancière sont bien les montagnes algériennes où l'essentiel de la guerre

¹¹⁵ Hymne national de la France, le passage reformulé par Maïssa Bey est : « Entendez-vous dans nos campagnes
Mugir ces féroces soldats? »

d'Algérie a eu lieu. Maïssa Bey évoque un événement douloureux qu'est la disparition de son père puis son exécution.

Le roman de Maïssa Bey porte un titre ambigu : nous pouvons y entrevoir la volonté de la romancière de timbrer son texte d'un caractère historique car la parution du roman en 2002 coïncide avec la célébration du 40^{ème} anniversaire de l'indépendance nationale en Algérie.

Nous pensons que le titre supporte deux significations : la première serait un appel à la réconciliation entre les deux nations, algérienne et française, à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de l'indépendance de l'Algérie. « Entendez-vous » pris selon le sens du mode de l'impératif est un appel à la conciliation afin de mettre fin aux séquelles d'une guerre qui a pesé lourd sur les consciences des deux nations, de faire en sorte que la paix et la bonne entente règnent entre les deux rivaux.

D'un autre côté, « *Entendez-vous dans les montagnes* » semble adresser indirectement une quenelle à la France –l'occupation française en Algérie- via cette reformulation de ce passage de la marseillaise. Nous savons que la marseillaise a été rédigée en 1792 par Rouget de Lisle¹¹⁶, que ce chant de guerre est à la base un appel à la mobilisation du peuple et une exhortation à porter les armes contre l'occupant autrichien de l'époque. Le chant est constitutionnellement reconnu comme hymne de la république française depuis le 14 juillet 1795 et ses paroles considèrent la révolution comme un devoir afin de repousser l'occupation et la tyrannie. Or la France se servait du même hymne afin de neutraliser des révolutionnaires dans l'une de ses colonies !

Si le titre de Malika Mokeddem ne considère le père que comme un homme parmi les hommes ; si Maïssa Bey évoque par son titre ambigu les montagnes où son père a vraisemblablement été exécuté, qu'en est-il du titre d'Assia Djébar ?

¹¹⁶ **Claude Joseph Rouget** dit **de Lisle**, souvent appelé **Rouget de l'Isle**, était un officier français du Génie militaire, poète et auteur dramatique, né le 10 mai 1760 à Lons-le-Saunier, et mort le 26 juin 1836 à Choisy-le-Roi. Il est l'auteur de *La Marseillaise* et d'autres hymnes moins connus tels que *l'Hymne Dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la Révolution du 9 Thermidor* (1794) et *Vive le Roi !* (1814).

Le titre du roman d'Assia Djébar « *Nulle part dans la maison de mon père* » représente un accès presque direct au texte, une véritable ouverture sur le roman. Nous le savons bien, un titre suscite toujours de la curiosité chez le lecteur, il a – le titre- cette singularité de provoquer en lui une avidité de découverte et une capacité interprétative de ce qui va être raconté.

Le passage à l'acte de la lecture permettra, ensuite, de maintenir le lecteur en situation d'arbitre : il veillera à décider du rapport métonymique existant entre le titre et le texte. Autrement dit, le lecteur fera toujours –sciemment ou pas- le rapport entre le titre et le texte et se demandera si le titre assure les différentes fonctions du langage.

Les multiples lectures du roman d'Assia Djébar nous ont permis de mettre la main sur des bribes d'interprétation quant au choix du titre : la narratrice raconte comment elle s'est retrouvée « inscrite nulle part » car écartée, d'abord, de la lignée maternelle ; pour se sentir, ensuite, étrangère dans sa propre maison, la maison de son père. Une sorte d'auto proscription que la romancière s'est affligée.

De structure nominale, « *Nulle part dans la maison de mon père* », revêt également un aspect informatif. La première impression, voire interprétation préalable, fut qu'il s'agissait d'un récit où il est question d'une fille fugueuse qui se retrouvera bannie de la maison paternelle en raison de sa conduite. Il va sans dire que le titre assure, d'un point de vue métalinguistique un effet sur l'attitude du lecteur dans son rapport au cotexte.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » exerce également une véritable autorité sur le lecteur. Ce dernier se retrouvera, intentionnellement ou pas, en continuel va-et-vient quand le mot « père » fait son apparition dans le récit. Graduellement, nous comprendrons qu'au-delà de l'aspect anodin de cet énoncé se fauilera un énorme plaidoyer contre la société et le système patriarcal sur lequel se bâtit la famille algérienne.

- Intérêts du titre « *Nulle part dans la maison de mon père* »

Le titre d'Assia Djébar induit le lecteur-client (le futur lecteur du roman) en erreur car l'énoncé est court et d'une acception simple. A cela s'ajoute le caractère allusif du titre : On assiste, alors, à une sorte de « lecture programmée » qui renvoie aux préjugés que l'on pourrait se faire du titre.

Ecrit par une femme connue pour ses prises de position pour la cause féministe, qui plus est algérienne, mettant le père au-devant de la scène en mentionnant que sa fille ne se retrouve plus à l'intérieur de sa maison. On se remémore aussitôt les clichés que l'on se fait au sujet des causes féministes (femmes opprimées, appel à l'insoumission, père oriental phallocrate et misogynne...Etc.)

« *Nulle part dans la maison de mon père* » entraîne le lecteur à regarder à quoi ressemblait l'Algérie coloniale à travers le récit personnel d'une jeune fille. Assia Djébar « s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel. Elle ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle dont l'ombre projetée n'est autre que celle de son peuple » note l'éditeur en postface. D'autre part, « *Nulle part dans la maison de mon père* » est un récit de voyage où la narratrice est appelée à se rendre à plusieurs endroits où il sera question de découverte de l'inconnu.

Le titre du roman d'Assia Djébar présente également un intérêt sémiotique : en dehors de sa fonction première de nommer et désigner le livre objet, il est clair que le titre outrepassé cette fonction pour s'installer à un autre niveau, celui de l'idéologie qu'il laisse supposer.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » assure d'abord une *fonction référentielle* car il désigne une substance, un renvoi à une matière qu'est le texte. Le titre est problématique car il donne la fausse impression au lecteur d'avoir décelé un premier sens du roman. C'est la lecture qui altèrera cette première impression pour en former un sens sans ambiguïté : une meilleure compréhension de la thématique du roman d'Assia Djébar.

D'autre part, le roman est un récit personnel, peint de bout en bout d'une subjectivité envahissante. Le titre témoigne de cette envie de faire du récit qui suit un récit personnel. La maison du père est un endroit intime où il n'est permis qu'aux membres de la famille d'y accéder : le référent proposé par Assia Djébar est personnel et invite le lecteur à explorer de près la maison de la narratrice. De ce point de vue, la réception du titre se fera sur le compte de la curiosité, de la volonté de le lier avec ce que nous savons de la romancière. Bien que le récit soit parsemé de passages où des références historiques sont explicitement mentionnées, le titre ne peut être lié à un quelconque contexte socio historique.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » assure également une *fonction conative* : Assia Djébar préfère utiliser une phrase nominale en guise de titre et cela cause un effet de suspens chez le lecteur. S'il est admis que l'utilisation de la phrase verbale comme titre informe mieux, la phrase nominale a pour objectif, selon Dulcie M. Engel, de susciter la curiosité du lecteur/client. Ce dernier (lecteur de titre) se retrouvera transformé en (lecteur de texte) car le titre nominal provoque une multitude d'interrogations que seule la lecture saura y répondre.

Nous ne pouvons négliger en dernier lieu la *fonction métalinguistique* du titre du roman d'Assia Djébar. La notion du titre est intimement liée au texte et Léo Hoek définit ce lien comme « un microcosme d'un macrocosme¹¹⁷ ». « *Nulle part dans la maison de mon père* » est un énoncé lacunaire car si l'espace est déterminé (la maison du père) il donne lieu à des interrogations telles : qu'est-ce qu'on cherche au juste et qui ne se trouve pas à l'intérieur de cet espace ? S'agit-il d'un objet ou d'une personne ? Pourquoi ce « nulle part » dans un espace si étroit ?

¹¹⁷ HOEK, Léo, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Ed. Walter de Gruyter, 1981. P. 73

- Le type du titre d'Assia Djébar

En appliquant la grille d'analyse des titres que propose Léo Hoek, « *Nulle part dans la maison de mon père* » serait un titre *subjectival et fictionnel* car il désigne l'essence même du texte. Tout ce que la narratrice propose comme péripétie se trouvera emporté et lié au thème du lien avec le père. La narration est ultérieure aux péripéties et la narratrice parle avec le recul que l'on peut avoir au fil des années et des expériences : le père devrait être garant de l'épanouissement de sa fille et lui montrer le chemin afin qu'elle devienne une femme libre. Or Assia Djébar se retrouvera confrontée aux interdits paternels qui ne conçoivent la féminité qu'à l'intérieur de la maison. Le titre est donc un cri contre l'oppression et un appel à la liberté féminine.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » exerce également une autorité sur les lecteurs par son aspect physique, sa mise en forme sur la couverture du roman. Le titre a pour premier objectif de captiver les lecteurs-clients et doit, dans cette mesure, informer partiellement du contenu du roman.

L'exemplaire que nous possédons (des éditions Sédia) est une réédition du récit publié antérieurement chez Fayard. Le titre se situe en tête sur un fond jaune, à la droite de la couverture et est écrit sur trois lignes. Il devient de ce point de vue un « centre éminent du roman¹¹⁸ ». Cet aspect relève presque entièrement du domaine de l'édition qui juge, d'un point de vue purement commercial, la meilleure mise en forme afin de faciliter le contact entre le lecteur-client et le livre-objet dans le but de donner une signification fragmentaire.

En dehors de l'aspect physique du titre, l'énoncé « *Nulle part dans la maison de mon père* » intervient comme un véritable moteur du texte : le mot « père » est interminablement cité dans le récit ; la maison du père a également fait l'objet d'innombrables passages où la romancière s'attèle à en définir soigneusement les moindres aspects ; l'énoncé « *Nulle part dans la maison de mon père* » apparaît à la fin du récit à la page 456 pour marquer la fin d'un chapitre. Ce dernier est une sorte de réminiscence où la narratrice se remémore une scène où elle a failli

¹¹⁸ HOEK, Léo, Op.cit, p.73

trouver la mort : entre les bras de son copain voulant l’embrasser, la narratrice se ressaisit soudain sous l’emprise des interdits paternels et fuit en courant. Chemin faisant, elle a failli être écrasée par un tramway. Le chapitre qui se termine par « *Nulle part dans la maison de mon père* » prend les traits d’un procès fait à l’encontre du patriarcat et ses interdits qui peuvent entraîner la mort. La narratrice ne se considère pas la seule concernée par cette situation car elle le souligne si bien en s’interrogeant : « *pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres Nulle part dans la maison de mon père ?* » (P. 456)

Ces bribes d’analyse ont tenté, en somme, de déceler le but pour lequel Assia Djébar a pu choisir ce titre et pas un autre. Or nous pensons que les titres s’inscrivent dans l’optique de l’éternité, seule Assia Djébar saurait justifier le choix de cet énoncé.

- Trois expériences de révolte

Les trois romans objets d’étude de notre recherche s’apparentent, plus ou moins, en matière d’attitude envers le père. Les personnages principaux –les narratrices- varient de posture devant l’hégémonie du personnage du père : de la fille orpheline qui ne garde que des images volatiles de son défunt père (Bey) à la fille réservée et silencieuse ne voulant pas faire de vagues (Djébar) pour en arriver enfin à Mokeddem qui a choisi de défier le personnage du père. Or nous pensons que l’esprit révolté est présent chez les trois romancières avec des nuances variées.

Commençons par le roman de Maïssa Bey où la révolte est moins manifeste (en comparaison avec les romans de Djébar et Mokeddem) : la romancière présente son personnage comme une rescapée de la vague du terrorisme qu’a connu l’Algérie, elle trouve refuge en France, l’ancien colonisateur et le bourreau de son père. Nous estimons que cette expatriation choisie est une sorte de révolte envers la mémoire de celui qui n’est plus là et qui « ne pourra jamais lire ces lignes » - a-t-elle préfacé son récit-. En outre, le personnage Maïssa Bey semble fatigué de cette histoire tumultueuse entre les deux pays ainsi que des problèmes

de mémoire que cela a engendrés, elle eut une sensation de bien-être suite à sa rencontre avec l'un des tortionnaires de son père :

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 dénoué en elle. Que ce soit lui ou quelqu'un d'autre, peu importe. Elle se dit que rien ne ressemble à ses rêves d'enfants¹¹⁹

Quant au roman d'Assia Djébar, la narratrice ne fait pas totalement table rase de ce qui la lie au père : elle préfère laisser les choses prendre leurs cours naturels sans offusquer les sensibilités de son père, et ce en gardant intact – au fond d'elle- son univers personnel :

«...si anodine dans les faits, mais dont l'écho se prolongea en moi au cours de cet été de mes quinze ans – moi adolescente musulmane à l'esprit pétri d'émois livresque, mais l'âme restée sous l'influence des tabous de mon éducation¹²⁰ »

Parmi les trois romans que nous étudions, le récit le plus révolté est, sans conteste, celui de Malika Mokeddem. « *Mes hommes* » est un cri contre les oppresseurs - le père en premier- de la liberté de la femme.

Il y a tant de solitude imbriquées dans la mienne : sans famille en dépit de parent encore vivants, d'une nombreuse fratrie. Sans enfants par choix. Seule entre deux pays où je suis souvent mise en demeure de m'expliquer sur des choix intimes, fondateurs. De négocier ma présence. Seule entre l'écriture et la médecine où la tentation est si grande de toujours me ramener d'une façon ou d'une autre à la frontière... Je n'ajoute pas un autre manque, l'amour d'un homme, à tout ça par masochisme. Je reste un être doué pour le plaisir. Je suis trop voluptueuse pour le rôle de victime¹²¹

L'œuvre Mokeddemienne est en somme traversée de bout en bout de cet esprit révolté qui renvoie à une Algérie contestée car opprimante des libertés en général, celle des femmes en particulier. La romancière est fascinée par la liberté

¹¹⁹ Maïssa Bey, Op. cit p. 70

¹²⁰ Assia Djébar, Op. cit p. 265

¹²¹ Malika Mokeddem Op. cit p. 216

et va à sa recherche jusqu'à quitter son pays. Plus rien en Algérie ne semble plaire à la narratrice de « *Mes hommes* » : des traditions archaïques à la mentalité des algériens en passant par la religion, Malika Mokeddem fait le procès dans son roman de tout ce qui a pu, un jour, toucher à sa liberté.

- Rapport à la lecture, le livre en salvateur

Le livre apparaît, dans les trois romans objets de notre étude, comme une aubaine donnée aux femmes. Lire permet de s'affranchir. Si le livre a pu jouer un rôle déterminant dans la construction de l'identité des narratrices de « *Nulle part dans la maison de mon père* » et « *Mes hommes* », il occupe un autre rôle dans le récit de Maïssa Bey : il est déclencheur d'histoire.

Le livre est salvateur pour Assia Djebar et Malika Mokeddem : il l'est car il permet de pénétrer dans des mondes restés jusqu'ici méconnus ou interdits à cause du père. Pour la première, le livre est une véritable échappatoire de l'enfer qu'elle vivait quotidiennement sous le joug paternel :

J'interceptais souvent le regard circonspect que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre. Cet espace-là, ce hors-champs inaliénable, n'étais qu'à moi. Mes livres t'impressionnaient, toi, l'analphabète. Les livres me délivraient de toi, de la misère, des interdits, de tout ¹²²

En dehors de son rapport au père, la narratrice est persuadée que le livre la rend différente du reste des femmes de son entourage :

Par-dessus mon livre, je les regarde mourir. Je respire le fly-tox et me dit que seules la lecture et l'imagination que j'en tire me différencient d'elles. Moi, j'ai beau me rabougir à force de si peu manger. J'ai beau avoir le souffle pollué par les épices maternelles, le fly-tox, les vapeurs de crétyl, le corps éreinté par toutes sortes d'intox, je n'en crève pas. Il me suffit d'un livre pour que surgissent des mers, des océans, toutes les rumeurs de l'eau. Des règnes de verdure... Lorsque le texte en ma possession est truffé de blasphèmes ou porte sur le sexe, je

¹²² Ibid. p. 10

lorgne la pudibonderie et la bigoterie alentour avec un rire intérieur¹²³

Malika Mokeddem varie, dans son rapport au livre, entre la réception – la lecture- et la production – l’écriture-. La romancière accorde au livre écrit par elle-même les mêmes vertus que du livre lu :

« Comme l’écriture me sauve aujourd’hui de l’errance de l’extrême liberté. Elle puise sa tension dans ce vertige et le contient. L’écriture et la médecine évidemment¹²⁴ »

Dans le roman d’Assia Djebar, le thème du livre occupe également une place importante dans la construction de la trame du récit. Les premiers émois de la jeune fillette sont dus à la lecture de « *Sans famille* » d’Hector Malot :

Un garçonnet a perdu ses parents : la fillette pleure devant ce malheur, calfeutrée, elle, dans le lit parental – si large, aux montants d’acajou et où, auparavant, à peine réveillée dans le petit lit à côté, elle demandait à être placée entre son père et sa mère. Elle se pelotonnait au milieu, tout contre eux¹²⁵

N’oublions pas non plus, dans ce sillage, que le livre fut la cause de la première altercation ayant opposé la fille au père. Fatima a eu une distinction, un prix couronnant ses prouesses scolaires marquées par une première place amplement méritée dans sa classe. La récompense fut un livre, chose que le père a pris comme un outrage personnel car il était aux antipodes du pétainisme régnant à l’époque, en France et ses colonies.

La fillette n’a pu s’empêcher d’effectuer une comparaison entre elle et le protagoniste d’Hector Malot : tandis qu’elle bénéficie de la présence de ses parents, d’autres vivent les affres de la séparation. Cette idée insupporte la petite fillette et lui provoque une crise de larmes. Cette identification au livre, propre à tout lecteur novice, déclenchera chez la narratrice un véritable attachement au livre :

¹²³ Ibid. p.33

¹²⁴ Ibid. p.10

¹²⁵ Assia Djebar. Op. cit. p.21

Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, découverte, lecture sans fin, chaque livre à la fois un être (l'auteur), un monde (toujours ailleurs), l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer, l'horizon qui se déchire, recule, même à l'intérieur de la salle d'études d'un internat de jeunes filles, pensionnaires toutes en blouse bleue, la mienne ayant de plus en plus ses poches déchirées qui bâillent, un livre dans l'une, à droite, un livre dans l'autre, à gauche¹²⁶

Il arrive même à la jeune Fatima de vouloir découvrir des mondes qui lui sont méconnus. Dans son internat au collège, elle nourrit un goût particulier à la musique : son apprentissage de la nouvelle discipline se solde par un ratage. Elle se décide à se consacrer entièrement à sa passion de la lecture :

Un jour, me semble-t-il, après une des multiples remarques acerbes du professeur, je me suis cabrée ; j'ai refermé les partitions d'un geste sec et me suis levée : sans même dire au revoir à la maîtresse de musique, lui tournant tout simplement le dos, toute droite, j'ai regagné la salle d'études. Ce soir-là, assise près d'une très proche camarade je déclarai : la lecture sera mon ivresse ! La seule...¹²⁷

Le cas du roman de Maïssa Bey est foncièrement différent des deux cas précédents. « *Entendez-vous dans les montagnes* » est un récit écrit avec beaucoup d'émoi où il s'agit d'un continuel va-et-vient entre le moment présent (le voyage en train) et le passé (scène d'arrestation du père de Maïssa Bey puis son exécution). De ce fait, le récit s'ouvre sur une scène de lecture : le livre n'est là que pour l'activité ludique, lire le temps d'un voyage entre deux villes françaises. Or Maïssa Bey préfère accorder au livre cet effet de transcendance, une phrase parcourue au hasard de la lecture provoquera tout ce qui va suivre :

Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant furtivement pendant qu'il s'installait : il a dû être beau dans sa jeunesse !

¹²⁶ Ibid. p.117

¹²⁷ Ibid. p.145

Sans doute à cause de la phrase qu'elle vient de lire. De ce visage qui vient de se superposer à celui du père, décrit par le narrateur¹²⁸

Le livre choisi par Maïssa Bey pour illustrer cette scène est « *Le Liseur* » de Bernard Schlink¹²⁹. Le choix n'est pas fortuit car le roman de Schlink renvoie aux affres de la seconde guerre mondiale où les thèmes du pardon et de réconciliation sont soigneusement développés. On ne pourra négliger le lien existant entre ce livre et les péripéties du récit de Maïssa Bey car les renvois à la guerre d'Algérie sous-entend les mêmes thèmes :

De ce qui est raconté dans ce livre, qu'elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard, mais pour quelques passages lus en le feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé¹³⁰

Le livre est donc cet objet magique qui mènera les femmes vers l'émancipation : les trois romancières insistent - Maïssa Bey un peu moins- sur les appropriations symboliques et pratique qu'offre la lecture. Ce sont des trajectoires qui orientent vers la liberté. Ces connaissances, recueillies d'abord sous forme d'abstractions, se transformeront –les récits nous l'indiquent- en un savoir réel et pratique. Ce dernier prend des aspects multiples et divers afin d'illustrer les transpositions de ce savoir : c'est vers l'autonomie que la lecture oriente (autonomie financière, sentimentale, professionnelle telle que le fait de devenir romancière...Etc.) le livre a ouvert des pistes que le commun des femmes (celles n'ayant pas lu) vers l'émancipation et la connaissance de soi. Il a permis –sans exagérer- à nos trois

¹²⁸ Maïssa Bey, Op. cit p. 10

¹²⁹ Bernhard Schlink, né le 6 juillet 1944 à Bielefeld en Allemagne, est un écrivain allemand. Il est notamment connu pour avoir écrit *Le Liseur* (1995) (titre original : *Der Vorleser*) un roman partiellement autobiographique. Ce livre devient rapidement un bestseller. Il est traduit dans 37 langues et est le premier livre allemand à atteindre la première position sur la liste de bestsellers publiée par le New-York Times. *Le Liseur* fait entendre la voix des Allemands nés dans l'immédiat après-guerre. Le livre est à la fois un roman d'amour et un roman qui pose des problèmes d'éthique, ceux de la culpabilité et du rapport entre comprendre et juger. Il évite l'écueil de la banalisation des crimes de guerre nazis qui aurait pu lui être reproché. Pour *Le Liseur*, Bernhard Schlink reçoit le Prix Grinzane Cavour, le prix Laure Bataillon, prix décerné à des œuvres traduites en français, et le Prix des libraires du Québec en 1997, ainsi que le prix Hans Fallada en 1998. Bernhard Schlink a également reçu le prix littéraire du journal *Die Welt* en 1999, le Prix Heinrich Heine en 2000, l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne en 2004 et le Prix Park Kyung-ni en 2014. Le catalogue de la Librairie Nationale Française <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb123426227> consulté le 15/09/2015

¹³⁰ Maïssa Bey, Op. cit p. 16

romancières de faire des choix qui demeurent, jusqu'ici, des choix hors normes pour les femmes orientales (connaître des hommes en dehors d'une relation légale, quitter son compagnon, rester célibataire, ne pas avoir d'enfants...Etc.).

Ce chapitre nous a permis de voir comment Assia Djebar, Malika Mokeddem et Maïssa Bey choisissent leurs titres respectifs en fonction de la relation entreprise avec le père. Si « *Mes hommes* » et « *Entendez-vous dans les montagnes* » se distancient du concept du père, « *Nulle part dans la maison de mon père* » est le titre le plus représentatif de cette relation si ambiguë entre la fille et le père.

Nous avons précisé également comment les trois romans se présentent comme des récits de révolte. Cette dernière varie de degré selon le lien entretenu avec le père.

Le livre est conçu chez Djebar et Mokeddem comme un moyen d'émancipation de la femme : le livre saura transporter graduellement la petite fillette du monde fictif et merveilleux au monde réel avec une surcapacité de faire face aux aléas de la vie dans une société orientale machiste, phallocrate et misogyne. Pour Maïssa Bey, le livre n'est qu'un prétexte, un moyen pour justifier une entrée au récit.

CHAPITRE II

Le père contextualisé

Le deuxième chapitre de cette partie se donne l'objectif d'analyser les choix spatiotemporels des trois romancières. Nous y verrons l'importance fonctionnelle que revêt l'espace clos dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » et nous en interprétons la profondeur qu'il confère au discours. D'autre part, le temps du récit provoque la curiosité du lecteur car l'histoire dure le temps d'un voyage entre deux villes françaises. Les choix temporels de la romancière ont également une importance fonctionnelle.

Nous illustrons le désir d'évasion chez Malika Mokeddem qui se manifeste à travers la multiplicité des espaces convoqués. Nous découvrirons aussi l'Algérie des années 1940/1950 dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » et décèlerons l'importance fonctionnelle de ce choix spatiotemporel dans un projet d'écriture de la filiation.

En dernier lieu, nous examinerons le degré de distanciation qu'ont les trois romancières envers leurs pères respectifs.

- Quel espace pour raconter le père ?

Afin d'analyser l'espace, nous nous sommes référés à la grille d'analyse que proposent Christiane Achour et Simone Rezzoug. Les deux critiques interrogent, lors de l'analyse de l'espace, ce qu'elles appellent *le mode de construction des lieux*. Selon elles, il faudra préciser si l'espace est :

« Explicite ou non, détaillé ou non ; facilement identifiable ou non (le lecteur a de la peine à identifier les lieux, il ne sait jamais s'il s'agit des mêmes) [...] ainsi que leur importance fonctionnelle¹³¹ »

Maïssa Bey a choisi un espace clos pour mettre en scène son récit : toute l'histoire se déroule à l'intérieur d'un compartiment de train, le récit nous informe également que ce voyage est raconté lors d'un déplacement entre deux villes françaises.

¹³¹ ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – introduction à la lecture du texte littéraire*, Alger, Ed. O.P.U, 1995, p. 34.

Maïssa Bey ne précise pas de quelles villes s'agit-il, le récit commence avec l'installation des voyageurs dans les compartiments de train et se termine lorsque les services des chemins de fer annoncent l'arrivée. Nous ne notons ici qu'un détail qui démontre que le voyage s'effectue du nord en direction du sud français, éventuellement à Marseille, le passage suivant en témoigne :

De quoi a-t-elle peur dans ce train qui l'emmène vers la ville du Vieux-Port¹³² ? Ce train va vers la mer. Cela devrait la rendre un peu plus heureuse. Elle va retrouver là-bas la lumière des jours, l'odeur et le tumulte de la mer. Au moins ça.¹³³

De ce fait, les catégories des lieux convoqués correspondent à notre monde, même si le mode de construction des lieux n'est pas explicite car le lieu n'est pas stable et non identifiable, nous pouvons tout de même imaginer la scène du récit sans la moindre difficulté.

De ce point de vue, personne ne peut faire la même expérience de l'espace convoqué par Maïssa Bey : nous interprétons l'attitude de la romancière de garder anonyme les noms des deux villes et le nom de la ligne de train par une volonté de se distancier de la réalité.

Pour ce qui est de l'importance fonctionnelle des lieux, Maïssa Bey a choisi un cadre simple, un espace si clos, si étroit qu'il permet le rapprochement entre les protagonistes du récit. Ce choix n'est pas fortuit car ce genre d'espace favorise la production d'une impression d'intimité chez le lecteur : les voyages favorisent, en général, le passage à la discussion d'aller vers la parole qui produira, par la suite, un discours global.

En dehors des imprécisions en matière d'espace, la mise en scène proposée par Maïssa Bey permet, nonobstant, l'ancrage du récit dans la réalité. L'espace où se déploie le texte produit l'impression que ce dernier reflète le hors texte. Selon Yves Reuter, c'est le texte qui décidera du degré escompté de l'effet du réel :

¹³² Le Vieux-Port est le plus ancien port de Marseille, ainsi que le centre historique et culturel de la ville depuis sa fondation sur ce site durant l'Antiquité. Le port était le centre économique de Marseille jusqu'au milieu du XIX^e siècle, ouvert sur le commerce de la Mer Méditerranée puis des colonies françaises. Les activités portuaires de commerce furent ensuite déplacées vers d'autres sites plus au nord : les bassins de l'actuel Grand port maritime de Marseille.

¹³³ Maïssa Bey, Op. cit p. 19

Mais les lieux peuvent aussi se construire en distance avec notre univers : -le texte manquera d'indications précises et de renvois à notre univers ou encore les lieux seront purement symboliques (la maison comme lieu de sécurité, la forêt comme espace de danger...) et l'on sera face à une histoire qui a une dimension universelle ou parabolique, comme dans les fables et les contes, même si on peut y lire des renvois indirects à notre monde (c'est le cas dans le conte de Francis Jammes) [...] En tout état de cause, il faut constater que l'effet du réel est tributaire de la *présentation textuelle* de l'espace plus que de la réalité des lieux¹³⁴

C'est dans cette optique que s'insère le récit de Maïssa Bey : l'espace clos est une sorte d'absence dans le monde, on se renferme dans un endroit et cela permet –grâce à l'imagination- de créer des espaces secondaires. Le train à compartiment est une métaphore car l'endroit permet l'enfermement et favorise la réflexion. Les cloisons du compartiment ne sont en effet qu'affectifs et émotionnels : ils permettent de repousser ceux que l'on ne désire pas garder dans cet espace et d'isoler les favoris (la femme, l'homme et la jeune fille). Ce cloisonnement favorisera la naissance d'une certaine intimité entre les personnages :

Les lieux clos, découpés par l'imagination créatrice, ne prolongent pas l'univers, mais ils s'en séparent, coupant et isolant les *personnages* dans la singularité d'un espace circonscrit. Ce lieu privilégié pour la rêverie est le pendant de celui dont on est prisonnier. Les lieux intérieurs, si différents les uns des autres, possèdent une dimension de surcroît : celle affective et, une fois délimité, l'espace demande à être *lu* : mais la lecture étant suspendue, on est appelé à le *penser*. Le plus souvent la réclusion du Poète est volontaire, car c'est dans ce refuge dressé contre *le dehors* que la rêverie peut se déployer : la clôture dans sa propre solitude n'est plus une séparation dramatique et frustrante, mais bénéfique et créatrice¹³⁵

Et, du coup, l'espace ouvert –l'ailleurs du compartiment devient soudain défavorable aux protagonistes, voire inhospitalier et malveillant. Les rares fois où

¹³⁴ Reuter, Yves. Op. cit. p.36

¹³⁵ SUCIU, Manuela-Delia : « *L'espace clos* dans la poésie de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé » sur www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/04.doc consulté le 28/08/2015

Maïssa Bey renvoie à l'extérieur, ou de tout ce qui vient de l'extérieur du compartiment de train qu'elle occupe permettent de voir le contraste entre les deux espaces :

Une femme fait irruption dans le compartiment. Elle avance puis recule, s'immobilise sur le seuil. Elle a l'air affolée [...] il se passe vraiment quelque chose d'anormal, on entend des cris, des coups de sifflet. Des portes s'ouvrent ou se referment violemment. On s'interpelle. Elle regarde par la fenêtre. Tout est sombre [...] Des voyous ! Des voleurs ! Ils sont montés dans le train...ils ont essayé d'attaquer des passagers endormis dans le wagon des premières¹³⁶

L'espace choisi par Maïssa Bey s'inscrit dans cette même configuration, aucun accès n'est autorisé à quiconque en dehors des trois personnages. C'est là que la romancière a décidé de déclencher le discours. Selon Tadié, « *C'est dans ses rapports avec l'espace que l'écrivain veut donner voix à un monde muet, se faire la voix du monde*¹³⁷ »

S'agissant du roman de Malika Mokeddem, « *Mes hommes* » convoque plusieurs espaces, cela est dû aux multiples pérégrinations de la romancière. Les péripéties du roman se déroulent entre l'Algérie et la France, les deux pays où la romancière a passé l'essentiel de sa vie : le roman commence à Kénadsa dans le sud-ouest algérien, la narratrice effectue ses études à Oran pour la quitter pour la France, à Montpellier plus précisément. Ce sont des endroits réels dont le lecteur peut faire l'expérience à tout moment.

La plupart des lieux convoqués par Malika Mokeddem sont urbains, de Kénadsa dans le Sahara algérien « *Cette petite route droite en dehors du coude de Bidon Deux, je la connais caillou par caillou. Les mamelons et les galbes de la Barga, la dune qui moutonne jusqu'à Béchar aussi* » (p. 22) à l'intérieur de la ville de Béchar et la description du lycée. Oran et la description de la cité universitaire qui était « *notre refuge le plus sûr. Les couples sont tolérés dans quelques lieux de la corniche. La ville est peu propice aux amoureux en dehors d'une poignée*

¹³⁶ Maïssa Bey, Op. cit p. 22

¹³⁷ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, éd. Gallimard, 1994, p.82

de restaurants » (p.p. 50.51). D'autres espaces s'invitent lors de la traversée vers l'Europe « *Les Cévennes sont à une demi-heure en voiture. L'Espagne est à côté* » (p. 77)

Selon la grille d'analyse de C. Achour et S. Rezzoug, le mode de construction de l'espace et des lieux est explicite, détaillé avec force précision comme c'est le cas de la ville bercaïl –Kénadsa-, stable et facilement identifiable.

Quant à l'importance fonctionnelle des espaces, nous pensons que les déplacements qu'effectue la narratrice vont selon un schéma précis et qui va tout à fait de concert avec notre thématique de recherche. L'héroïne effectue un déplacement vertical, du sud au nord. Quitter la maison, partir, aller ailleurs, ce fut un rêve d'enfance pour la romancière « *Et puis partir, quitter la maison est un bonheur en soi* » (p. 21). La maison du père est un espace de contrainte, du mal-être et de liberté bafouée : les modifications et les variations de l'espace peuvent témoigner de la volonté de l'héroïne d'en finir avec son ancien mode de vie et de vivre en tant que femme libre. En témoigne également les traversées et les croisières maritimes vécues entre les bras de l'un des hommes que la narratrice a côtoyés : l'espace de la mer est synonyme –à notre avis- à l'ouverture, le bien-être et la liberté. La symbolique des espaces est fort présente dans le récit de Malika Mokeddem.

Toujours selon C. Achour et S. Rezzoug, l'espace doit également être analysé en fonction de sa *fonction narrative* : cet aspect de l'analyse vise à savoir si l'espace a un effet sur la narration :

L'espace a des fonctions narratives telle que la description du personnage par métonymie, qui nous permet de connaître par son milieu, son habitat (riche ou pauvre), ou la description par métaphore qui renvoie aux sentiments de ce dernier, que les romantiques appelaient (paysage intérieurs)¹³⁸

Dans ce cas précis, il est clair que les espaces convoqués par Malika Mokeddem sont tous des espaces réels. Contrairement au Nouveau Roman où l'espace ne

¹³⁸ GOLDESTEIN, J. P, Cité par ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – introduction à la lecture du texte littéraire*, Alger, Ed. O.P.U, 1995, p. 22.

sert qu'à peindre sans dramatiser, les espaces de « *Mes hommes* » correspondent bien avec les scènes déployées et les caractères utilisés. Les espaces algériens sont par exemple une métonymie de la misogynie et du non-respect des droits des femmes ; Jean-Louis (l'homme des traversées) est un homme ouvert et fort aimable car il fréquente beaucoup les espaces maritimes. Il est, parfois, des séquences entières qui se déroulent en un espace avant de passer à un autre.

La grille d'analyse de l'espace proposée dans « *Convergences critiques* » nous indique également qu'il faut interroger la notion de la « *toposémie fonctionnelle* ». C'est un concept que H.Mittérend¹³⁹ définit en fonction du rôle qu'accorde le romancier à l'espace : assure-t-il, ou non, la fonction d'actant ?

Dans ce cas nous pourrions attester de l'affirmation du rôle de l'espace en tant qu'actant, il remplit tout à fait, par exemple, le rôle actantielle d'opposant dans le cas du désert où vivait la narratrice. La France peut être considérée comme un espace favorisant l'affranchissement du joug paternel et, par conséquent, peut être considéré comme un adjuvant.

L'espace est un actant dans le roman de Malika Mokeddem : c'est un texte qui propose de faire le compte des hommes que la romancière aurait pu connaître ou qui ont laissé une trace indélébile dans sa vie. Ces hommes-là appartiennent à des espaces et univers différents et l'écriture permet la reproduction de cette réalité.

Il arrive également à la narratrice de suspendre totalement son récit afin de s'atteler à la description d'un espace. Cet effet de pause permet au lecteur de mieux observer les images proposées par Malika Mokeddem et de mieux les ancrer dans la réalité.

¹³⁹ La toposémie fonctionnelle est définie par le rôle que l'on donne à l'espace, est-il actant ou circonstant ? a-t-il un rôle dans le déclenchement de l'histoire et opère-t-il sur les choix des personnages ? : « Lorsque le circonstant spatial devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décors ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative ». H.Mittérend Cité par ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG. Ibid. p. 211

Quant au roman d'Assia Djebar, la romancière choisit des espaces se rattachant essentiellement à l'Algérie. Tout le récit, ou presque, a pour lieu les villes algériennes que la narratrice a connues : Cherchell, Tipaza, Mouzaia, Alger... ce sont des espaces réels et le lecteur peut facilement les identifier ou en faire l'expérience.

Quelques parenthèses sont ouvertes afin de permettre l'insertion d'espaces autres que l'Algérie. Assia Djebar interrompt, de temps en temps, -moyennant anachronies- son récit : Paris est citée en plein récit d'enfance où un témoignage d'un ami de la narratrice est rapporté. Ce témoignage décrit la grand-mère de la narratrice.

A la fin du roman, en postface, la romancière indique que le récit a été écrit entre Paris et New York. De ce point de vue, l'essentiel du récit raconte l'Algérie des années 1940/1950. Par voie de réminiscence, la romancière se remémore ses premières vingt années et convoque les espaces qu'elle a connus durant cette époque.

Le cadre spatial que la romancière a choisi pour mettre en scène son récit revêt une importance fonctionnelle et apporte également quelques bribes de réponse à nos questionnements : on ne peut envisager une entreprise de « raconter le père » sans décrire l'espace qu'il fréquentait, et même ceux qu'il ne fréquentait pas.

Les espaces mis en scène dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » servent à la description mais également à la dramatisation des faits rapportés. Nonobstant l'absence du père –ou l'impossibilité de sa présence physique dans certains endroits- l'ombre du père demeurait intacte, par exemple, à la khâgne et à l'internat. Les conseils du père, ses autorisations et ses interdictions sont respectés sans même qu'il n'ait à être présent. Aller au- devant de sa volonté est considéré comme une « transgression » :

Pourquoi ai-je décidé, à la rentrée suivante, d'accepter de correspondre avec l'étudiant inconnu ? J'avais pris cette décision, froidement, en guise de riposte à l' « injustice » (je me souviens avoir prononcé ce mot avec fougue), oui, vraiment, à l'injustice de mon père à mon endroit. Est-ce que,

déjà, je me mentais à moi-même ? au point de ne pas m'avouer que la curiosité était, tout autant, le moteur de cette transgression ?¹⁴⁰

Les espaces « algériens » renvoient –par métonymie- à la mentalité de la population et l'attitude misogyne et machiste des hommes envers les femmes. Les promenades de la narratrice à Alger en est un exemple éloquent :

« Je me souviens de ma première année à déambuler sans fin dans Alger, et de cette ivresse qui me saisissait alors : avancer les yeux baissés, rougir d'être prise pour une européenne, car rares encore étaient les adolescentes qui, comme moi, se plaisaient à marcher pour marcher... Surtout ne pas parler au-dehors sa langue de cœur, je veux dire sa langue maternelle ; si vous passiez inaperçue dans la rue, grâce aux françaises qui allaient et venaient autour de vous ; surtout ne pas user de cette langue d'intimité avec un homme arabe : aussitôt, il vous scruterait, son respect naturel envers une européenne de tout âge se changerait en hostilité vis-à-vis d'une jeune fille de sa communauté ; il vous dévisagerait, l'air de dire : l'impudique ! Sans voile ! et pas même les cheveux dissimulés !¹⁴¹ »

De ce point de vue, et selon la grille d'analyse de C.Achour et S.Rezzoug, l'espace assure ici la fonction d'actant : on peut tantôt l'étiqueter d'opposant – c'est souvent le cas- car la majorité des espaces algériens s'oppose , thématiquement et par système de valeurs, à la volonté de la narratrice d'être une femme libre ; l'espace peut aussi recouvrir la fonction actantielle d'adjuvant quand le lieu décrit est favorable à l'humeur, le bien-être et l'épanouissement de l'héroïne. On peut citer dans ce sillage plusieurs endroits tels que la chambre d'enfant de la maison paternelle ; maison de la grand-mère ; la bibliothèque ; le stade de basket au collège.

¹⁴⁰ Assia Djebar. Op. cit. p.21

¹⁴¹ Ibid. p. 354

Inscrire le père dans le temps¹⁴²

« *Mes hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » s'étalent sur une durée assez importante, les deux racontent l'enfance des deux romancières. Maïssa Bey a choisi d'installer son récit sur une durée assez courte, le temps que dure un voyage en train entre deux villes françaises. L'imprécision du récit au sujet des deux villes rend impossible de savoir combien de temps a duré ce voyage.

Cette imprécision se met, de ce fait, au service du récit : c'est le récit qui prime, et le voyage se terminera quand la réminiscence arrive à terme. Cependant, certains détails démontrent à quelle heure le voyage a débuté :

Plus que quelques minutes avant le départ. L'exactitude des horaires, encore un mystère pour elle ! Départ : 17 heures 48. Arrivée à destination à l'heure indiquée. A moins d'un contretemps imprévisible¹⁴³

Au moment même du départ, débarque une jeune fille, celle qui les accompagnera en voyage dans le même compartiment. Les indices temporels qui suivront sont utilisés pour des objectifs de description d'actions et de péripéties « *Depuis quelques minutes, le train a quitté la gare* » (p. 12). « *Il a eu le temps, dans un bref éclair, de voir ses yeux sans saisir son regard* » (p. 14). Ou des descriptions qui en disent un peu plus sur les personnages et leur âge « *Lui aussi a des rides profondes entre les sourcils et des cernes sous les yeux* » (p. 10) ou encore « *Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu près le même âge* » (p. 17).

¹⁴² A l'instar de l'espace, la notion du temps propose également plusieurs pistes d'analyses : les unités temporelles correspondent-elles avec celles de notre univers ? (Années, mois, semaines, jours et heures). Sur quel mode les unités temporelles sont-elles construites explicitement ou pas ? Ont-elles une importance fonctionnelle ? Le temps assure, selon Yves Reuter, plusieurs fonctions qui vont du simple cadre jusqu'à, parfois, devenir un personnage à part entière. La notion du temps dans l'analyse littéraire permet, ou pas, l'ancrage réaliste du récit. Elle peut également inscrire l'histoire dans une dimension imaginaire tout à fait différente de notre univers. A l'instar de l'espace, le temps détermine l'orientation thématique et générique du récit : une durée longue est caractéristique aux romans d'aventure et aux romans psychologiques. L'espace peut se joindre à l'espace et à la description afin de dramatiser les faits : les cheveux gris, le dos courbé, le mur fissuré font allusion à l'ancienneté, la vieillesse, cela vise à distinguer un personnage ou un espace afin de marquer une étape de sa vie.

¹⁴³ Maïssa Bey Op. Cit p. 11

Cette durée indéterminée du voyage donne libre court à l'imagination de la narratrice. Raconter un père dont on ne garde qu'un infime souvenir implique, logiquement, une courte durée : le père n'a partagé que quelques années de vie avec sa fille avant d'être exécuté par l'armée française. Parler de lui, le temps d'un voyage, semble adéquat dans ce genre de situations.

Nous pouvons également inscrire le récit dans l'Histoire. Ceci a une importance fonctionnelle car le détail historique a marqué les esprits de cette époque et le récit ne saurait s'y soustraire : la narratrice est une réfugiée algérienne en France, elle a quitté son pays car menacée par le terrorisme islamiste. Le récit se situe systématiquement aux années 90. Au moment de la narration, l'héroïne est en France :

Je vis ici maintenant. Pourquoi a-t-elle précisé : maintenant ? Je ne suis pas une émigrée, c'est ce qu'elle voulait dire. Mais quelle différence cela peut-il bien faire ? [...] J'ai droit à un séjour temporaire, c'est écrit sur mon passeport. Le temps que...¹⁴⁴

Installer l'héroïne dans un voyage en train ressemble à un moment de répit. Une pause après les tumultes que la narratrice a connus avant de débarquer en France. Ces moments -là sont propices à la réflexion, à l'imagination et à la réminiscence.

En outre, il est à signaler que le récit cadre du roman contient un récit imbriqué : Maïssa Bey a choisi de mettre à l'intérieur de son récit, des passages renvoyant à une autre époque. De manière saccadée, les passages insérés vont décrire la scène de la capture, puis l'exécution, du père de la romancière. La narration nous apprend, par la suite, que le vieil homme se trouvant dans le même compartiment de train avec la narratrice n'est autre que Jean, l'un de ceux qui ont capturé et exécuté son père :

En moins d'un quart d'heure, tout est terminé. Jean a déchargé les huit corps qui gisent maintenant sur la terre. Claude lui donne une bourrade amicale sur l'épaule. T'en fais pas, vieux,

¹⁴⁴ Maïssa Bey Op. cit p. 31

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... Jean remonte dans la Jeep et s'installe sur le siège à côté de lui sans répondre¹⁴⁵

Le temps du récit enchâssé s'étale sur une nuit, il est indiqué que l'enlèvement puis l'exécution du père de la narratrice ont eu lieu dans la nuit. La date n'est pas précisée mais on apprend, au fil des pages, que les faits se sont déroulés par une nuit du mois de novembre en 1956. Le récit enchâssé est dédié totalement au père, à sa disparition puis son exécution.

Nous observons également, en ce qui concerne toujours le récit enchâssé, que les temps verbaux utilisés sont des temps de l'immédiateté. Le présent de l'indicatif est le plus souvent utilisé dans ce cadre. Nous interprétons cette attitude de la part de la romancière par une volonté de donner plus d'effet sur le lecteur : l'usage du présent de l'indicatif dans un projet de narration exprime la simultanéité et donne l'impression que la narratrice vit entre deux temps.

Le temps dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » est, donc, très explicite. La notion du temps est envahissante dans ce récit de par sa durée très courte, marquée par des rétrospections assez récurrentes. En dehors du rôle important du temps comme thème dans le récit (raconter l'Histoire, reprendre un aspect historique de l'époque coloniale), il permet l'ancrage du récit dans le réel. La lecture nous donne l'impression d'accompagner les trois voyageurs dans un rythme presque réel.

S'agissant du roman de Malika Mokeddem, « *Mes hommes* » est un récit personnel également. C'est un roman qui est dédié aux hommes ayant marqué la vie de la romancière dès son jeune âge. De ce fait il est impossible de situer précisément le temps de la fiction avec des indices textuels. Ces derniers indiquent uniquement que le récit s'étale sur une période qui va de l'enfance jusqu'au moment de l'écriture :

¹⁴⁵ Op. cit p. 69

A partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc. C'est très tôt. Trop tôt. Dès que la sensation confuse d'avant la réflexion. Avant même que je sache m'exprimer. Quand le langage entreprend de saigner l'innocence. Du tranchant des mots, il incruste à jamais ses élancements¹⁴⁶

La fiction dans « *Mes hommes* » est partiellement chronologique : la narratrice raconte *ses hommes* tout en les mettant dans une sorte de salle d'attente, chacun attend son moment d'apparition en fonction de la chronologie des faits. Au moment de l'enfance par exemple, ce sont le père, le Dr Shalles et Ämi Bachir le chauffeur de bus qui seront mis en scène. Adolescente, c'est au tour des amourettes furtives et c'est Jamil qui apparaît. A l'université, la narratrice connaît plusieurs hommes dont Saïd et Nourine. De ce fait, raconter les hommes suit une logique temporelle propre aux romans traditionnels où la linéarité du récit est respectée.

Or, il arrive que la romancière commette quelques anachronies. De l'époque où Malika était à l'université, par exemple, on croise souvent des retours en arrière afin d'illustrer certaines situations. L'amour de Saïd s'avère, par exemple, salvateur de l'ancienne vie que la narratrice exècre tant :

« J'ai bien échappé à toutes les noirceurs, les nausées, les rages du désert. Là-bas, je n'aurais pas pu me laisser aller à ce sentiment merveilleux pour un homme. L'amour me sauve d'abord de mes propres furies¹⁴⁷ »

La romancière a choisi de situer son récit dans l'Histoire, certains éléments et indices temporels permettent de reconnaître et de déterminer la période à laquelle les péripéties ont eu lieu. On pourra alors comprendre que la narratrice a rejoint la faculté de médecine dans les années soixante-dix : « *Nous subissons déjà les attaques des intégristes en ce milieu des années soixante-dix* » (p. 58). Les unités temporelles convoquées par la narratrice servent à peindre mais également à dramatiser : « *Que c'est difficile l'amour au grand jour dans l'Algérie de ces*

¹⁴⁶ Malika Mokeddem. op. cit p. 5

¹⁴⁷ Ibid. p. 50

années-là ! » (p.51). Le temps est utilisé là afin de remettre en cause la mentalité algérienne dite conservatrice. Cela dit, la narratrice se rend finalement compte que cette mentalité est une structure profonde inhérente à la société algérienne et que ça a toujours été le cas. Elle croit être différente car l'époque coloniale lui a permis de découvrir l'autre :

Mais moi je n'ai pas oublié qu'enfant déjà, et alors que l'Algérie était à feu et à sang, l'affection, l'attention, d'une institutrice, d'une femme juive, d'un chef d'atelier pied-noir... avaient été des trésors de guerre. Elles m'avaient définitivement prémunie contre les perceptions manichéennes des communautés. Cette aberration qui voudrait fondre la diversité humaine en blocs monolithiques hermétiques. Fossilisés par des dogmes¹⁴⁸

Le temps est donc explicite et ubique. On peut accorder aux unités temporelles, sans exagération, le statut d'actant car le temps oriente les choix thématiques et génériques du récit. En lisant le roman, le lecteur a l'impression d'accompagner la narratrice avec un véritable effet du réel car le cadrage temporel lui est familier. On peut l'identifier très facilement et sans se tromper. Le temps ancre le récit de Malika Mokeddem dans la réalité historique et temporelle.

Nous ne pouvons négliger ici les exigences du genre autofictionnel : Malika Mokeddem écrit un roman en en faisant l'expérience. La romancière est née en Algérie et y a vécu jusqu'aux années 70 : cette époque peut être qualifiée de transitoire car on y assiste à une véritable métamorphose de la population algérienne et du système politique algérien.

La chronologie respectée dans le récit exprimerait, selon notre point de vue, un désir d'être fidèle à la réalité et ne pas s'éloigner de l'authenticité des faits racontés tels qu'ils se sont produits. Même si le passé de la romancière refait surface, de temps à autre, au moment de la narration, la narratrice se remet aussitôt à la simultanéité et donne l'impression de l'immédiateté, moyennant l'usage des verbes conjugués au présent de l'indicatif.

¹⁴⁸ Malika Mokeddem. Ibid. p. 60

Le troisième roman de notre corpus de recherche, « *Nulle part dans la maison de mon père* » s'apparente presque totalement à la structure temporelle qu'adopte Malika Mokeddem dans « *Mes hommes* » : c'est un récit de mémoire où la narratrice se propose de reconstituer les premières vingt années de sa vie en Algérie.

Le récit s'ouvre sur une scène de la prime enfance de la narratrice : « Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. » (p.13) pour passer, au chapitre suivant, à une autre étape : « *Remonte en ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq ou six ans, lisant son premier livre* » (p. 20). Le chapitre d'après illustre une autre étape : « *Enfant encore : ce doit être plusieurs étés après* » (p. 28). Assia Djébar insiste, dans la construction de son récit sur le fait de donner à son lecteur l'impression du temps qui passe. « *Plus tard, vers la fin de l'enfance qui finit trop tôt dans les pays du soleil* » (p. 30) ; un peu plus loin : « *Dès lors tout me revient : de l'été de mes quinze ans, sans doute, ou me trompé-je dans les dates ?* » (p.276) « *Nulle part dans la maison de mon père* » est un roman écrit à la façon des autobiographies : on retrace l'histoire à partir du moment le plus lointain que la mémoire humaine a pu garder intact.

Le récit est parsemé de quelques anachronies : le récit de l'enfance est interrompu par une projection dans le futur à Paris. Une autre anachronie est située à la fin du récit d'adolescence : « *Plus d'un demi-siècle après* » (p. 457). Hormis ces quelques coupures, le récit est très linéaire et se rapproche des récits traditionnels.

Le récit d'Assia Djébar s'inscrit dans l'Histoire, sa qualité de « récit personnel » n'empêche pas l'insertion de certains éléments historiques qui permettent de situer très facilement de quel temps parle-t-on. La scène du livre dédié au Maréchal Pétain obtenu par la narratrice en guise de prix de première place indique que l'on se situe, à ce moment-là de la narration, dans les années 1940 ; ou encore : « *cet automne d'avant la guerre d'Algérie* » (p. 441). Situer le temps fictionnel dans le temps réel (historique) donne plus de crédibilité dans l'entreprise de construction du récit fictionnel.

En dehors du temps fictionnel et historique, on peut parler ici du temps externe, en d'autre terme, le temps de la romancière. Assia Djébar est née en Algérie et y a vécu avant de partir en France à la fin des années 1950. Elle a vécu dans une Algérie coloniale des années 1940 et elle nous révèle dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » son témoignage sur cette Algérie d'avant la révolution. La vie des algériens, le rapport à l'autre, le statut de la femme algérienne à cette époque-là, ce sont tous des thèmes que l'on croise lors de la lecture du roman.

En dehors des exigences du récit autobiographique (subjectivité inhérente au genre, récit des faits marquants dans la vie de l'auteur, réminiscence et souvenir), Assia Djébar a voulu faire de ce retour en arrière une sorte de procès des pratiques et de la mentalité algérienne, notamment en ce qui concerne le statut de la femme. Le thème du père oppressant et envahissant toute ombre féminine semble être l'une des causes majeures de cette rétrospection.

Assia Djébar s'est servi de son modèle personnel, de sa vie à elle et des liens problématiques qui la lient à son père afin de déceler une sorte de structure profonde propre aux algériens : la dépréciation du statut de la femme et le patriarcat écrasant toute tentative de devenir une femme libre.

Le temps est très explicite dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » et est omniprésent. En dehors de son importance systématique dans tout projet de narration, le temps oriente, tout comme les romans de Mokeddem et Bey, l'attitude thématique et générique du récit. Il s'agit là d'une autofiction dont le récit avance sans cesse dans le temps et propose au lecteur un rythme quasi réel de temporalité.

- Femmes sans pères

Ce qui différencie le cas Bey, c'est l'absence de son père dès la prime enfance. On apprend lors de la lecture que le père de la narratrice a été enlevé, torturé puis exécuté vers 1956. La romancière n'avait à l'époque que six ans (née en 1950). La vie sans père est un véritable manque dans la vie de la narratrice, une fois adulte, elle continue toujours à chercher l'ombre du père disparu dans les visages des autres :

De ce visage qui vient de se superposer à celui du père, [...] je l'observais avec ses cheveux gris, ses joues toujours mal rasées, les rides profondes qu'il avait entre les sourcils et qui couraient des ailes aux nez aux coins de la bouche. J'attendais¹⁴⁹

L'absence du père laisse un manque au point de lui incomber la responsabilité de répondre à toutes les questions restées, jusqu'alors, sans réponses. La narratrice avoue le fait d'être dans une situation délicate, ressent un malaise lors de son voyage et n'arrive pas à en identifier l'origine. Elle se pose la question si ce malaise n'est pas dû à une autre raison, à savoir ne rien comprendre au passé et elle se compare à un personnage dans un roman qu'elle lisait : « *des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé* » (p. 16).

Le voyageur installé en face d'elle lui procure une sensation étrange, celle de ressembler à son père ou d'avoir le même âge que lui :

Mon père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore. Il n'aurait pas cette allure... il était bien plus petit de taille... il aurait fini peut-être par ressembler à son père. Le conditionnel vient se placer de lui-même dans les phrases qui viennent de surgir dans son esprit, alors même qu'elle glisse dans une légère somnolence¹⁵⁰

La narratrice est hantée par l'ombre du père, sa disparition quand elle n'avait que six ans a laissé en elle des traces indélébiles car elle se trouve, désormais, incapable de recomposer son visage :

Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. Un homme jeune, épanoui, souriant face à l'objectif. Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits¹⁵¹

¹⁴⁹ Maïssa Bey. Op. Cit p. 10

¹⁵⁰ Ibid. p. 17

¹⁵¹ Ibid. p. 18

A cette incapacité à recomposer le visage paternel se joint une autre plus angoissante, celle de ne pas pouvoir se rappeler d'aucun détail concernant le père :

Non, rien, ni sa voix, ni son odeur, ni sa façon de marcher, elle ne se souvient de rien. Pourtant certains mots sont encore présents, des bribes de phrases qu'elle a encore en mémoire. Mais pas le son de sa voix. Pas le ton sur lequel il lui parlait. D'autres images très brèves : son père debout devant la porte de sa classe, dans sa blouse grise d'instituteur, puis en bras de chemise, assis dans un fauteuil sur la terrasse, totalement détendu, le visage offert au soleil, ou adossé seul au mur de l'école pendant la récréation. Elle n'a jamais compris pourquoi et comment ses lunettes étaient restées intactes. C'était le seul « effet personnel » qu'ils avaient pu récupérer, avec l'alliance que quelqu'un – mais qui ?- lui avait retirée du doigt¹⁵²

En psychanalyse, on fait clairement savoir que l'absence du père a des conséquences néfastes sur la vie de la fille. Cette dernière continue toujours à chercher son ombre dans les moindres détails. Didier Lauru¹⁵³ explique dans cet extrait comment la vie des filles est durablement marquée par le manque du père :

Tout dépend des raisons pour lesquelles il manque au tableau. Ce qui est compliqué lorsque le père meurt, en particulier quand sa fille est encore petite, c'est qu'elle n'a plus la possibilité, à l'adolescence, de le faire tomber de son piédestal. Et il arrive fréquemment que, devenue femme, elle choisisse un partenaire de l'âge qu'aurait son père ou de l'âge auquel il est mort, signe qu'elle reste attachée à une certaine image de lui. Quant aux filles qui ont été abandonnées par leur père, beaucoup grandissent dans l'idée qu'elles n'ont pas su le retenir, et qu'aucun homme ne pourra jamais les aimer puisqu'elles ne sont pas aimables aux yeux de celui-là¹⁵⁴

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Spécialiste de la psychanalyse des adultes et des questions adolescentes, et est médecin-directeur du CMPP Étienne-Marcel à Paris. Il exerce en libéral à Paris. Il est psychanalyste, membre de l'association Espace analytique.

¹⁵⁴ Propos recueillis dans un entretien accordé au site : <http://www.psychologies.com/Famille/Etre-parent/Pere/Interviews/Pere-fille-le-premier-regard-d-un-homme> consulté le 15/03/2014

Quant à Malika Mokeddem, le rapport au père est totalement différent. Même si l'on arrive à établir un rapprochement entre les deux pères (celui de Mokeddem et celui de Bey) : les deux pères se caractérisent par l'absence dans la vie de leurs filles. Cela dit, l'absence du père dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » n'est que physique, la romancière continue à traquer son ombre partout, même sur les visages des étrangers. Le père de Bey a une présence affective. On ressent une envie secrète chez la narratrice de le ressusciter : *ça aurait été mieux s'il était là...aurait dit la romancière*. Toutefois, le père Mokeddemien est présent physiquement, mais il est caractérisé par son absence affective. Le père Mokeddemien est détesté, honni, banni et rejeté par la fille.

Le père Mokeddemien est responsable de tous les échecs futurs : « *c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques* » (p. 5). Il a installé une ségrégation sexiste et misogyne entre ses enfants dès le jeune âge : « *T'adressant à ma mère, tu disais « Mes fils » quand tu parlais de mes frères. « Tes filles » lorsque la conversation nous concernait mes sœurs et moi* » (p. 5). Même quand la narratrice fait l'objet d'un excellent niveau scolaire, le père est insensible car, selon lui, les filles sont vouées à une autre orientation que celle d'étudier et exceller dans une carrière professionnelle :

Une carapace prescrite sans faille. Si moi j'endure des « à quoi bon ? Tu n'es qu'une fille ! » en montrant à mon père les notes scolaires dont je suis si fière, le premier de mes frères, devenu un peu plus grand, sera battu à coups de ceinture, à en avoir le torse zébré à cause de ses mauvais résultats à l'école. Mon père hurle en le cravachant : « Tu veux rester aussi ignare que moi ? Tu vas accepter qu'une fille te dépasse ?¹⁵⁵

L'absence du père est tellement marquante que la narratrice se considère comme orpheline d'un père présent et d'une mère qui a une préférence pour ses garçons : « *Quand les filles n'ont pas de père c'est que les mères n'ont que des fils* » (p. 6). La narratrice aurait bien voulu d'un père aimant, juste envers tous ses enfants. Petite, elle éprouvait de l'émerveillement à l'égard de son père :

¹⁵⁵Malika Mokeddem. Op. cit. p 17

J'aimais te regarder passer à bicyclette, mon père. Pour rien au monde je n'aurais manqué les rendez-vous de tes allées et venues. Je te guettais, t'apercevais au loin. J'inventais que tu venais à moi. Tu venais à moi dans toute ta superbe [...] je me retenais de courir vers toi, mon père¹⁵⁶

La déception est grande, la frustration est monumentale, la narratrice est abattue car amoindrie. Elle n'a pas le même statut que ses frères. Le passage suivant nous démontre le degré d'amertume, d'affliction et de douleur chez la romancière à cause de cette situation problématique :

C'est dans cette cachette qu'un jour j'ai eu envie de mourir. J'avais contemplé ta tristesse à la mort d'un petit frère. Je m'étais demandé ce que tu ressentirais si je venais, moi, à disparaître. Une moindre peine, j'en étais convaincue. Peut-être même aucune. Juste le sentiment d'un peu plus de fatalité. Pendant quelques secondes, j'avais eu vraiment envie de mourir. Quelques secondes seulement. Car qu'aurais-je pu voir sous terre ? Comment évaluer le degré de ton chagrin dans une tombe ? Ça ne valait pas la peine de mourir. Les promesses de l'au-delà, le paradis. On doute de tout quand, enfant, on ne croit plus en ses parents. C'est d'abord en toi que j'avais besoin d'avoir foi, mon père.¹⁵⁷

La peine est grande, la déception est immense : cette soustraction en matière d'amour paternel va accompagner la narratrice tout au long de sa vie et ne pourra s'en défaire jusqu'à la fin du récit. La relation père/fille est marquée par une suite de déceptions qui ont fait que le déchirement, la rupture et la discorde s'installent à jamais entre les deux : « *Ce jour-là, je t'ai haï mon père. Et pour longtemps. Tu m'avais volée [...] C'est ce jour-là que j'ai commencé à partir, mon père* » (p. 9)

¹⁵⁶Ibid. p. 7

¹⁵⁷Ibid. p. 8

Peu à peu s'installe un rapport des plus compliqués dans une relation père/fille, à savoir la posture du défi : jeune, la narratrice est devenue la seule à tenir tête au père et à le défier. Le ton paternel change et le père ne dit plus « Tes filles ! » à la mère mais c'est désormais « Ta fille ! ». Cette discorde fait maintenant partie du quotidien de la famille et le père vit ça de plus en plus mal :

Je ne supportais plus de t'entendre hurler aux oreilles de ma mère à cause de mes « inconduites ». Son bafouillage, sa contrition, me révoltaient. Je bondissais. Je me dressais devant toi : « C'est de moi qu'il s'agit ? Qu'ai-je encore fait ? » Tu prenais de ces fureurs ! Que j'ose t'affronter, moi la fille était une telle lèse-majesté. Tu en tremblais de rage. Je criais aussi fort que toi. Plus fort. J'argumentais. Ça te laissait foudroyé.¹⁵⁸

La relation père/fille dans « *Mes hommes* » se complique davantage : le père misogyne est avant tout un être humain, avec ses faiblesses et ses lâchetés, la narratrice éprouve parfois des peurs des plus terribles quant aux réactions de son père. Or Malika Mokeddem avoue ne jamais avoir été battue par son père.

En dépit du caractère misogyne et versatile du père, il lui arrive parfois de recouvrer son instinct paternel envers sa fille. Ainsi la cohabitation entre la fille et son père devient de plus en plus complexe, les deux continuent à vivre cette expérience avec ses aléas, ses hauts et ses bas :

Dans ton regard je lisais que j'étais une extraterrestre. Par instants j'y décelais des lueurs meurtrières. Mais tu n'as jamais levé la main sur moi, mon père, malgré la violence et la fréquence de nos altercations. Parfois tu ne m'adressais plus la parole. Longtemps. Je tenais bon. Pas question d'abdiquer. Tu finissais par craquer. Tu me regardais en retenant le rire qui te sortait par les yeux. C'était gagné jusqu'à la prochaine fois. Nous étions devenus des copains de discordes, de disputes. Dans la douceur furtive de tes yeux à ce moment-là, je décelais ton regret que je ne sois pas un garçon¹⁵⁹

En dépit de l'antinomie opposant le père et la fille, l'absurdité de cette situation s'intensifie quand la narratrice évoque une scène des plus tendres : par moment,

¹⁵⁸ Ibid. p. 10

¹⁵⁹ Ibid. p.p. 10, 11

les deux personnages éprouvent de l'affection l'un pour l'autre. L'héroïne raconte comment un seul énoncé, prononcé, dans la bouche de son père, a pu l'apaiser, le temps d'une concorde passagère :

Ce jour où, dans un murmure d'exaspération, d'étonnement et de tendresse mêlés tu as soufflé : « Ma fille ! » j'ai bu le ciel, mon père. C'était la guerre et je découvrais, émerveillée, les chants de résistance des femmes. Soudain, leurs voix, leurs corps se métamorphosaient. Mes yeux ne les voyaient plus rondes, grosses d'enfants à venir et de venin contre elles-mêmes. Elles étaient toutes tendues à rompre par ce désir violent de liberté. Si les femmes s'y mettaient vraiment, tous les espoirs m'étaient permis. Mais la première victoire sur mes guerres à moi passait par ta voix, mon père : « Ma fille ! »¹⁶⁰

Ce message est fort dans la mesure où le combat de la romancière est mis en parallèle avec le combat que menaient les femmes algériennes après le déclenchement de la révolution. Si ces dernières avaient pour intention de libérer le pays, la narratrice réduisait son combat au simple fait d'avoir une relation « normale » avec son père. Ces rares moments d'entente entre le père et la fille sont considérés comme des victoires aux yeux de la narratrice.

Nous pensons que « *Mes hommes* » propose au lecteur de lire, à travers les paroles de cette petite fille, comment dans une Algérie postcoloniale elle construit une image du père contextualisé. Le père n'est, lui aussi, qu'un microcosme dans un macrocosme et reflète la structure profonde du père algérien en général :

Mon père qui me surveille de près me fera d'effroyables scènes en me surprenant en grande discussion dans la cour du collège ou devant le portail. Chaque fois, il menacera de m'enfermer à la maison. Trois adolescentes, arrivées en sixième en même temps que moi, se sont rapidement mariées. Mon indifférence envers les filles s'est muée en défiance. Plus que ça. En ressentiment. [...] Pourquoi reproduisent-elles ce schéma. Les traîtresses ? [...] A la décrire maintenant, je comprends que cette ségrégation entre les filles et les garçons,

¹⁶⁰ Ibid. p. 11

avec son cortège d'interdits et d'outrages, est l'une des plus perverses et prématurées formes d'éducation sexuelle. Celle qui diabolise, salit les instincts essentiels¹⁶¹

Nous pensons également que le rapport problématique au père y est pour beaucoup dans les choix futurs de l'héroïne, le récit témoigne d'une grande solitude dont le père est le principal instigateur. Le choix de son métier futur – la médecine – est un exemple parmi d'autres : dans le chapitre consacré au Docteur Shalles (*l'homme de ma vocation*), la narratrice établit une comparaison entre la maison familiale et celle du médecin. Un endroit totalement différent de la maison paternelle : « *Mais je me sens bien dans son univers. Sa compagnie me reconforte, me repose de l'hostilité* » (p.p 46.47). Le bien-être ressenti chez cet homme, devenu désormais un deuxième père, poussera la narratrice à prendre la résolution de devenir médecin. Shalles est une sorte de substitution au père « normal » dont rêvait la narratrice. Le « père modèle » se verra déplacé, la narratrice se réjouit qu'elle soit la seule à pouvoir profiter de ce bien-être à la maison du médecin, que ce dernier n'ait pas d'enfants :

Je n'ose pas m'avouer que ça me fait plaisir qu'il n'ait pas d'enfants. Je suis secrètement amoureuse de lui. Je n'ai pas envie d'une relation physique avec lui. Non. Je suis amoureuse de l'être qu'il est. De sa façon d'être au monde. Je suis fascinée par sa faculté de faire de la souffrance d'autrui sa principale préoccupation. De vouer son temps à tenter de comprendre, d'apporter des remèdes, de soulager. D'y puiser cette sérénité. Cette noblesse. [...] Un jour, je serai médecin, oui. Un médecin comme lui¹⁶²

Si le père n'est qu'un homme parmi « les hommes » de la romancière, il relève de l'impossible de ne pas entrevoir dans *ces hommes* l'ombre du père. La suite des interprétations ne peut, donc, se dévider jusqu'à la fin du roman : contrainte de le chercher partout avant de rompre, la narratrice s'interpose entre quête et détour ; certains hommes dont elle parle portent en eux l'empreinte du père honni, d'autres s'éloignent totalement de l'ombre paternelle. Le roman est une allégorie du père absent qui, par son absence, se trouve responsabilisé des

¹⁶¹ Ibid. p.20

¹⁶² Ibid. p. 47

défaites de sa fille. En dépit de la pseudo-conciliation avec le père lacunaire, à la fin du récit, la relation ne s'améliore guère. Le récit est empreint de cette déception vis-à-vis du père qui va jusqu'à englober la totalité de l'autofiction. L'écriture du père chez Malika Mokeddem est une écriture du manque. Le manque d'un père que l'on cherche mais on le mutile aussi. C'est la représentation d'un manque qui n'est ni pardonné, ni rejeté.

Le roman d'Assia Djébar est, lui aussi, un récit de filiation : la narratrice y décrit les liens et les rapports qui l'unissaient au père. Le récit du père s'apparente, dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » au récit traditionnel : c'est une situation initiale et une autre finale, marquées par un pendant. Le récit du père Djébarien inscrit un certain nombre de similitudes avec les récits de Bey et Mokeddem.

Le père d'Assia Djébar, tout comme celui de Maïssa Bey, est un instituteur de langue française. Originaire de Cherchell (*Caesaria dans le roman, son ancienne appellation*), il est présenté sous deux angles totalement contradictoires : il est à la fois le père chéri et contesté.

Le lien qu'entretient Assia Djébar avec son père est très complexe, le père est considéré –du moins c'est la narration qui le démontre– comme un facteur d'inhibition de l'épanouissement de sa fille en tant que femme. L'idéal de « femme libre » auquel aspirent toutes les femmes se trouvera obstrué par la volonté paternelle de dominer l'existence de sa fille, par son œil tantôt protecteur, tantôt inquisiteur.

Le récit d'Assia Djébar est une tentative de faire le deuil du père, elle raconte comment il a participé, à son insu à la préparer à son propre deuil, en s'empêchant de lui raconter l'histoire de ses aïeux :

« *Cette image de l'aïeule dont mon père ne m'a laissé aucune trace, je n'osai la brandir comme si, après tant d'absents, je risquais devant lui de tenter le sort, pressentant sans doute cruellement que je serais, à mon tour, bientôt orpheline.* »

(P. 40). Le père décédé, la narratrice n'arrive pas à le pleurer comme toute bonne fille pleure son père et cela la chagrine encore plus : « *Moi qui n'ai pas pu*

pleurer, hélas [...] le père tombé d'un coup [...] sur la terre des Autres. » (P. 36).

Le récit constitue, donc, une tentative de résurrection du père perdu, la narratrice essaie de repérer ses traces et marche sur ses pas. La réminiscence sert, à ce titre le texte littéraire et autorise dès lors, la mise en scène d'un personnage dont il n'en reste que des souvenirs. Le fil de la réminiscence risque de s'effiloche, vu le caractère humain et sélectif de la mémoire mais la narratrice s'obstine à se remémorer les souvenirs les plus marquants de son géniteur : « *Je l'entends encore nous raconter, au village, ces scènes de Césarée qu'il trouvait désormais « puériles ».* » (P. 42)

La narratrice tente, dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » d'immortaliser son père. Selon elle, les morts ne meurent pas tant qu'il y a leurs enfants : « *pendant une ou deux générations encore, les morts habitent leurs enfants, les soutiennent pour les calmer, peut-être, surtout pour les redresser.* » (P. 45). Perdre le père pour la narratrice relève de l'étrange, un père ne meurt jamais : « *C'est étrange que je me mette à parler de toi au passé ! Est-ce parce que tu es vraiment mort ?* » (P. 89)

« *Nulle part dans la maison de mon père* », nous venons de le signaler, est un texte dédié au père, le poids démesuré de la filiation est au rendez-vous et Assia Djebar tente de l'appivoiser afin de jeter la lumière sur d'autres angles de sa vie. Le père, l'être chéri et contesté à la fois, on verra son image recomposée, reconstituée par la narratrice : « *L'image idéale du père que malgré moi – sans doute parce qu'il est irréversiblement absent – je compose.* » (P. 47).

Ainsi, nous pouvons trouver dans le récit ce à quoi ressemblait le père Djebarien. D'abord physiquement :

« Mon père était un jeune homme très grand, aux larges épaules. Il avait les yeux bleu-vert de son père, ou peut-être de cette grand-mère maternelle que je n'ai pas connue¹⁶³ »

¹⁶³ Ibid. p. 43

A cela s'ajoute la description des traits moraux du père : son métier d'instituteur lui donnait une aura austère et sévère, mais il arrive au lecteur de croiser des passages témoignant de sa sensibilité et sa bonhomie naturelle :

Je l'ai regardé. Peut-être avait-il éprouvé [...] un soudain accès de timidité pour s'être laissé aller : à sa tendresse pour sa femme, à sa propre peine, redoublée par celle de ma mère «devant qui il faudra éviter à jamais l'évocation du premier fils»!¹⁶⁴

Les parents de la narratrice vont vivre une épreuve des plus horribles : ils perdent un fils, le petit frère de la narratrice. Cette dernière évoque, non sans émoi, l'attitude du couple anéanti par cette monstrueuse affliction :

Quelque chose d'elle (de sa cher, de son cœur) a crié : « *bladidates* » - plus de mains pour caresser, pour tenir, pour se tenir ! [...] Car [...] il devait être tendre, mon père, dans la chambre des épousailles, tendre et austère à la fois !¹⁶⁵

La narratrice témoigne de sa reconnaissance envers ses parents car c'est grâce à eux, et à travers eux, qu'elle a pu découvrir, pour la première fois, la sensation de ce qu'est l'amour et le bien-être que procure le sentiment d'être aimée :

Ma mère, jadis jeune épouse de dix-neuf ans, m'avait ainsi délégué, à son insu, la plénitude sereine du plaisir amoureux. De cela, à Tous deux, jeune couple d'autrefois, je demeure reconnaissante¹⁶⁶

Dans un premier temps, la narratrice révèle à son lecteur le souvenir d'un père aimant, attentionné et protecteur. A cela s'ajoute l'amour qu'il voue à son épouse dont la narratrice s'exalte, la douleur de la perte de l'enfant a pu lui démontrer l'effusion amoureuse du couple :

Voici, père, que tu me prends à témoin dans l'antichambre [...] (ce tableau, je le pose là en médaillon, symétriquement à

¹⁶⁴ Ibid. p75

¹⁶⁵ Ibid. p.p 93-94

¹⁶⁶ Ibid. p. 98

l'étrange douleur de ma mère, bien plus tard, en son premier jour de veuvage, lorsqu'elle s'abandonnera dans mes bras)¹⁶⁷

La narratrice se vante également de la ressemblance frappante entre elle et son père, elle « ressemble le plus au père. » (P. 91) dit-on souvent en la voyant.

Or, les rapports qu'entretenaient la fille et le père vont, graduellement, se compromettre. Cela commence avec une scène qui a longtemps bouleversé la narratrice :

Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être en fait, la seule blessure que m'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard !¹⁶⁸

Elle jouait au vélo et le père n'apprécie pas le fait que les jambes de sa fille soient partiellement découvertes. Le père ne cache pas son mécontentement, la controverse s'installe :

« Qu'est-ce que cela veut dire : sa phrase, son ton, sa colère, le fait que pour la première fois, il se rue dans « leur » chambre, cet antre ? Comme s'il venait soudain d'être acculé à quelque chose d'obscur...¹⁶⁹

Le père douillet, attentionné et tendre auquel la narratrice voue un amour sans égal, se verra transformé en une personne incompréhensible et totalement étrange. L'excès de colère dont le père fait montre est vécue comme une véritable blessure par la narratrice. Et puis cet énoncé « *ma fille montre ses jambes* » (p. 49) suscite plusieurs interrogations sans réponses chez la petite fille.

« L'acte manqué » du père constitue, selon nous, le moment qui a tout changé dans les rapports entre la fille et son père. A partir de ce moment-là, un trou béant séparera les deux personnages. « *Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu ! Je n'aurai même plus la maison de mon père !* » (P. 343)

¹⁶⁷ Ibid. p.p. 73-74

¹⁶⁸ Ibid. p. 51

¹⁶⁹ Ibid. p. 49

« *Ce ne sera plus ce que c'était* » aurait dit la narratrice afin d'illustrer ce moment fatidique dans sa relation avec le père. La narratrice va s'imposer une auto répression sentimentale. L'ombre du père et son regard inquisiteur la suivra partout où elle va. Sa phrase « *je ne veux pas que ma fille montre ses jambes* » remplacera sa présence physique et causera un blocage sentimental chez la narratrice.

La narratrice vit, donc, un véritable hic : le père à la fois aimant et saccageur devient soudain problématique, c'est devenu le problème central de sa vie. Elle changera, petit à petit, de comportement et cela engendrera, par la suite, d'autres problèmes d'ordre psychique. Le blocage causé par le père rendra impossible toute possibilité d'écriture plausible sur soi :

« Est-ce que, en traversant une adolescence trop sage [...], ce fut comme si les remous tumultueux et confus que je n'avais pu confier à mon journal d'alors m'avaient amenée à en payer le prix : aveugle à moi-même, malgré un regard tourné en dedans ? » (P. 240)

La narratrice en veut également à son père pour un autre détail, celui de la langue. Il faut signaler que le père, alors instituteur de langue française, a pris l'habitude de discuter en français avec sa fille, tous les échanges, ou presque, se font dans la langue du colonisateur. La non-maîtrise de la langue arabe, qu'Assia Djebar qualifie de langue maternelle, est vécue comme un véritable handicap par la narratrice. Cela va jusqu'à empoisonner sa relation avec Tariq, un excellent arabophone et fervent admirateur des poèmes de la période préislamique.

« Cette langue dite « maternelle », j'aimerais pourtant tellement la brandir au-dehors, comme une lampe ! » (P. 308). La narratrice vit sa non-maîtrise de la langue arabe comme une soustraction, d'autre part elle manifeste un grand amour pour la langue française, reçue en lègue de la part du père. Un point accordé au père, car il a su transmettre à sa fille un moyen subtil d'épanouissement et de liberté :

« Il me sait « loyale », mais à quoi donc, au fait : à lui, le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant ? Non, le père qui m'a résolument accordé ma liberté ! » (P. 178)

L'oppression paternelle poussera la fille à commettre quelques mutineries secrètes. Assia Djebar semble avoir attendu le décès de son père avant de révéler sa transgression de la volonté paternelle. Le père ne saura jamais, par exemple, pour les sorties de sa fille du lycée tous les samedis :

« Moi [...], grâce à la complicité de Mag, je m'échappais, libre ! Le samedi, nous remontions ce boulevard devant les casernes sans que mon père, que je savais resté au village, pût lui-même concevoir l'échappée si gratuite que je m'offrais... » (p. 149)

La narratrice multiplie les infractions aux exigences du père, elle continue, par exemple, ses correspondances avec un ami :

Mon premier péché est [...] de curiosité : lire la missive qui a déclenché la rage de mon père. [...] Je décidai qu'à la rentrée de septembre je lui répondrais pour lui signifier que j'acceptais cette correspondance. Mon second péché fut de désobéissance préméditée : réfléchissant à cet incident pourtant sans lendemain, je me dis, à propos de mon père : « Son manque de confiance envers moi est révoltant ! [...] Je demandai, en post-scriptum, à mon correspondant de faire figurer au dos de l'enveloppe le nom d'une camarade qui poursuivait ses études à Alger [...]. Mon troisième péché fut ainsi de paraître user de stratagèmes, en intrigante avertie¹⁷⁰ (pp. 252-253)

La décision de la narratrice se présente comme une révolte à l'encontre de la volonté du père : « J'avais pris cette décision, froidement, en guise de riposte à l'« injustice », [...] oui, vraiment, à l'injustice de mon père à mon endroit. » (P. 255)

Le poids de l'oppression paternelle ne fait que gêner davantage le lien avec la fille. Cette dernière ne se contente pas de cacher sa vie secrète et ses échappées non déclarées, mais elle va jusqu'au mensonge pour justifier certaines situations :

¹⁷⁰ Ibid. p.p. 252-253

« Je le quittais ; l'heure était tardive, la nuit tombait vite. Je n'aurais, en arrivant chez mes parents, que le prétexte de m'être oubliée à la grande bibliothèque de l'université, ce qui n'était la vérité qu'une fois sur trois. » (P. 322)

Nous pensons, enfin, que le rôle du père outrepassé largement le statut de simple personnage dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », car ce n'est qu'après sa mort que le récit a vu le jour, il est le moteur réel du récit et sa cause première.

Ce chapitre vise à mettre l'accent sur tout ce qui distancie les filles romancières de leurs pères respectifs : les espaces évoqués symbolisent, par allégorie, des endroits où la femme se porte mal, en général, les unités temporelles renvoient à des périodes bien précises dans l'histoire de l'Algérie et permettent de voir la situation de la femme et la mentalité ambiante de la population vis-à-vis de la question féminine.

Les trois romancières sont totalement distancées du père : si Maïssa Bey l'est car orpheline de son père à l'âge de six ans, Assia Djebar et Malika Mokeddem ont choisi de se défaire de l'ombre envahissante du père – chose habituelle dans un pays oriental se caractérisant par son système patriarcal- car c'est la seule voie, selon elles, de s'épanouir totalement et de s'affirmer en tant que femme libre.

CHAPITRE III

Filles ostracisées, exil volontaire/obligatoire

Dans ce chapitre, nous expliquons comment la notion de l'exil est inspiratrice de l'écriture. Nos trois romans objets de recherche sont tous écrits en dehors du pays natal, l'« ailleurs » était-il accueillant ? A-t-il permis à nos trois romancières de s'épanouir en dehors du pays – le pays du père- ? Ont-elles pu trouver les conditions favorables nécessaires à l'accomplissement de l'idéal auquel elles aspiraient ?

Nos romancières ont quitté l'Algérie et portent – notamment Maïssa Bey et Malika Mokeddem- un jugement critique sur le pays. Nous discuterons, à travers le discours des romancières, les raisons qui les ont poussées à s'évader du pays et se diriger vers la France. Nous verrons aussi si les idées préétablies et les préjugés que l'on puisse avoir sur la notion de l'exil sont conformes à la réalité : les conditions de vie en exil peuvent-elles conditionner le point de vue et les avis des romancières ?

Nos trois romancières vont quitter l'Algérie pour aller en France, leurs romans indiquent des raisons relativement différentes. Si Malika Mokeddem évoque un départ volontaire afin de vivre différemment, dans un pays totalement différent du sien à cause de la médiocrité et la culture archaïque de sa société, Maïssa Bey est contrainte à l'exil afin de sauver sa vie. Assia Djébar, quant à elle, préfère ne pas évoquer ouvertement les raisons de son exil.

- Malika Mokeddem, l'anticonformiste

Quitter le pays natal et regagner la France, ce fut l'attitude de plusieurs romanciers célèbres : de la juive polonaise Ida See qui se rend en France pour « *échapper à l'étroitesse de la vie au village [...], s'évader, s'en aller vers les cités actives, étudier, comprendre, connaître*¹⁷¹ » au hongrois Sandor Marai qui quitte son pays pour « *s'évader du temps et gagner Montparnasse, enclave intemporelle*¹⁷² », plusieurs lettrés et intellectuels partent en France à cause des mauvaises habitudes, des traditions archaïques et des idéologies surannées.

¹⁷¹ SEE, Ida : *Du Ghetto à l'université*, Sansot-Chiberre, 1923, rééd. Livre de poche, Paris 2006, p.p 11-16

¹⁷² MARAI, Sandor : *Les confessions d'un bourgeois*, Albin Michel, 1993. Paris. P. 478

Malika Mokeddem s'inscrit dans cette lignée d'hommes et de femmes de lettres qui ont choisi la France pour redonner un souffle nouveau à leur vie et leur carrière. La romancière décrit sa ville natale en mettant l'accent sur la monotonie qui marque les endroits et les esprits. Pour y échapper, la narratrice invente des stratégies afin de casser la monotonie ambiante :

Et puis partir, quitter la maison est un bonheur en soi. Oubliée, la joie récalcitrante de l'insomniaque qui l'été s'entête à vouloir prolonger la nuit quand le tohu-bohu s'empare de la maison aux premières arômes du café. Le plaisir de rester éveillée pendant que les autres dorment. Puis d'essayer de grappiller deux ou trois bouts de sommeil – mais du meilleur – aux dépens de la vie besogneuse du jour¹⁷³

La maison décrit cet espace monotone par excellence. Enfant encore, la narratrice fait tout pour ne pas y rester et l'école, les échappées et les escapades constituent des moyens très efficaces pour éviter l'uniformité des jours :

Je marche vers le centre du village, vers le car avec allégresse. J'ai tant de perspectives devant moi. Tant de jours où je serai loin. Toute une année scolaire. Une délivrance. Je ne rentre que le soir, le temps de terminer mes devoirs, les autres sont déjà couchés. Soudain cette succession de possibilités, d'échappées... J'ai l'impression que le ciel du désert n'est plus un couvercle sur ma tête¹⁷⁴

La maison familiale constitue un véritable étai dont la narratrice cherche à s'en défaire et n'importe comment. Le plus important serait de quitter la maison. « *Mes hommes* » est aussi un cri de liberté et d'affranchissement du joug des traditions désuètes et archaïques. La narratrice n'a de cesse d'expliquer son mécontentement, son agacement et sa rage des pratiques sociales et traditionnelles de sa famille. Elle raconte, dans le chapitre intitulé « *Non-demande en mariage* », son opposition totale à la manière dont les mères éduquent leurs filles :

Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge : il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas les yeux sur

¹⁷³ Malika Mokeddem, Op. cit. p. 21

¹⁷⁴ Ibid. p. 22

les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout. Ne te détourne pas. Si je te parle de honte, c'est que tu manques de pudeur... A cette époque dans le désert, les filles s'inclinent, se ferment, se recroquevillent. La pudeur ? Qu'est-ce que la pudeur ? L'effacement, l'abdication du corps, de l'être disqualifié ? La honte, moi, je ne peux pas. La soumission des filles m'irrite. Elles n'ont même pas l'air d'en souffrir. Tout ce qu'elles le sont, je suis en train de le fuir¹⁷⁵

La narratrice ne s'arrête pas au fait d'exprimer son irritation de ces pratiques, mais elle affirme également sa différence. Elle est dans une sorte d'incapacité congénitale d'intégration dans le système traditionnel et social de son pays :

Je me demande souvent : pourquoi suis-je si différente ? J'ignore encore que certains naissent affublés d'une sensibilité hypertrophiée. C'est ce qui me livre aux séismes de la détresse et de la colère. Ces crises, ces désespoirs qui paraissent à mon entourage sinon disproportionnés, du moins malvenus. C'est ce qui me fait vibrer à la plus ténue des sensations. Mais ça, je ne le sais pas encore¹⁷⁶

L'obtention du bac, l'inscription en faculté de médecine à Oran est une aubaine pour la narratrice, ça lui permettra de quitter son désert natal et découvrir le littoral, mais aussi découvrir l'amour qui la sauvera de « *toutes les noirceurs, les nausées, les rages du désert. Là-bas, je n'aurais pas pu me laisser aller à ce sentiment merveilleux pour un homme* » (p. 50). Seul l'amour est salvateur dans le cas de la narratrice : elle est en relation avec deux hommes à la fois, ce sont ces deux amours qui apaiseront, un tant soit peu, sa colère envers l'Algérie :

Un grand voyage, oui, partir dans ce sentiment inconnu. J'ai deux amours. Presque simultanément [...] Ces deux amours me pacifient, me réconcilient avec l'Algérie que, depuis un désastreux soir de novembre, j'avais en détestation. Je réapprends à être, à me sentir algérienne. Avec une compréhension plus grandes des complexités sociales. De

¹⁷⁵ Ibid. p. 19

¹⁷⁶ Ibid. p. 19

l'immatunité de cette nation. Avec un peu de tolérance malgré les menaces de l'intégrisme montant¹⁷⁷

Pour Malika Mokeddem, faire face à ce mode de vie, oscillant entre conservatisme et hypocrisie, est une nécessité. Elle est différente de ses concitoyens et a besoin de défendre cette différence et la protéger. La romancière est athée, elle s'en rend compte à l'université : « *ça me soulage tellement de le faire entendre, le clamer. Car cet aveu-là n'est pas sans risque dans une société des plus intolérantes* » (p. 52) ; mais elle ne comprend pas non plus la contradiction des gens dans son pays « *En comparaison, les mots les plus crus sur le sexe paraissent presque anodins* ». La narratrice est en décalage total avec la société dans laquelle elle vit, la religiosité extrême dans laquelle sombre la population est des plus dangereuses « *Je respecte la foi lorsqu'elle est constitutive d'un individu [...] qu'elle ne brandit ni la sentence ni le glaive* ». Tous ces éléments font de la narratrice un être à part dans un pays où tous les gens se ressemblent. Malika Mokeddem tient tant à sa différence et est décidée à aller jusqu'au bout pour la défendre, elle déclare même avoir pris du plaisir en contredisant les traditions et les mentalités de l'unanimité :

Pourquoi la différence chez nous n'est-elle source que de discrimination, d'exclusion ? Pour moi, croire en quelques êtres jusqu'à pouvoir les aimer, les admirer me suffit. J'ai une autre conception de la vie que cette unanimité docile, servile ou forcée. Je suis consciente que le pouvoir est en train d'empêcher l'émergence de l'esprit critique au sein de l'école. La génération d'après la mienne est livrée au moule intégriste. Imposer ma façon de vivre en conformité avec ma pensée est un acte de résistance. Je me grise de ne plus rien camoufler. Je mange sur le balcon de ma chambre à la cité universitaire pendant le ramadan [...] Je me mets à fumer à l'hôpital, dans les amphithéâtres, dans les restaurants pour l'irrévérence. Pour bien signifier que rien ne m'est interdit. Pour répondre fi ! à toutes les camisoles. Consumer enfin toutes les libertés est un tel vertige¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ibid. p. 51

¹⁷⁸ Ibid. p.p 52-53

En matière d'amour, la narratrice est fidèle à elle-même et n'accepte pas le conformisme traditionnel qui veut que le mariage doit être chapoté et scellé par le consentement des parents. Elle quitte son amoureux, Saïd, pour cette raison-là, car il n'a pas su faire face aux conditions posées par ses parents. Elle rencontre Alain : « *il est français, un homme venu de la mer. Il a accosté à Oran en voilier* » (p. 59), mais la société algérienne abhorre ce genre de relation car « *sortir avec un étranger en Algérie c'est comme s'avouer athée* » (P. 60). Mais cela ne dérange aucunement la narratrice, n'a-t-elle pas lancé un jour à sa mère : « *Moi, j'épouserai un juif ! Je le voulais vraiment* » (P. 60).

C'est avec l'apparition du personnage d'Alain que le mot « exil » est énoncé pour la première fois. Connaître cet homme est une paix en soi « Le corps, la sensualité d'un étranger comme premier abords de l'exil. Un exil salutaire ». Elle explique que cela n'a rien à voir avec un caprice passager qu'on explique par le désir de découvrir l'exotisme « c'est avant tout le besoin de fuir l'inquisition, la cruauté, la discrimination, la bêtise [...] me désengluier des habitudes, des simulacres du collectif » (p. 61). C'est là que la narratrice décide de quitter définitivement son pays natal, c'est pour la quête de sa liberté totale et sans restriction. Une liberté que sa société la lui refuse ;

« Sauf à finir au cimetière, en prison ou chez les fous, il n'y pas de place pour une jusqu'au boutiste comme moi en Algérie. Je ne veux pas que quelqu'un d'autre puisse souffrir de mes angoisses, de mes doutes, de mes désespoirs. Une enfance écorchée reste accrochée à mes rêves [...] Va te faire voir ailleurs ! Taille la route de la liberté. Pourquoi pas le Canada ? Un vieux rêve, non ?¹⁷⁹ »

L'exil a commencé comme un voyage vers l'inconnu : « *Je dois sauver ma peau. Je m'enfuis avant les perspectives du départ pour le Canada* » ; la narratrice plie bagage sans savoir comment se soldera cette aventure : « *Je pars pour Paris, l'été 1977. Je pars au moins trois moi. Une amie m'y prête son studio, rue d'Alésia. Après, je n'en sais rien. L'après reste à inventer* » (P. 65). Petit à petit, la narratrice découvre les plaisirs de la vie parisienne « *Ici, c'est moi l'étrangère.*

¹⁷⁹ Ibid. p. 62

C'est bon d'être l'étrangère. Loin des réprobations algériennes, à Paris, je découvre cette animalité voluptueuse » (p. 69) ; elle se plaisait à établir des comparaisons entre la vie parisienne et son ancienne vie en Algérie :

Je m'émerveille à observer les autres amoureux dans Paris. Ils ne sont pas impudiques. Seuls dans l'impétuosité, ils sont uniques. Uniques et si nombreux, qu'ils m'illuminent la ville. Je les admire et je me dis : s'ils savaient qu'en Algérie des flics nous embarquent si les hommes en notre compagnie ne sont ni père, ni frère ou mari. S'ils savaient qu'ils menacent de nous fichier en tant que prostituées simplement parce que nous sommes allées dîner dehors avec des copains. Tant mieux qu'ils ne sachent pas. Du reste, ils s'en foutaient. Ici, l'amour est à la foi sublime et léger¹⁸⁰

Pendant ce temps-là, la narratrice se rappelle ses parents : « *C'est le silence total du côté de mes parents qui ne veulent pas entendre parler de ma vie ici* » (p. 71). En dehors de cet énoncé si court, la narratrice ne semble pas se soucier outre mesure de l'avis de sa famille au sujet de sa nouvelle vie. L'exil est salvateur dans le cas de « *Mes hommes* » et la narratrice prend un énorme plaisir en déclarant qu'elle est désormais une femme libre et vit cela comme une victoire sur le passé, la famille et les traditions de la société d'où elle vient :

Je vais aux toilettes, vomis, me vide d'en bas. Puis je me redresse, crache avec rage dans la cuvette et marmonne entre les dents à l'adresse de ma tripaille : je t'emmerde et les tiens avec ! Je suis une femme libre. Je vis comme je veux. Où je veux !¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibid. p. 70

¹⁸¹ Ibid. p. 72

- Maïssa Bey, l'exil forcé

Si « *Entendez-vous dans les montagnes* » ne situe pas clairement la fiction avec des dates précises, il est facile de comprendre que les péripéties racontées ont eu lieu aux années 90. Ce fut l'époque où l'Algérie a été le théâtre des activités terroristes islamistes les plus sanglantes.

Ce fut une époque où tous les intellectuels algériens sont devenus la cible préférée du terrorisme islamiste : M'hammed Boukhobza, Djilali Liabes, Abdelkader Alloula, Professeur Faredheeb, Docteur Boucebci, Saïd Mekbel, Azzedine Medjoubi et bien d'autres ont succombé à la machine terroriste qui emportait le pays dans un vertige sanglant.

L'assassinat qui a provoqué un profond émoi fut celui de l'un des plus grands écrivains de l'Algérie indépendante, Tahar Djaout, sans doute parce qu'il ravive dans la mémoire populaire le souvenir de l'assassinat d'un autre écrivain, Mouloud Feraoun, par l'OAS en 1962. Ancien professeur de mathématiques à l'université de Bab Ezzouar, poète, journaliste et écrivain de notoriété internationale, Djaout (auteur entre autres de : *Les vigiles*, *L'invention du désert*, *Les Chercheurs d'os*, *L'exproprié*, *Le dernier été de la raison*) avait pris auparavant des positions dures contre l'intégrisme, qu'il qualifiait de « fascisme théocratique ». Il avait écrit dans l'une de ses chroniques une phrase prémonitrice devenue le slogan de la presse indépendante en Algérie : « si tu parles, tu meurs, si tu te tais, tu meurs, alors écris et meurs ! ». Le 26 mai 1993, deux jeunes qui l'attendaient dans l'escalier de son immeuble lui tirent deux balles dans la tête avant de prendre la fuite. Il succombe à ces coups quelques jours plus tard. Ses funérailles en Kabylie furent émouvantes et grandioses¹⁸².

Les intellectuels algériens de l'époque se retrouveront face à ce choix crucial qui s'impose à eux « La valise ou le cercueil ». Maïssa Bey fut l'une de ceux qui ont opté pour la valise.

¹⁸²<http://anglesdevue.canalblog.com/archives/2009/08/20/14799361.html> consulté le 20/03/2016

Le récit nous présente un personnage (l'exilée) déchirée par la peur « *la peur est là, présente, qui bat dans son ventre, ne la quitte plus depuis des années, si présente qu'elle est devenue une campagne familière qu'elle n'arrive pas à apprivoiser cependant* » (p. 19).

Il s'avère, un peu plus loin dans le récit, que l'exilée a envisagé la fuite comme stratégie pour éviter cette peur, mais se demande au même temps jusqu'où mènera cette fuite et quand va-t-elle se terminer. La notion de l'exil lui cause un malaise et elle est dans l'impossibilité d'envisager une autre alternative :

Une émotivité à fleur de peau, une sensibilité qu'elle ne se connaissait pas. S'enfuir...tout quitter sans regarder derrière soi, essayer de trouver un lien, un ami, un lieu où se terrer [...] Elle n'arrive pas encore à se faire à l'idée qu'elle est là pour longtemps. Sans doute. Oui, cela risque d'être un séjour temporaire...indéfiniment prolongé. Elle ne s'est jamais vraiment sentie bien depuis qu'elle est là. Elle a la sensation que cette terre, qui la porte, est mouvante sous ses pieds. Depuis plusieurs semaines maintenant, elle tente de se maintenir en équilibre pour pouvoir avancer¹⁸³

Le voyage en train favorise les échanges entre les voyageurs, l'exilée a peur qu'on lui pose des questions sur son pays car elle en a déjà marre « *comment c'est là-bas ? Mines apitoyées ou inquiètes. Et on ajoute tout de suite, inévitablement : Avec ce qui se passe...* » (p. 29). Elle évite toutes ces questions car elle a longtemps vécu dans une ambiance de peur et il est temps d'en finir avec cette vie. Son angoisse démesurée ne supporte pas qu'on lui rappelle à tout moment ce dont elle avait fui. Les paroles, les mines apitoyées et compatissantes, tout cela la dérangeait :

Elle a fui sous la menace. Elle a quitté ce pays pour venir trouver refuge ici [...] Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères...les regards menaçant...elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie et surtout

¹⁸³ Maïssa Bey, Ibid. p. 27

qui finit par détourner de tout sentiment humain, parce qu'elle aveugle au point de faire naître la haine, la violence, le désir irrépressible de vengeance, la tentation de tuer avant d'être tué¹⁸⁴

L'exilée a donc quitté son pays non sans amertume. Une force majeure a fait que tous ceux qui se trouvent dans la même situation qu'elle, doivent quitter le pays ou périr. En tous cas, elle se trouve repliée sur elle-même dans ce pays d'accueil et n'arrive pas à retrouver le bien-être du pays. L'exil, ou l'expérience de l'exil est vécue avec beaucoup d'amertume dans « *Entendez-vous dans les montagnes* »

La France est l'espace symbole de l'exil dans notre corpus d'étude. Le roman d'Assia Djebar est exclu de cette analyse car il ne représente pas la notion de l'exil. Nous avons vu, dans ce chapitre, comment le choix d'aller en France a varié, entre optionnel et obligatoire, chez Malika Mokeddem et Maïssa Bey. Si la première quitte son pays pour des raisons en rapport avec ses convictions, l'auteure de « *Entendez-vous dans les montagnes* » se retrouve obligée de quitter son pays pour sauver sa vie. Ceci se répercute sur les discours de chacune : tandis que Mokeddem glorifie son nouveau pays d'accueil, Bey se limite au simple fait de contempler et constater.

¹⁸⁴ Ibid. p. 35

CHAPITRE IV

Analyse des personnages

L'étude des personnages dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » ; « *Mes hommes* » et « *Entendez-vous dans les montagnes* » vise essentiellement à analyser leurs fonctions dans le récit. Nous cherchons à montrer quel est leur rôle et leur fonction dans l'univers romanesque des trois romancières en tant qu'actants. Nous y discutons les choix des trois romancières en matière de personnage ainsi que l'importance fonctionnelle dont jouit le personnage du père.

Afin de mieux cerner les fondements théoriques de la notion du personnage romanesque, nous donnons, dans les lignes qui suivent, un bref aperçu –non exhaustif– sur les origines génériques du roman en mettant un accent sur l'évolution de la notion du personnage.

Le personnage romanesque

Le roman trouve ses fondements dans le genre aristotélien dit « l'épopée » : l'action est racontée et, logiquement, c'est de la *Digèsis* qu'il en va puisque la *Mimèsis* renvoie au concept selon lequel l'action est représentée. Au Moyen-âge, le roman est synonyme de toute production littéraire faite ou écrite en langue romane : une langue étant considérée comme vulgaire.

Selon la vision aristotélienne, il appartient à la *Mimèsis* d'encadrer la notion du personnage. Il peut être noble ou ignoble, tragique ou comique et cela agira sur l'appartenance générique du récit :

« *Ceux qui imitent des personnages agissant qui sont forcément ou noble ou bas, les caractères se ramènent en effet presque toujours à deux catégories*¹⁸⁵ »

Le personnage est un élément constitutif de la tragédie, son rôle est de contribuer à la construction du récit en accomplissant des actions :

La tragédie comporte six parties que sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et la composition du chant le plus important de ces éléments est

¹⁸⁵ Aristote, *Poétique*, Ed. Les belles lettres, 2002, Ch. II, p. 7

l'assemblage des faits, car la tragédie est l'imitation, non pas d'hommes, mais d'actions¹⁸⁶

L'objectif de la jonction de tous ces éléments –le personnage étant mis au-devant de la scène- est de former une essence au récit :

« *Ce n'est pas pour imiter les caractères que les personnages agissent, mais ils reçoivent leurs caractères en même temps dans la mesure où ils agissent*¹⁸⁷ »

Il est donc clair que la *Poétique* aristotélicienne mise surtout sur la notion de l'intrigue : les caractères des personnages et les choix des compositeurs lors de l'élaboration du récit n'ont lieu d'être que si l'intrigue l'autorise. La tragédie, telle qu'Aristote la conçoit, mise sur la primauté de ce principe.

En d'autres termes, les éléments constitutifs de la tragédie pivotent autour d'un objectif commun qui est la construction de *l'action*. Or, les caractères convoqués doivent avoir une raison –une justification- car ce sont les personnages qui vont réaliser, ou faire face, aux successions d'*actions*.

Dans le même sillage, Yves Reuter accorde moins d'importance au côté psychologique des protagonistes et privilégie une analyse se basant sur la *construction textuelle* : « *Ils permettent les actions, les assument, les relient entre elles et donnent sens*¹⁸⁸ »

1- Analyse des personnages dans « *Nulle part dans la maison de mon père* »

Les choix d'Assia Djébar, en matière de personnages, dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » sont, à notre avis, en parfaite harmonie avec les exigences du récit autofictionnel et autobiographique. Ce dernier se veut descriptif et cherche à donner aux lecteurs l'impression du temps qui passe : rien de meilleur, dans ce cas de figure, que d'insérer des personnages qui font irruption dans le récit, accompagnent la narratrice lors de certaines phases de son histoire puis disparaissent en cours de route. Leurs noms sont cités, leurs âges peuvent être

¹⁸⁶ Ibid. Ch.VI, p. 23

¹⁸⁷ Ibid. Ch.VI, p. 25

¹⁸⁸ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Op. cit., p 27

facilement repérés ou situés, leurs caractères sont également décrits, parfois minutieusement, pour mieux installer le récepteur dans la logique du récit. A cette « instabilité » en matière de personnages – que l'on qualifiera ici de secondaire- s'oppose la constance du personnage du père qui accompagne la narratrice jusqu'à l'épilogue.

De nombreux personnages, dans le roman d'Assia Djébar, ne reçoivent pas de qualification : « jeune homme » ou « jeune femme » ou encore « vieil homme » n'ont ni caractère ni identité et ils ne sont pas appelés à accomplir des actions. Ils font juste partie du décor que la narratrice a voulu installer.

« *Nulle part dans la maison de mon père* » fait appel également à des personnages secondaires qui diffèrent de la première catégorie : ils sont nommés, ont des caractères définis, un âge et une action à accomplir. Nous donnons ici l'exemple du personnage de Madame Blasi, l'enseignante qui a donné le goût de la littérature française à la narratrice :

La voix de la dame aux longs doigts qui, ainsi joints, devraient, dans un autre pensionnat, accompagner (je le suppose maintenant) l'Ave Maria, ou la prière des mort, ou celles des amoureux si du moins il en est une, cette voix de Madame Blasi, première française à m'avoir fait un tel don, par élan, par recueillement, comme à toute la classe silencieuse [...] j'ai ainsi reçu d'un coup *L'invitation au voyage*, plus que cela encore, à la respiration secrète sous les mots, rythme qui fait à peine tanguer cette voix de lenteur et de cérémonie. J'ai reçu ces vers lentement, d'abord comme si elle les improvisait¹⁸⁹

Si l'on emprunte aux formalistes russes leur discours sur la notion du personnage, nous apercevons, dans le roman d'Assia Djébar, une multitude de personnages ayant assuré, en tant qu'actant, le statut d'adjuvant. Le cas du personnage de Madame Blasi dans cette optique est concrètement illustratif car elle contribue à l'apprentissage de la narratrice. Elle va la doter d'un savoir qui s'avèrera salvateur dans l'avenir puisque cet amour des lettres décidera de son futur de femme de lettres.

¹⁸⁹DJEBAR, Assia. Op, cit p.p 118.119

Cependant, l'ombre paternelle ne cesse de flotter sur tous les détails du récit. Si Madame Blasi, nous l'avons dit, est adjuvant dans la construction des actions, le père apparaît comme opposant. La jeune collégienne s'imprègne de la littérature et la culture française mais se rappelle, involontairement et à tout instant, qu'elle porte le nom du père et ceci l'installe dans le camp des « autres » :

J'ai regardé fixement les longs doigts, les ongles étranges, et me voici à mon tour dérivant ailleurs comme autrefois, vers quatre ou cinq ans lorsqu'à la radio de langue arabe, par une aube d'hivers glaciale, se déroulait une voix de ténor psalmodiant la mélodie coranique, puis l'élevant soudain très haut en volutes ; et moi, dans cette classe de collège, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des *autres*¹⁹⁰

Nous pouvons aussi, dans le même cadre évoquer le personnage de Jacqueline qui - contrairement à Madame Blasi qui agit positivement sur l'évolution de la narratrice – joue un rôle plutôt négatif dans cette évolution : sa présence illustre le malaise enfui dans le fort intérieur de la narratrice car elle lui rappelle une faiblesse, une fragilité disait-elle. Le clivage entre collégiennes arabes et françaises est parfaitement représenté lors de l'évocation de ce personnage :

Pourquoi, à cette entrée hésitante dans l'adolescence si vulnérable, mais inconsciente de cette fragilité, oui, pourquoi me suis-je sentie si à part, à côté des françaises de mon âge, elles que je côtoyais à l'internat, surtout Jacqueline, ma voisine du lit¹⁹¹

Le récit de ce personnage démontre la différence entre les modes de vie, mœurs et habitudes des deux populations. Jacqueline « l'européenne » ouvre les yeux de la jeune collégienne sur un monde qu'elle ne connaissait presque pas, celui des relations avec les hommes : chose dont la narratrice se défendait de vivre ou d'entreprendre.

¹⁹⁰ Ibid. p. 120

¹⁹¹ Ibid. p.p 202.203

Ceci dit, le personnage de la jeune française provoque chez la narratrice une multitude de sensations, variant du rejet initial à l'envie de vivre les mêmes aventures. Assia Djébar se sert de ce personnage aussi pour déployer son discours sur la condition féminine en Algérie. Elle évoque, dans ce sillage, la contradiction dans laquelle vit la femme algérienne lors qu'il s'agit de la vie sentimentale :

Pourquoi, me disais-je, ce mot de *garçon*, non, un vrai jeune homme, sans doute ; sans doute, comme si, pour garder Jacqueline comme amie, je devais m'abstenir de la juger, puisque française – *chez eux, disaient nos femmes, les françaises ignorent toute pudeur !* et ces parentes se mettaient à s'apitoyer sur ces étrangères, plutôt que sur leur propre sort !¹⁹²

Cette connaissance permettra à la narratrice d'ouvrir les yeux sur des aspects de la vie qui lui sont restés, jusqu'alors, méconnues. La narratrice déclare être friande des belles histoires, la lectrice acharnée qu'elle est avoue avoir une imagination sans limite. Les récits de Jacqueline sur ses aventures avec les garçons nous donneront une idée sur le traitement mental de ces histoires par la jeune fille, ses allées et retours entre le rejet de la conduite de son amie française et l'envie de devenir comme elle :

Et ? Demandais-je, non pas choquée par la passivité de Jacqueline, plutôt réservée devant ces mœurs qui, me disais-je, ne seraient jamais les nôtres ! Pourtant, rétorquait en moi une autres voix, Jacqueline, tu admires sa grâce, ses manières raffinées ! [...] Je ne demande plus d'autres détails. Ma curiosité est retombée ; Jacqueline a théâtralisé une scène si déroutante qu'on la dirait se déroulant sur une autre planète !¹⁹³

Si l'on prend en considération les prises de position féministes d'Assia Djébar, le discours porté sur le personnage de Jacqueline laisse croire qu'elle peut naturellement jouir du rôle d'actant adjuvant. Ce personnage permet à la narratrice, d'abord, de se rendre compte de la différence de son mode de vie,

¹⁹² Ibid. p.204

¹⁹³ Ibid.

d'arabe autochtone, de celui des européennes ; ensuite d'établir une hiérarchisation où son mode de vie, et celui de ses semblables algériennes, est des plus déplorables ; pour enfin voir en l'attitude de Jacqueline un idéal, auquel aspire toute femme : celui de vivre librement et de disposer de son corps comme bon lui semble.

Or, comme à l'exemple du personnage de Madame Blasi, le personnage du père intervient une autre fois pour rappeler à la fille les règles à respecter. L'actant opposant intervient de nouveau et s'illustre même de son absence : Il est à mentionner ici que la rencontre avec Jacqueline se passe au collège où il n'y a pas de présence physique du père. Cependant, son ombre demeure et installe des limites à la conduite de la jeune fille :

Tout de même, me dis-je, troublée par l'abandon de Jacqueline dans la scène ainsi remémorée : en outre, elle en semble fière !
Moi je demeure inébranlable dans l'attachement à nos valeurs.
J'irais même jusqu'à plaindre cette amie : un tel laisser-aller de son corps, dans les bras d'un autre, me paraît presque bestial...
Et la pureté, mademoiselle ? Et la parole donnée – quoique jamais explicitement- au père ? Heureusement, mon père à moi ne sera jamais là, dans ce dortoir, il n'écouterà ni ne jugera Jacqueline !¹⁹⁴

Dans « *Nulle part dans la maison de mon père* », plusieurs personnages « secondaires » sont mis en scène, racontés et décrits. Cependant leur rôle fait uniquement partie de la peinture dramatique du récit et ils s'éclipsent après avoir réalisé une action.

Nous pouvons citer également, dans ce cadre, le personnage de Tarik, le premier correspondant secret de la narratrice. Elle va le rencontrer pour la première fois en sortant d'un match de basketball et elle nous livre ici sa première impression :

J'en avais presque oublié le dénommé Tarik, quand il se dressa devant moi. Il était grand, large d'épaules, le visage au regard hardi, et arborant...une moustache ! Je détournais les yeux, formulant, en moi, une brève et abrupte constatation : *Je n'aime pas les jeunes gens à moustaches !* Envie violente de lui

¹⁹⁴ Ibid. p. 205

tourner le dos ; effroi de sentir face à un inconnu. Or il se présente sans timidité et me félicite pour notre victoire¹⁹⁵

Il représente ici la première aventure amoureuse de la jeune collégienne et, du coup, l'une des multiples transgressions aux règles de conduite préalablement établies par le père. La famille de Fatima n'est pas au courant de cette relation et cette transgression aura des effets sur son attitude : la jeune fille est prise entre un désir incommensurable de jouir d'une vie libre et, d'un autre côté, une obligation de respecter la volonté paternelle qui mettait des limites à sa conduite. Plusieurs passages témoignent de ce malaise profond chez la jeune fille, elle explique également que c'est un mal généralisé et partagé par toutes les filles algériennes de cette époque où l'émancipation féminine est considérée comme un affront :

Un mois s'écoula ; mon désir de transgression palissait. Il m'arrivait de me réveiller en pleine nuit et de réaliser que je prenais décidément un chemin dangereux [...] Adolescente de seize ans, étais-je déjà contaminée par l'étouffement de celles qui vivaient confinées, tout au long de l'année ? Courrais-je au contraire les plus grands risques, sous la pulsion d'un romanesque effréné ? [...] il m'arriva même de ne pas rentrer le dimanche chez mes parents : *trop de travail !* Prétextais-je, alors qu'en fait le remords d'avoir répondu à un inconnu me taraudait. Mes premiers pas au domaine de l'interdit généraient en moi des scénarii parfois menaçants¹⁹⁶»

Ce garçon est le premier à pouvoir lui voler un baiser, avec ce personnage « secondaire », nous découvrirons à quel point le rôle du personnage du père est important dans la construction du récit. Il est source de toute morale, origine de tout malaise et directeur de toute attitude de la jeune fille :

Je suis celle qui a scandé tout en frappant sa coulpe, au bord de ce qu'elle croyait être le *péché*, à commencer par le premier baiser donné sous l'arbre et dans la pluie : *si mon père le sait, je me tue !*¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ibid. p. 306

¹⁹⁶ Ibid. p. 299

¹⁹⁷ Ibid. p. 410

Après cet « acte », la narratrice évoque ses remords et la figure du père, son allure et sa carrure dans le récit, ne peuvent être mieux décrites :

Le père et la mort. Le père qui condamne à mort. Tel Agamemnon. Or, tu n'es point Iphigénie, ni même victime consentante...Aucune flotte royale n'attend que les vents se lèvent pour quelque expédition guerrière. Le père me paraissait la fierté même : silhouette dressé contre toute forme d'obstacle... peut-être que ce père, tu l'as brandi là pour que, devant cet homme aux contours indécis, tu te sens devenir toi-même le père ?¹⁹⁸

Chaque personnage dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » est porteur d'histoire : en dehors du récit personnel de la narratrice, on découvre des histoires secondaires qui vont en parallèle avec le récit cadre. En dépit de leurs apparitions parfois furtives, la lecture du récit est impossible sans leur présence. Or le personnage du père se détache de cette règle car c'est le seul personnage que le récit conserve jusqu'à la fin. Il apparaît dans tous les chapitres et accompagne toutes les histoires.

Tous les personnages du roman d'Assia Djebar reçoivent une *distribution différentielle*¹⁹⁹, leur présence est proportionnelle aux déplacements et aux actions réalisées par la narratrice. Seul le personnage du père déroge à la règle car ses apparitions gèrent l'ensemble du récit.

Les éléments constitutifs du récit autofictionnel laisse à croire que tous les personnages racontés, ou presque, font partie de la réalité : En lisant le roman, nous avons l'implacable impression que la narratrice a voulu faire de ce texte, très personnel, un récit teinté de sincérité. En témoignent les passages où elle atteste ne pas être si sûre qu'elle pouvait l'offrir à son père pour le lire.

¹⁹⁸ Ibid. p. 411

¹⁹⁹ Aspect du personnage qui concerne les dimensions quantitatives et stratégiques des apparitions des personnages en fonction de temps et du rôle accordé.

Quant au *commentaire explicite*²⁰⁰, tous les personnages sont décrits au mieux par la narratrice : nous pouvons parfois rencontrer même des jugements, mélioratif ou dépréciatif, à l'encontre des personnages.

A tous ces aspects relatifs à la notion du personnage, Yves Reuter le définit aussi en fonction de son *hiérarchisation* dans le récit, son rapport à la *narration* et à la *perspective*. Ces aspects peuvent être des focalisateurs. Le personnage pouvant, donc, devenir fictionnel, focalisateur ou narrateur, il gèrera la perspective qui ne sera possible qu'à travers lui :

La perspective passe par lui –le personnage- et on a l'impression de percevoir [...] par ses yeux. Un personnage peut être le narrateur [...] C'est par sa bouche que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte dans le texte²⁰¹

La narration dans « *Nulle part dans la maison de mon père* » est assurée par le personnage de Fatima, ultérieurement connu sous le nom d'Assia Djébar. Autofiction exige²⁰² : le « je » est « tyrannique » dans le récit et la parole n'est

²⁰⁰ Concerne le discours porté par le narrateur sur un personnage. Ce discours permettra ensuite de le catégoriser : « peméfiant » ou « Farida la lointaine »...Etc.

²⁰¹ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Op. Cit. p. 29

²⁰² A ce sujet, certains théoriciens voient en le « je » autofictionnel une autre variante du « je » traditionnel. S'il est admis que le recours à la première personne du singulier va de soi quand il s'agit d'un récit personnel, ce « je » changera de statut pour revêtir un aspect plus universel. A ce propos, Doubrovsky pense que le roman autobiographique nous offre une version plus personnelle, plus empathique d'une situation vécue et la fonde dans une histoire familiale qui peut être fort inhabituelle. Il dit à ce propos : « Le lecteur peut regarder au-dessus de l'épaule de l'écrivain, ou disons plutôt que l'écrivain lui permet de le croire, lorsqu'il écrit son journal intime. Je viens par exemple de terminer *La Confusion des peines* de Laurence Tardieu que je rangerai, s'il le faut, dans le roman autobiographique. Ce livre donne des dates précises, il guide son lecteur à se remémorer des faits précis qu'il a peut-être oubliés ou jamais sus sur l'histoire de pot de vin de son père. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Je ne l'aurais pas terminée si cela n'avait été que ça. Ce roman autobiographique parle d'autre chose : du silence imposé dans une famille bourgeoise et aisée du XVIème arrondissement. Ce silence n'a rien à voir avec le sort de son père. C'est ce silence qui est important, sociologique, qui ancre ce fait divers dans une écriture plus importante de la mise en abyme de soi dans le monde. Il est dommage que dans ce livre, l'auteure n'ait pas plus joué sur ce thème, n'ait pas plus développé les couleurs de cette solitude qui cachent quelque chose de plus universel, de plus profond que le refus d'un père de voir publié, donc mis en mots, son histoire. L'autofiction, si vous voulez, porte en elle un enjeu plus universel. On n'a pas besoin de savoir si c'est vrai ou pas. C'est REEL.

Et voici le point crucial d'après moi. Le roman autobiographique se joue dans la vérité. Quand on dit vérité, c'est SA propre vérité. Même si plus personne ne prétendrait sérieusement à la vérité en tant que telle. Après Freud, cela est devenu illusoire et bête. On peut décrire sa grossesse et celle de la toute petite enfance, oui, et en parler de son point de vue comme l'a fait Eliette Abecassis. C'est un bon livre. On peut aussi en parler à travers l'autofiction comme l'a fait Christine Angot dans le terrible mais magnifique *Eléonore*. On peut parler de la jalousie comme dans maints romans autobiographiques que je ne veux citer ici, mais on peut aussi la vivre à travers une écriture autofictionnelle telle celle de Catherine Millet dans *Jour de souffrance* (2008). On peut parler de sexe de manière autobiographique,

confiée aux autres personnages que dans les passages discursifs. Le père est donc *focalisateur* car il n'est ni fictionnel ni narrateur. Il est présent du début jusqu'à la fin du roman et sert d'amplificateur aux actions que la narratrice a choisi de mettre en scène.

1.a- Tahar, le père « improbable »

La figure du père apparaît dans plusieurs romans d'Assia Djébar. Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice affirme que son père « *se voulait "moderniste", dédaignait les modes récentes comme l'étau des coutumes citadines* » (P, 151).

Or dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le portrait du père se dessine graduellement : il n'est pas décrit d'un seul jet mais sa représentation se fait au fil des pages. Comme il s'agit d'une autofiction où il est surtout question de mettre le *je* en relief, le personnage du père va se dessiner au fur et à mesure que la protagoniste avance dans le récit –et dans l'âge–.

Tahar, le père, fait l'objet d'une multitude de scènes, de descriptions, de commentaires et interventions. Le récit d'Assia Djébar en fait un réceptacle de plusieurs cultures et d'influences : « *un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen* » (P, 11).

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, le personnage de Tahar est riche en couleur, on cherche éventuellement à attirer l'attention du lecteur sur l'importance que revêt ce personnage. En matière d'habillement par exemple : ce « *fez turc écarlate* » (P, 47) que le père « *persistait à porter* » (P, 47). Le père est instituteur, enseignant de français à l'école française dans les années 1930. S'obstiner à mettre le fez est, pour Tahar, un acte de révolte, en témoigne l'énoncé suivant : (*quoi qu'en disent les colons*). Mais c'est également un signe

mais on peut la rendre plus universelle comme l'a fait la jeune Emma Becker dans *M.* (2011) [...] On ne lit pas une autofiction comme un roman autobiographique. On ne la lit pas pour s'y retrouver mais pour s'y perdre. Le JE de l'autofiction est un JE universel et non un JEU subjectif. Et cette universalité se trouve transcrite dans le choix d'une écriture au présent, d'une écriture à strates et d'une écriture qui fait voler le miroir en éclats pour mieux y voir le monde en dépit de ne plus se voir soi » propos recueillis sur <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>. Consulté le 11/11/2015

de son ouverture d'esprit car « *le modernisme d'Atatürk restait alors en vogue parmi les jeunes musulmans du Maghreb qui se voulaient "évolués"* » (P, 47).

Il est à noter que, à aucun passage du récit, le portrait de la narratrice n'est décrit ; ce que l'on découvre, à ce propos, c'est qu'elle ressemble à son père. Cette ressemblance est également signalée dans *L'amour, la fantasia* (p, 275). Elle a hérité de lui également son goût pour le sport. D'autre part, la narratrice définit le portrait psychologique de son père à travers la similitude avec sa grand-mère maternelle (p. 43). C'est dans un passage où la parole est donnée à Monsieur Sari que l'on découvre ces ressemblances :

Par son verbe autant que par son allure, m'avait donc rapporté cet homme, par le ton enflamme de ses remarques, la grand-mère de mon père défiait, semblait-il, les bourgeoises d'autrefois, habituées entre elles à l'euphémisme et aux insinuations du dialecte citadin. Comme votre père – qui lui ressemble physiquement, précisa monsieur Sari-, elle gardait de son origine ses yeux verts de Berbère et un feu de la parole. Elle entrait d'une maison à l'autre ; elle ne tenait pas en place, toujours son voile sur la tête car elle sortait aussi vite, et les dames se méfiaient de son franc-parler !²⁰³

De ce fait, nous pouvons dégager le portrait physique et psychologique du père : un homme grand aux cheveux roux. Il est d'un caractère révolté, éternellement contestataire et d'une franchise sans équivoque.

Nous apprenons, en avançant dans la lecture, un peu plus long sur le personnage de Tahar et son caractère récalcitrant. On apprend, par exemple, qu'adolescent, « de son pied de champion de natation de fond » (P, 45), il « *s'était permis [...] de fouler le sable de la partie strictement réservée aux Européens, puis, devant les jeunes Françaises en maillot [...] il avait renversé toutes les plaques affichant les mots "interdit aux Arabes"* » (P, 46).

Mais contrairement aux clichés que l'on pourra se faire du père algérien en général (misogyne et peu communicant avec ses filles), Tahar est totalement aux antipodes de cette figure dépréciative. La narratrice évoque, à plusieurs reprises,

²⁰³ DJEBAR, Assia, Op. cit. p. 43

des scènes où l'on peut très facilement y déceler des marques d'un père « différent ». Elle se souvient du demi-sourire « contraint ou ironique » (P, 34) de Tahar lorsque, fillette, elle lui avait montré fièrement le prix qu'elle avait reçu à l'école : un livre sur le maréchal Pétain. En dehors de la déception de la fillette qui croyait bien faire en montrant son prix de première en classe à son père et la réaction de ce dernier, la narratrice obtient, quelques années plus tard, une explication : « *Ils ont fait exprès de choisir ce livre : moi seul alors, je n'étais pas "pétainiste", et ils le savaient !* » (P, 35). Pour Tahar, ce livre était sans doute un cadeau empoisonné qui transformait en blessure la réussite de sa fille. Et la narratrice de se morfondre en déception car sa réussite n'a pas produit l'effet escompté chez le père. On apprend aussi, au bout de quelques lignes, que le commissaire de police a averti Tahar de ne pas trop afficher ses convictions de républicain et socialiste, de baisser le son de son poste toujours branché sur Radio Londres, il courrait un grand risque de perdre son travail : « *Moi, ma fille, j'ai dû alors me montrer plus prudent : j'avais à ma charge non seulement vous ici, mais également ma mère, veuve, et une sœur, dans notre ville !* » (P, 36)

En dépit des liens conflictuels qui les unissent, la narratrice voue de l'admiration pour le courage du père, son caractère fort et sa fierté sans limites. On apprend, par exemple, dans un autre roman, à savoir *L'amour, la fantasia* que le père de la narratrice a grandi orphelin mais cela ne l'a pas empêché d'assumer très jeune la charge et la responsabilité de la famille :

« Mon père, entré à l'école française à un âge avancé, parcourut un cursus brillant, rattrapa son retard et réussit tôt au concours de l'école normale : ce métier d'enseignant lui permit de donner la sécurité à sa mère, à ses sœurs dont il assura le mariage, avant de se marier lui-même » (AF, 274).

C'est à travers le personnage du père que s'explique le lien que la narratrice entreprend avec la langue française. Tahar tenait à ce que sa fille suive une scolarisation en français. Cependant, Assia Djébar évoque un autre motif dans *L'amour, la fantasia* et associe cet apprentissage de la langue et de la culture françaises à une sorte de cohabitation forcée :

Je cohabite avec la langue française [...]. Si sciemment je provoque des éclats, c'est [...] par conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville « promises » dès l'enfance. Ainsi, le père, instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait « donnée » avant l'âge nubile – certains pères n'abandonnaient-ils pas leur fille à un prétendant inconnu, comme dans ce cas, au camp ennemi ? L'inconscience que révélait cet exemple traditionnel prenait pour moi une signification contraire : auprès de mes cousines, vers dix ou onze ans, je jouissais du privilège reconnu d'être « l'aimée » de mon père, puisqu'il m'avait préservée, sans hésiter, de la claustration. Mais les princesses royales à marier passent également de l'autre côté de la frontière, souvent malgré elles, à la suite des traités qui terminent les guerres²⁰⁴

A la grande admiration que la fille voue au père, s'oppose un désenchantement : Une amertume perceptible au lecteur car révélée. La narratrice évoque le souvenir d'un père aimant et attentionné mais en même temps doté d'une « *rigueur puritaine de censeur* » (P, 63). Cette attitude est perçue, d'abord, à travers le personnage de la maman de la narratrice qui passe le plus clair de son temps à la maison. Et quand elle sort elle est « *toute emmitouflée dans son voile traditionnel* » (*idem*). Ce caractère machiste imprègnera également la vie de sa fille. « *Nulle part dans la maison de mon père* », nous l'avons signalé plus haut, est écrit après la disparition du père. Ce dernier se démarque aussi bien de sa présence comme de son absence. Cette absence continue à avoir son ombre sur la vie de la narratrice et exerce un pouvoir sur elle : « *Une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs me reste toutefois comme une brûlure, un accroc dans l'image idéale du père que malgré moi – sans doute parce qu'il est irréversiblement absent – je compose* » (P, 53). Le premier trauma de la narratrice en tant que fille fut l'incident de la bicyclette. Elle fut interdite de monter à vélo car cela dévêtrera ses jambes. Le père est dans tous ses états et la fillette subit son torrent de colère ; des années plus tard –la liberté conquise-, la

²⁰⁴ DJEBAR, Assia : *L'amour et la fantasia*. Livre de Poche, p.p 297.298 ; toutes les citations de L'Amour, la fantasia renverront à cette édition

narratrice nous informe qu'elle n'a jamais réussi, adulte, à se mettre correctement à bicyclette :

Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être, en fait, la seule blessure que me n'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard ! Cela m'a ensuite empêchée de tenter d'apprendre à monter à vélo, même mon père une fois disparu, comme si ce malaise, cette griffure, cette obscénité verbale devait me paralyser à jamais tout en m'éloignant d'eux – eux, un couple acceptant, admirant néanmoins la société de leurs voisins : leurs écoles, qu'ils sacralisaient, leur religion, dont ils se sentaient étrangers mais qu'ils respectaient, tout devenant pour eux presque exemplaire, digne d'être suivi, copié, sauf... Sauf que mes jambes de fillette de quatre ou cinq ans ne devaient pas chercher à maîtriser une bicyclette !²⁰⁵

Il est clair que la narratrice de « *Nulle part dans la maison de mon père* » tente de faire de ce récit le procès du père mais c'est également un exutoire pour elle. Certains passages témoignent de la volonté de la narratrice de se concilier avec le côté « sombre » de sa relation avec le père. En dehors de son aspect austère et intransigeant quand il s'agit de la conduite de sa fille, la narratrice nous révèle que son père ne s'est pas « bloqué » aux années 1950 et qu'il avait su évoluer avec le temps et se mettre au goût de son époque. Le cas de la sœur cadette de Fatima en est un bon exemple car elle a joui d'une enfance « *plus "libre"* », « *moins frappée d'interdits* » que celle de la narratrice. La petite sœur « *apprendra sans encombre à enfourcher une bicyclette* » (P, 89) et elle fera des études et deviendra médecin endocrinologue (P, 90).

2- Analyse des personnages dans « *Mes hommes* »

Dans le roman de Malika Mokeddem, le nombre de personnages est important. A l'instar du roman d'Assia Djébar, le roman de Malika Mokeddem met en scène, également, un grand nombre de personnages : cela va si bien avec la logique du récit autofictionnel. Les personnages –les *hommes*- racontés, allant du père aux amants en passant du frère et des amis, donnent une forte impression de réalisme

²⁰⁵DJEBAR, Assia, Op. cit. p.p58.59

au récit et laissent le lecteur à croire à l'authenticité des faits relatés par la narratrice.

La narratrice procède, dans la mise en scène de ses personnages, à la technique du *tableau*²⁰⁶ théâtral, dans la mesure où tous les personnages principaux occupent, chacun, un espace propre à lui dans le récit. Le récit est construit de façon à ce que chaque chapitre renvoie à l'un des personnages, le décrit et raconte les péripéties que la narratrice a partagé avec lui.

Contrairement à « *Nulle part dans la maison de mon père* » où le personnage du père jouit d'une posture envahissante, le père Mokeddemien est inconstant. Il est à rappeler, nous l'avons signalé plus haut, que le personnage du père dans « *Mes hommes* » ouvre le récit, il est le « premier homme » raconté ; il disparaît tout au long du récit pour apparaître à sa fin et le clôt.

Certains personnages sont mis en scène pour des besoins de décor –de mise en scène- et ne reçoivent aucune qualification : « les cousines », « les étudiantes », « les voisins » ...n'ont pas de caractère ou d'identité. Parfois ils sont convoqués pour accomplir des actions : les lycéens de Béchar qui jettent des pierres à la narratrice, par exemple, jouent le rôle d'opposant dans le récit.

En appliquant les six critères que propose Philippe Hamon en matière de catégorisation des personnages, nous pouvons constater que l'histoire du récit gravite autour d'un seul personnage, à savoir la narratrice Malika.

La *qualification différentielle*²⁰⁷ est présente chez tous les personnages puisqu'ils sont nommés : on les désigne par des noms propres (« Nourine, Saïd, Dr Shalles...Etc.). Le seul personnage qui déroge à la règle est bien celui du père.

²⁰⁶Au théâtre, le *tableau* est le nom donné à certaines divisions d'une pièce, qui ne suspendent pas l'action comme le font les actes et entractes. Les tableaux sont marqués par un changement à vue de lieu et de décoration. L'affiche d'un drame à grand spectacle ne manquait pas d'indiquer, avec ou sans illustration, le nombre et souvent le titre des tableaux qu'il comprenait. Par extension le terme s'est aussi appliqué au cinéma et principalement au cinéma muet. VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, p 1876, 1934

²⁰⁷ La qualification différentielle : le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre. HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: Littérature, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110

La narratrice refuse de le nommer et continue de l'appeler à travers la fonction qui est censée être la sienne : « *Mon père* ».

La narratrice/personnage, Malika, reçoit *l'autonomie différentielle*²⁰⁸ la plus importante : elle est en continuelle évolution tout au long de l'histoire et les autres personnages n'ont presque pas d'existence en dehors de sa présence dans le récit. Ils sont tributaires de ses mouvements où des actions qu'elle réalise. Les amants marquent leur présence quand la narratrice le veut, elle les convoque et les supprime et cela dépend uniquement de son bien vouloir. Les amis de la narratrice, eux aussi, ne font irruption dans le récit qu'au moment où la narratrice le désire : le Dr Shalles, par exemple, réalise une action qui aura un impact sur le devenir de la narratrice puis s'en va, il lui inspire sa vocation de l'avenir. Ammi Bachir, lui aussi, joue un rôle dans la protection de la jeune fille et supplantera un moment au père pour disparaître aussitôt.

Le père échappe, encore une fois, à cette règle. Il est le seul, parmi tous les *hommes* racontés, à jouir d'une autonomie différentielle assez importante : il ouvre le récit, il est décrit de façon dépréciative, ses mouvements où actions ne dépendent aucunement du personnage de la narratrice. Dans le premier chapitre, qui lui est consacré, on a tendance parfois à croire que c'est autour du père que tournera le reste du récit.

Pour ce qui est de la *distribution différentielle*²⁰⁹, ce sont les actions de la narratrice protagoniste qui gèrent la fiction. Malika est omniprésente dans le récit du début jusqu'à la fin et les actions qu'elle réalise donne au récit sa logique.

Pour en revenir au père, nous dirons ici qu'en dépit de ses rares apparitions dans la fiction (au début et à la fin), les actions qu'il réalise constituent un moteur pour les actions de la narratrice, c'est une relation de cause à effet qui lie les actions des deux personnages : Malika s'obstine à continuer ses études, par exemple, pour s'opposer à la volonté paternelle de la marier ; elle quitte le pays parce

²⁰⁸ L'autonomie différentielle. Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale. *Ibid.*

²⁰⁹ Ladistribution différentielle. Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur : apparition aux moments marqués du récit (début /fin des séquences et du récit) ; apparition fréquente apparition à un moment non marqué ; apparition unique ou épisodique. *Ibid.*

qu'elle est en total désaccord avec la société patriarcale qui représente pour elle tout ce qu'elle déteste ; elle choisit *ses hommes* en fonction de leur ressemblance, ou dissemblance, avec le père...Etc. la dernière action du père (réconciliation avec la fille) coïncide avec la fin des actions de la narratrice.

Arrive ensuite la *fonctionnalité différentielle*²¹⁰, elle est attribuée, dans le cas de notre roman, à la fois à la fille –la narratrice- et au père. Les deux protagonistes sont sujets du « faire » dans le récit. La quasi majorité des actions relatées dans le récit sont assurées par la narratrice, or le père joue ici le rôle du « déclencheur » de toutes ces actions.

Quant à la *prédésignation conventionnelle*²¹¹, elle est accordée aux deux personnages de la fille et du père : c'est eux qui apparaissent en premier dans le récit, en racontant l'âge de l'enfance et les déboires paternels à cette période de la vie de la narratrice.

Enfin, nous soulevons une forte présence du *commentaire explicite* dans le récit : tous les personnages de « *Mes hommes* » font l'objet du jugement de la narratrice. Nous notons ici que la figure du père et de la terre natale est ultra présente dans l'esprit de la narratrice. Le commentaire explicite intervient à tout moment pour lier l'ensemble du récit à ces deux figures. C'est le cas, par exemple, avec un personnage secondaire –un figurant à la limite-, qui lui rappelle les deux figures sus mentionnées :

²¹⁰ La fonctionnalité différentielle. Le héros est ici, en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et a posteriori; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire. Cette différenciation joue souvent (dans le conte populaire et dans la littérature classique occidentale) sur les oppositions suivantes (dont le premier terme est marqué) : personnage médiateur (résout les contradictions) ; constitué par un faire ; sujet réel et glorifié ; victorieux de l'opposant ; reçoit des informations (savoir) vs personnage non médiateur) constitué par un dire (personnage simplement cités), ou par un être (personnages simplement décrits) en échec devant l'opposant ; non-sujet (ou sujet virtuel) ne reçoit pas d'informations. *Ibid.*

²¹¹ Laprédésignation conventionnelle. Ici c'est le genre qui définit a priori le héros. Le genre fonctionne comme un code, commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale). Ainsi dans la Commedia dell'arte, l'opéra, le feuilleton, le western, etc., l'emploi de masques, de costumes, d'un type de phraséologie, de modalités d'entrée en scène, etc., fonctionne comme autant de marques désignant d'emblée le héros, pour qui possède la « grammaire » du genre.

Certes, il m'arrive de penser à mon père en tenant la main d'un vieux malade : ça fait combien de temps que j'ai envoyé les médicaments ? Quand faudra-t-il que je le refasse ? Des médicaments qui manquent là-bas. Qui passent par tout un réseau d'amitiés pour parvenir à mon père. Dans le désert. Les colis restent problématiques. Je ne confonds pas mon père pour autant avec cet homme. Celui-là. Cet homme-là, je lui parle. Il est un autre. Et il est plus proche²¹²

2.a- Le père Mokeddemien, « l'innommable »

Le personnage du père dans « *Mes hommes* », et contrairement au père Djebarien, n'a pas de nom. Dans le premier chapitre, entièrement consacré au père, on retrouve des passages qui peuvent donner une image de lui, de son physique.

Nous en concluons qu'il s'agit d'un homme de condition modeste avec un physique assez imposant, la description de son genre vestimentaire renvoie à l'image du simple ouvrier campagnard : il va au travail à bicyclette, souvent vêtu d'un « *chapeau rifain, doublé de tissus au couleur de l'arc-en-ciel* » ; à cela s'ajoute « *la souplesse de ton saroual, tenu haut sur les mollets, rehaussait la force de tes jambes. Ta chemisette ou ta veste prenaient des bouffées d'air. Des rondeurs de caresse autour de ton torse* » (P. 7)

Quant au portrait moral, nous rappelons ici que la narratrice garde de mauvais souvenirs de sa relation avec le père, ce qui explique l'agressivité des passages dans lesquelles elle le décrit. En faisant ce procès, la narratrice choisit de tutoyer son père, à la même manière où l'on indexe quelqu'un et on l'accuse ouvertement.

Le père Mokeddemien est injuste, il a une préférence pour ses enfants garçons au détriment de ses filles. Cette injustice est telle que la narratrice –après la mort d'un frère et l'observation d'un chagrin certain chez le père- avoue avoir souhaité mourir un moment afin de mesurer le degré de la tristesse paternelle à sa disparition :

²¹² MOKEDDEM, Malika : *Mes hommes*. Op.cit. p.196

C'est dans cette cachette qu'un jour j'ai eu envie de mourir. J'avais contemplé ta tristesse à la mort d'un petit frère. Je m'étais demandé ce que tu ressentirais si je venais, moi, à disparaître. Une moindre peine, j'en étais convaincue. Peut-être même aucune. Juste le sentiment d'un peu de fatalité. Pendant quelques secondes, j'avais vraiment eu envie de mourir. Quelques secondes seulement. Car qu'aurais-je pu voir sous terre ? Comment évaluer le degré de ton chagrin dans une tombe ? Ca ne valait pas la peine de mourir. Les promesses de l'au-delà, le paradis... On doute de tout quand, enfant, on ne croit plus en ses parents. C'est d'abord en toi que j'avais besoin d'avoir foi, mon père²¹³

Cette question de « perte de foi » est illustrative du rôle d'actant que la narratrice confère au père : elle avoue, dans les chapitres suivants, qu'elle est athée. Nous disons ici que le père Mokeddemien est actant « destinataire » dans la mesure où il contribue activement, et précocement, à la perte de foi de la narratrice.

Cette injustice se répète à maintes reprises : Malika évoque l'épisode de la bicyclette avec beaucoup d'amertume. Ce fut l'une des grandes déceptions que lui infligea le père : « *Plus tard, à six ou sept ans, je t'implorais de m'acheter une bicyclette [...] Tu me répondais que tu n'avais pas d'argent. Argument irréfutable [...] Mais un jour [...] je t'ai trouvé poussant un vélo flambant neuf sur lequel trônait le premier de tes fils* » (p. 8).

Les déceptions paternelles s'accumulent et cela détruit, peu à peu, la relation entre les deux protagonistes. A l'injustice s'ajoute un autre fait qui a sensiblement altéré cette relation : Le père a volé l'argent de sa fille. Nous avons expliqué plus haut que le père avait une nette préférence pour ses enfants garçons : Il demande, un jour, à Malika de prendre soin d'un autre frère qui était malade. La narratrice refuse et déclare à son père « *ne pas être l'esclave de ses enfants* », mais celui-ci opte pour la ruse et rassure sa fille que ce ne sera pas de l'esclavage puisqu'elle va s'acquitter de cette tâche en étant payée :

J'ai accepté pour pouvoir m'offrir moi-même la bicyclette tant convoitée. Marché conclu, nous avons topé en nous regardant

²¹³ Ibid. p.6

droit dans les yeux. Combien de mois plus tard as-tu cassé ma tirelire en mon absence pour t'accaparer mes petites économies ? Ce jour-là, je t'ai haï mon père. Et pour longtemps. Tu m'avais volée. Tu avais trahi la parole donnée. C'était tout ce que je pouvais attendre de toi, moi, la fille²¹⁴

Dans le cadre de cerner le portrait physique et moral du personnage du père, nous apprenons également que le père Mokeddemien est analphabète. Il nourrit aussi des doutes sur les lectures de sa fille et cela procure en lui une sorte de crainte. Cet aspect va conditionner le comportement de la jeune fille car elle va se cloîtrer dans ses lectures qui vont la distancier encore plus de son père :

« Les inepties et les brutalités sociales se chargeront d'élargir le champ des batailles. De maintenir la combativité toujours en alerte. Les livres s'emploieront à la nourrir, à la structurer. J'interceptais souvent le regard circonspect que tu jetais sur moi, retranchée derrière un livre. Cet espace-là, ce hors-champs inaliénable, n'était qu'à moi. Mes livres t'impressionnaient, toi, l'analphabète. Les livres me délivraient de toi, de la misère, des interdits, de tout. Comme l'écriture me sauve aujourd'hui de l'errance de l'extrême liberté. Elle puise sa tension dans ce vestige et le contient. L'écriture et la médecine évidemment²¹⁵

Comble de la contradiction de la situation, la narratrice déclare qu'elle écrit ce livre tout en sachant que son père ne le lira jamais : « *Tu n'en sauras rien puisque tu ne sais pas lire* » (P. 14)

Nous comprenons, alors, que les deux personnages s'opposent à plus d'un titre : cette opposition va décider de la suite du récit car la narratrice démontre, à tout moment, que ses choix vont totalement à l'encontre de ce que le père aurait désiré. Le père est analphabète, sa fille est instruite ; il veut la marier jeune, elle est récalcitrante ; contre la figure du père conservateur se dresse le portrait de Malika la progressiste. Une telle situation dans le récit favorise l'accrochage, l'affrontement et la discorde.

²¹⁴ Ibid. p.9

²¹⁵ Ibid. p.10

En dépit de la noirceur du portrait dressé du père, nous croisons, dans le récit, des passages qui témoignent de certains aspects positifs décelés chez le père : « *Mais tu n'as jamais levé la main sur moi, mon père, malgré la violence et la fréquence de nos altercations* » (P. 10). Le père n'est pas du genre à faire appel au châtement physique, cela plaide en sa faveur et laisse une chance d'une éventuelle, ou future, réconciliation. On lit également des anecdotes sur le lien problématique entre les deux protagonistes, on y entrevoit une sorte de complicité altérée :

Parfois tu ne m'adressais plus la parole. Longtemps. Je tenais bon. Pas question d'abdiquer. Tu finissais par craquer. Tu me regardais en retenant le rire qui te sortait par les yeux. C'était gagné jusqu'à la prochaine fois. Nous étions devenus copains de discordes, de disputes. Dans la douceur furtive de tes yeux à ce moment-là, je décelais ton regret que je ne sois pas un garçon²¹⁶

Il arrive au père de la narratrice de lui montrer son côté tendre : elle raconte la première fois où il lui dit « Ma fille », elle avoue que ces deux mots, d'allure banale au demeurant, ont foncièrement changé –jusqu'à la prochaine dispute- son regard envers le père. Elle considère ce moment comme la « *première victoire sur mes guerres à moi passait par ta voix, mon père, Ma fille ! Tu n'étais plus seulement le fils de grand-mère* » (P. 11)

C'est à travers ce portrait que se dessineront les histoires à venir : la narratrice fait le(s) récit(s) des hommes ayant fait un passage dans sa vie, mais l'empreinte paternelle reste indélébile dans ces récits. La narratrice, elle-même, n'a-t-elle pas déclaré : « *Je ne t'ai pas cherché en d'autres hommes. Je les ai aimés différents pour te garder absent* » (P.14). De ce point de vue, nous concluons que le personnage du père jouit du statut d'actant dans « *Mes hommes* » car il a orienté, absent comme présent, le cours du récit de la vie de sa fille.

²¹⁶ Ibid. p.p 10.11

Analyse des personnages dans « *Entendez-vous dans les montagnes* »

La protagoniste, une femme algérienne dont le nom n'est pas mentionné, quitte son pays pour fuir les islamistes extrémistes aux années 90. Enseignante de français, la matière qu'elle enseigne est considérée, dans le village où elle travaillait, comme « langue des impies » par ses détracteurs. Elle se trouve obligée de quitter le pays pour lequel son père était mort à la guerre de libération du colonisateur français. Au cours d'un voyage en train, reliant deux villes françaises, l'héroïne se retrouve dans un compartiment de train où elle se joint à deux autres personnages représentant, chacun, une époque.

A l'image des deux romans, de Djébar et Mokeddem, « Entendez-vous dans les montagnes » de Maïssa Bey fait aussi des renvois référentiels en matière de personnages : on cite par exemple Claude Bernard ou encore le capitaine Fleury. Or, ces personnages ne revêtent pas une importance fictionnelle ou fonctionnelle car utilisés uniquement pour des fins de « peinture ». Le référent le plus important dans ce récit est le père de la protagoniste.

Nous apprenons à la lecture de « Entendez-vous dans les montagnes » que le père fut enseignant de français, père de deux filles dont la cadette est la protagoniste. Il s'est engagé, comme plusieurs milliers de ses concitoyens, dans les rangs du FLN et a fait part de la lutte contre le colonisateur. Démasqué, capturé puis torturé et assassiné, le personnage du père est référentiel car il peut être considéré et abordé comme personnage historique. En témoignent les documents authentiques que la romancière a annexé à la fin de son récit, concernant son état civil, sa profession ainsi qu'une carte postale faisant partie de son courrier.

Le père est le personnage qui justifie –voire donne raison d'être– au roman. Il s'agit d'une écriture du manque car la protagoniste n'a vécu que peu de temps avec son père : elle raconte, non sans amertume les multiples reprises où elle a essayé de reconstituer le visage de son père à travers sa mémoire d'enfant de six ans.

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre consacré à l'étude de la narration, « Entendez-vous dans les montagnes » est un roman qui se raconte à la troisième

personne, technique souvent utilisée, dans les autofictions afin de se distancier de l'histoire dans l'objectif d'avoir une vision plus sereine²¹⁷. Dans les propos à venir, nous décèlerons la difficulté à laquelle la narratrice est confrontée quant au projet de reconstituer le souvenir du père :

Elle a souvent essayé de reconstruire le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. Un homme jeune, épanoui, souriant face à l'objectif. Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits. Non, rien, ni sa voix, ni son odeur, ni sa façon de marcher, elle ne se souvient de rien. Pourtant certains mots sont encore présents, des bribes de phrases qu'elle a encore en mémoire. Mais pas le son de sa voix. Pas le ton sur lequel il lui parlait. D'autres images très brèves : son père debout devant la porte de sa classe, dans sa blouse grise d'instituteur, puis en bras de chemise, assis dans un fauteuil sur la terrasse, totalement détendu, le visage offert au soleil, ou adossé seul au mur de la cour de l'école pendant la récréation. Elle n'a jamais compris pourquoi et comment ses lunettes étaient restées intactes. C'était le seul «effet personnel» qu'ils avaient pu récupérer, avec l'alliance que quelqu'un – mais qui ? – lui avait retirée du doigt²¹⁸

On comprend désormais que la reconstitution du père par le verbe devient quasi impossible, la mémoire ayant ses limites, la narratrice voudrait garder intact le souvenir du père. Ce n'est pas fortuit que de trouver un élément paratextuel étayant cette hypothèse : la romancière met, juste sur la page suivant l'incipit, une photo de son père. La seule photo du père accompagné de ses deux filles. C'est à travers cette photo que l'on pourra se représenter la figure du père lors

²¹⁷Vincent Colonna a rédigé le compte rendu du roman *Journal d'une année noire* (Diary of a Bad Year) où il signale que dans le cas de Coetzee il s'agit d'une écriture autofictionnelle dans laquelle deux sur trois voix représentées sont celles de l'auteur-narrateur-héros et à travers laquelle on peut « mesurer la différence entre se regarder le nombril et écrire ». Eloïse Brezault s'interrogeait en 2005 à propos de ce texte sur ce qui constituerait une nouvelle autofiction. Cette réflexion, d'abord relevée par Eloïse Brezault lors d'une conférence organisée par l'Université de Limoges, à propos d'une écriture du moi se racontant à la troisième personne développe la problématique selon laquelle ce genre d'écriture faciliterait l'inclusion d'une vaste série d'écritures à la deuxième et à la troisième personne dans le genre de l'autofiction. FERREIRA-MEYERS, Karen : *L'Autofiction ou les ébauches d'une forme littéraire en Afrique*. In *Etudes francophones* n°1&2. <https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Ferreira-Meyers26EFAfrique.pdf> consulté le 15/11/2018

²¹⁸ BEY, Maïssa : *Entendez-vous dans les montages*. Op.cit. p.18

des apparitions qu'il fait dans le récit : un homme d'une forte corpulence, brun aux traits affectueux. Nous apprenons à la fin du récit, grâce au témoignage de Jean, que le père ressemble physiquement à sa fille :

« Avant même qu'elle ait eu le temps d'ouvrir la bouche pour le remercier, il dit : Je voulais dire...il me semble...oui...vous avez les mêmes yeux...le même regard que...que votre père. Vous lui ressemblez beaucoup²¹⁹»

Devant cette incapacité de dessiner un portrait physique –par le biais de l'écriture- du personnage du père, c'est le portrait moral qui sera le plus facile à être décrit. Nous concluons que c'est un personnage pétri de qualités mélioratives. Sérieux, abnégation, patriotisme et courage. Une sorte d'«idéal » auquel aspirent toute personne désireuse de devenir meilleure :

Nos pères étaient tous des héros. Enfin, presque tous... disons... une écrasante majorité. Oui, écrasante. Parle 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. Nos héros ont tous les droits ...ils peuvent tout se permettre. Et ils ont été à bonne école... du moins ceux qui sont encore en vie. Et ils parlent tellement fort qu'ils peuvent croire qu'on n'entend qu'eux. Et cela tranche avec le silence et les mensonges des bourreaux, et le silence de ceux qui ne peuvent pas regarder leur histoire en face²²⁰

Dans notre roman, les personnages sont en nombre réduit : Contrairement aux romans de Djébar et Mokeddem où les personnages sont nombreux, le récit de Maïssa Bey opte pour la diminution du nombre de « figurants ». Si le premier procédé va en harmonie avec les exigences de l'autobiographie où un nombre assez conséquent est requis pour la mise en scène, nous estimons que la réduction du nombre de personnages va de concert avec les exigences du récit psychologique qui focalise son intérêt sur l'homme et son intériorité :

Obligé de parler sans que l'on donne un but précis à la conversation, le personnage du roman a deux choix : développer des thèmes philosophiques (ce qui impose la

²¹⁹ Ibid. p.72

²²⁰ Ibid. p.p 60.61

présence indubitable d'un intellectuel), [...] ou parler d'autres personnages, conduisant au même pluri perspectivisme, au moins sur les personnages et les événements. Autrement dit, ce qu'il faut démontrer est que la préoccupation pour dépeindre l'environnement social est ce qui permet de faire la transition vers le roman psychologique en Roumanie. [...] D'autre part, une autre prémisse de cette œuvre est la lutte contre l'idée qu'être authentique signifiait pour les romanciers roumains de l'entre-deux-guerres, dans le contexte du synchronisme européen, uniquement mettre sur la table le subconscient, les instincts, le naturel incontrôlable des personnages, afin d'exposer l'homme comme animal social²²¹

Le récit n'est donc pas un récit de vie, il représente à la limite une synchronie qui ne dure que le temps d'un voyage en train. C'est un échange entre trois personnes représentant, chacune, une période de l'Histoire. L'impression du « temps qui passe » est corrompue par des anachronies renvoyant à une autre espace/temps qui se détache complètement de la diégèse des trois personnages : on y découvre des personnages appartenant à l'époque coloniale –des soldats français- en train de martyriser des détenus algériens, dont le personnage du père.

Le personnage de Jean est le seul, entre tous, à pouvoir faire partie des deux époques. On comprendra, à la lecture du récit, que Jean fut mobilisé lors de la guerre d'Algérie comme médecin et qu'il avait servi à Boughari, le village natal de la narratrice. Il subira le poids de l'histoire car accusé, directement ou pas, d'avoir contribué, activement ou pas, à l'assassinat du père de la narratrice.

Les flash-back, les retours à la période coloniale prennent l'aspect d'un rêve que la narratrice fait pendant ses phases de sommeil lors du voyage. L'incompréhension se dissipe au bout de quelques pages et c'est l'introduction du souvenir du père qui servira de clé à la lecture du récit. Le père s'illustre, à l'instar du père Djebarien, par son absence. Il est plus présent dans le récit car il est sa raison d'être.

²²¹COROIAN GOLDIS, Andrea :*La poésie des espaces sociaux – l'origine de la littérature psychologique roumaine*. In Synergies Roumanie n° 10 – 2015. P.35 sur : https://gerflint.fr/Base/Roumanie10/coroian_goldis.pdf consulté le 15/11/2018

Des trois protagonistes, pensionnaires du même compartiment de train, la narratrice est la seule qui ne reçoit pas de qualification. Elle est désignée simplement par « la femme » ou encore « elle ».

La mise en scène, que Maïssa Bey a choisi d'installer, se base sur l'étroitesse : un compartiment de train assez exigü, partagé par trois personnages. Il arrive, par moment, d'insérer des actions extérieures à cet espace ; mais les durées de ces actions ne sont pas importantes. A l'exemple du vacarme dans le couloir du train, achevé par l'intervention d'une femme dont on ne peut rien savoir. Cette femme accuse des arabes –à tort- de lui avoir volé sa valise, puis disparaît sans plus revenir. Cet incident sert d'élément d'accroche à la suite des actions car il déclenchera le début des échanges entre les trois protagonistes. La narratrice, par esprit grégaire, se sent gênée par l'accusation mensongère faite à ses « concitoyens » ; Jean et Marie sentent la même gêne et entame la discussion afin de dissiper ce malaise.

L'espace clôt, nous l'avons expliqué, met le récepteur dans une ambiance d'intimité où la causerie est favorisée. L'univers du récit est désormais limité par les cloisons de ce compartiment. Au départ, il n'y a pas de volonté palpable de nommer les personnages : ce sont juste des français parmi tant de français chez qui la narratrice cherche refuge. On comprend que la fille se prénomme Marie à travers le motif figurant sur son collier ; quant à Jean, c'est dans les flash-back que l'on saura son nom.

Leurs descriptions, par contre, est relativement étoffée. Jean, le premier à faire son entrée sur scène, est décrit de la sorte :

Un homme vient d'entrer. Il jette à peine un regard sur elle. Il ne la salue pas. Il referme la porte derrière lui. Il s'assoit sur le siège en face d'elle, près de la fenêtre. C'est un homme d'une soixantaine d'années, costume de lainage, chemise grise au col entrouvert, cheveux blancs soigneusement coupés et séparés par une raie, yeux très clairs, visage aux traits marqués,

parcouru d'un réseau de fines craquelures, gestes encore vifs
cependant²²²

La première impression ressentie à la description de l'homme c'est qu'on est en présence de quelqu'un de mystérieux.

L'interprétation que nous donnons au choix de ce personnage, c'est que Jean représente une période, une époque révolue mais n'en demeure pas moins problématique. Jean représente le passé français et sa vision historique par rapport à ce qui s'est passé en Algérie et il en porte encore le poids. Le discours est une occasion pour lui afin de pouvoir alléger son fardeau et le lot de crimes qui lui est resté sur sa conscience :

C'était...c'était... une guerre...comme toutes les guerres. Beaucoup de haine, d'injustices, de souffrance. Il y avait ceux qui...donnaient des ordres...et ceux qui... exécutaient. C'est toujours comme ça que ça se passe [...] inutile de poser des questions...de chercher à discuter des ordres. Il fallait servir et obéir. Même si...et parfois... [...] Il ne termine pas la phrase. Il a à présent les yeux fixés sur le sol. Il semble chercher ses mots, avancer avec précaution, comme s'il était au bord d'un gouffre et qu'il lui fallait faire très attention pour ne pas perdre l'équilibre²²³

Nous estimons que le choix du personnage, ainsi que les représentations qu'il véhicule, est judicieux de la part de Maïssa Bey. Le personnage romanesque devient problématique –intéressant- que lors qu'il constitue une image assez différente de ce que l'on a l'habitude de voir dans le monde réel. Il n'est personnage de roman que lorsque le non-sens s'installe et c'est à la fiction de trouver le bon cheminement pour mettre en scène toutes ces contradictions :

Les personnages de roman sont mes propres possibilités qui ne sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire [...] Les personnages de romans ne sont pas stoppés par ce que

²²² BEY, Maïssa, *ibid.* p.p 9.10

²²³ *ibid.* p.53

André Gide (cité par Guy Michaud dans L'œuvre et ses Techniques) appelle "*le bon sens*". C'est ce bon sens qui nous retient nous de pousser aussi loin qu'eux leurs folies. N'entendez pas par manque de bon sens ce qui leur fait défaut, mais bien ce dont l'absence fait leur force et leur essence même de personnages de roman. Le bon sens – le sens du réel – sépare le monde réel du monde romanesque. Si nous n'étions pas raisonnables, c'est à dire si nous ne respectons pas le sens du réel, nous vivrions dangereusement dans un monde où tout est possible, nous serions des personnages de romans. Nous escaladerions la fenêtre de notre maîtresse comme Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, nous partirions à l'attaque de moulins ou de moutons comme Don Quichotte, nous lutterions sans relâche contre "la maudissure" comme André Pythre dans *la Gloire des Pythre* de Richard Millet²²⁴

Le personnage de la narratrice est intéressant car il est relatif à une période : elle sert d'élément d'accroche entre le présent et le passé, elle subit le passé car elle a grandi orpheline d'un père tué lors de la guerre ; elle enseigne la langue de celui qui a assassiné son père mais elle est également réfugiée dans le pays du bourreau.

La seule indication au sujet du portrait physique de la narratrice rapporte qu'elle « ressemble à son père ». Elle a l'air abattu et fatiguée :

Elle n'aime pas les trains à compartiments. Elle n'aime pas les trains de nuit. La peur est là, présente, qui bat dans son ventre, ne la quitte pas depuis des années, si présente qu'elle est devenue une compagne familière qu'elle n'arrive pas à apprivoiser cependant²²⁵

On comprend, au fil des pages, qu'il s'agit d'un personnage en fuite. L'errance s'installe et prend les atours d'une fugitive terrassée par les événements qu'elle avait à vivre. Plusieurs passages sont consacrés à la description des états d'âme de ce personnage :

²²⁴ KUNDERA, Milan : *L'insoutenable légèreté de l'être*. Cité in : <https://maze.fr/litterature/04/2013/les-personnages-de-roman-la-vie-dune-illusion-2/> consulté le 14/11/2018

²²⁵ BEY, MaïssaOp.cit p. 19

Non ! Il faut qu'elle se ressaisisse. Cela va aller. Elle a hâte que ce voyage se termine enfin. Tous ces départs, toutes ces escales...Quand donc pourra-t-elle se poser, souffler un peu ? Elle ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle est pourtant solide. C'est certainement la fatigue accumulée au cours des derniers jours, la tension des derniers mois...une émotivité à fleur de peau, une sensibilité qu'elle ne se connaissait pas. S'enfuir...tout quitter sans regarder derrière soi [...] Mettre un pied devant l'autre, cela paraît simple. Elle a la tête lourde...si lourde à force de retourner toutes ces pensées²²⁶

A cela s'oppose, de façon spectaculaire, la description de Marie. Une jeune fille française faisant partie du voyage. Elle renvoie, selon notre entendement, à la période du présent et du futur. Marie est de ce modèle de personnage qui représente le mieux l'insouciance juvénile :

Au moment même où le départ du train est annoncé, une jeune fille ouvre la porte. Elle jette un regard dans le compartiment, esquisse un vague sourire, s'arrête sur le seuil un instant puis se décide à entrer. Elle voit là deux personnes, une femme d'un certain âge qui regarde par la fenêtre et ne s'est même pas retournée, et un vieux monsieur silencieux qui a à peine levé les yeux [...] Elle porte au cou une chaîne à laquelle sont suspendues les lettres de son prénom : Marie. C'est une jeune fille blonde et lisse, jeans et baskets, sûre d'elle, visiblement bien dans sa peau, à l'image de presque toutes les jeunes filles ici²²⁷

L'altercation entre les deux précédentes périodes est inévitable. La dernière période –représentée par Marie- observe en témoin ce qui se passe et ce qui en ressort de cette controverse. La narratrice n'a pas voulu faire d'elle un juge. A aucun moment du récit, Marie n'intervient pour donner un avis ou juger les positions des deux autres protagonistes, elle se contente d'observer sans intervenir vraiment. Ses prises de paroles sont rares et ne canalisent pas le débat des deux autres personnages :

Tandis qu'il parle, Marie le dévisage. Elle relève le frémissement spasmodique de la paupière droite –une infime

²²⁶Ibid. p.p 26.27

²²⁷ Ibid. p.p 11.12

crispation qui s'étend peu à peu à tout le côté droit de la figure. Elle attend. Et comme il ne finit pas sa phrase, presque timidement, au bout d'un long silence...²²⁸

A la fin du voyage, Marie refuse de donner un avis, elle quitte les lieux puis revient proposer de l'aide. La symbolique de ce geste réside dans le détachement des générations présentes des questions historiques. S'il est admis que les générations passées ont commis l'erreur de se mettre en guerre les uns contre les autres ; celles d'aujourd'hui n'aspirent qu'à vivre pleinement sa vie sans l'empoisonner avec des questions du passé :

« Marie reprend : - je crois qu'on arrive bientôt [...] Comme pour s'ébrouer, Marie secoue la tête, faisant voler sa chevelure dans un mouvement plein de grâce [...] Elle se lève, va ouvrir la porte, fait quelque pas dans le couloir. Face à face, l'homme et la femme ne bougent pas [...] Marie revient. Elle prend son sac à dos, adresse un sourire à la femme et désigne du doigt la valise : -je peux vous aider ?²²⁹ »

La narratrice donne une image assez acceptable de ses compagnons de voyage : « *il lui sera certainement possible de s'isoler...Avec eux, le voyage sera calme, elle en est sûre* » (P. 11).

Nous rappelons ici que l'autofiction dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » s'installe à un autre niveau : il ne s'agit pas d'un récit de la vie qui se rapproche de l'autobiographie. Notre roman verse surtout dans le psychologique et cherche à donner des réponses à des questions restées, jusque-là, sans réponses.

De ce fait, il n'existe pas de personnages, principaux ou secondaires, ayant le statut d'actants. Notre récit interroge l'intériorité des hommes et tente d'en extraire ce qui y réside de plus profond dans un projet d'écriture palliative.

« *Entendez-vous dans les montagnes* » est un bref aperçu sur les relations historiques tumultueuses qui lient l'Algérie et la France et essaie de jeter une nouvelle approche de ces relations. La narratrice a opté pour une microstructure de personnages et d'espace afin de pouvoir cerner, à travers des cas de

²²⁸ Ibid. p. 59

²²⁹ Ibid. p.p 70.71

personnages concrets, la complexité multidimensionnelle des questions historiques.

Conclusion

Nous avons pu voir, dans cette partie, l'importance fonctionnelle du personnage du père dans les trois récits : il est ultra présent, il est même la raison pour laquelle ce récit a été écrit.

Le père a un rôle d'actant dans les romans de Malika Mokeddem et Assia Djebar, il sert de moteur, de déclencheur d'actions et le récit entier s'en ressent. Le cas du récit de Maïssa Bey est relativement différent dans la mesure où c'est son absence qui revêt les caractéristiques de l'élément actant.

Nous avons souligné également que les trois récits étaient des écrits de révolte de la part des trois romancières, à des degrés près.

Dans cette partie, nous avons aussi mis l'accent sur tout ce qui distancie les romancières de leurs pères respectifs tels que les espaces et les unités temporelles qui renvoient à des périodes précises de l'Histoire et qui permettent de voir l'évolution de la situation de la femme.

D'autre part, nous remarquons que les personnages secondaires jouissent également de ce statut : cela s'explique par les exigences génériques de l'autofiction (autobiographie) qui nécessite un grand nombre de personnages assurant, certains, des rôles importants, d'autres le sont moins. Le roman de Maïssa Bey se distingue de ce cadre car il s'insère dans la logique des récits à caractère psychologiques qui ne nécessitent pas une forte présence ou un grand nombre de personnages.

PARTIE III

Considérations génériques et discursives

Dans la partie précédente nous avons pu voir l'importance fonctionnelle du personnage du père dans les trois récits, nous avons aussi démontré comment les personnages secondaires jouissent de ce statut tout cela s'explique par les exigences génériques de l'autofiction qui nécessite un grand nombre de personnages.

Cette troisième partie de notre recherche vise à mettre notre corpus d'étude dans un cadre théorique global et globalisant : le premier chapitre discutera le recours à l'autobiographie et les motivations de ce choix ainsi que les spécificités de chaque corpus selon cet angle. Nous verrons dans le deuxième chapitre à quoi ressemble un « récit filial » et ses caractéristiques et si nos romans objet d'études répondent à ces critères.

On verra, ensuite, dans les deux chapitres qui suivent, la visée idéologique de nos trois romancières du moment où les récits se rejoignent pour discuter le même fait, à savoir la critique de la société patriarcale pour arriver enfin à l'effet cathartique escompté du projet scriptural.

Pour analyser tout cela nous ferons appel à certains théoriciens tels que Philippe Le Jeune, de Kristeva, de Gusdorf, de Barbéris pour l'Histoire, et de Freud pour ne citer que ceux-là.

CHAPITRE I

*Du discours au romanesque,
Écriture (im) personnelle*

Ce chapitre a pour objectif de cerner le genre romanesque dans lequel s'inscrivent les trois romans constituant notre corpus d'étude. Il est question, dans un premier temps, de donner un aperçu sur les avis d'un certain nombre d'éminents chercheurs en matière d'autobiographie, notamment P. Lejeune. Nous y questionnerons le recours au pseudonyme –le cas de Bey et Djébar- et son effet sur le projet autobiographique. Nous y expliquerons également les particularités du récit de Maïssa Bey dans la mesure où il se démarque des deux autres romans par son recours à la troisième personne de l'espace clôt et l'effet de tout cela sur l'écriture autofictionnelle.

1- L'autobiographie

L'autobiographie est définie par le dictionnaire comme étant :

« *La biographie d'une personne écrite par elle-même.* »²³⁰

« *Une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet* »²³¹,

« *Récit [...] que quelqu'un fait de sa propre existence* »²³².

Ces définitions semblent convaincantes mais, nous suffiront-elles à analyser notre corpus ? Allons-nous appliquer cette définition à tous les genres cités à savoir autobiographie, mémoires, journal intime ou témoignages ? En sachant que tous ces genres ont en commun l'écriture du moi.

Ce sont des genres étroitement liés et qui sont, pour un lecteur, pareils puisqu'ils visent tous à raconter la propre vie de l'auteur et de son vécu. Qu'est-ce qui caractérise donc l'autobiographie ? Et qu'est-ce qui la distingue des autres genres littéraires ?

Partant de ce principe, nous nous référons aux travaux incontournables de Philippe Le Jeune qui définit l'autobiographie comme étant :

²³⁰ - Dictionnaire Hachette, 2000.

²³¹ - Georges MAY, *L'Autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1979, p. 12.

²³² - Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971, p. 14.

Un 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.²³³

Bien que cette définition fasse l'objet de critique, elle semble apporter des précisions sur l'écriture autobiographique.

A partir de là, Lejeune trace les règles et les exigences de l'autobiographie, selon lui, n'est appelé récit autobiographique que celui qui remplirait les conditions requises à savoir :

- Récit en prose (forme du langage).
- Vie individuelle.
- L'identité du narrateur et du personnage principal.
- Récit rétrospectif : raconter le passé tout en évoquant le présent, les événements récents.

Lejeune insiste sur le fait que, les cousins de l'autobiographie ne remplissent pas tous les conditions indiquées, c'est pour cela qu'il faut analyser de près chaque genre.

Nous résumons ce travail sous forme de tableau²³⁴ :

Forme du langage		Sujet traité (vie individuelle)	Situation de l'auteur (identité)	Position du narrateur	
récit	Prose				Id. narra + Person.

²³³ - LEJEUNE Philippe, *le pacte autobiographique*, collection Poétique, Editions du Seuil, 1975. p. 14

²³⁴ - nous trouvons plus explicite de synthétiser sous forme de tableau le travail de Lejeune, les croix représentent les conditions non remplies par le genre.

Mémoire			+			
Biographie					+	
Roman personnel				+		
Poème autobiographique		+				
Journal intime						+
Autoportrait ou essai	+					+

« *Entendez-vous dans les montagnes* » et « *Mes hommes* » sont deux récits qui relatent, chacun, un ensemble de faits historiques relatant les événements de l'Algérie d'avant et après l'indépendance et résumant la situation du pays pendant les "événements" des années 90. Si le roman de Maïssa Bey se présente comme un récit de vie d'un personnage féminin anonyme raconté par une narratrice dont on ignore le nom, celui de Malika Mokeddem rapporte les faits à travers la voix de la romancière narratrice.

Quant à « *Nulle part dans la maison de mon père* », il se joint au roman Mokeddemien dans la mesure où le roman procède de la même manière en narration. Les faits racontés se rapportent à la période coloniale mais le récit est plutôt versé dans le (trop subjectif) et sert de moyen à la narratrice afin de mieux convoquer ses souvenirs d'enfance.

- Les pactes²³⁵ de lecture/d'écriture

L'une des règles majeures exigées par Lejeune pour qualifier le récit comme étant autobiographique est le nom que l'auteur met sur et sous le "je" parlant, de cette façon l'auteur est sûr de fournir au lecteur une identité repérable car dans ce

²³⁵ - certains auteurs parlent de contrat d'écriture, nous préférons employer la notion de pacte car elle induit l'idée d'arrangement tacite plutôt que l'idée d'accord mercantile.

genre d'écrits le nom se porte garant du "je", c'est lui qui le relie à la réalité et à l'authenticité des événements. Par le nom, l'identité de l'auteur est incontestable.

A ce sujet, Philippe Lejeune affirme :

C'est par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit²³⁶

Dans un autre ouvrage, Lejeune affirme :

Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part, c'est-à-dire que le « je » renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre... « Fiduciaire »²³⁷, si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte « de pacte autobiographique », avec excuses, explications préalables, déclarations d'intentions, tout un rituel destiné à établir une communication directe.²³⁸

Les annexes et éléments paratextuels dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » (photos, documents) peuvent en être la preuve, et représentent une explication remise par l'auteure pour prouver et justifier cette écriture autobiographique.

Sur la photo qui précède le texte, le nom de l'auteure y est inscrit mais sur les annexes qui suivent, un autre nom y figure. S'agit-il de deux personnes différentes ?

²³⁶ - Lejeune Philippe, *le pacte autobiographique*, op.cit. p.12-13

²³⁷ - Le jeune Philippe, *l'autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971. P.28* fiduciaire : «s'applique avant tout à l'auteur lui-même qui doit être le premier à croire à sa tentative ».

²³⁸- op.cit. p. 24

Pour un lecteur n'ayant pas lu la biographie de l'auteure, ce récit demeurerait ambigu, autrement dit, il ne ferait pas le rapprochement entre l'auteure et le personnage du récit puisque Maïssa Bey écrit sous un pseudonyme, son vrai nom est "*Samia Benameur*". Il en va de même pour le roman d'Assia Djébar où la romancière se présente sous son vrai nom de Fatima Zohra Imalayène. Tandis que Malika Mokeddem choisit de ne pas se cacher derrière un pseudonyme.

Quelles sont les raisons qui poussent l'auteure à écrire sous un autre nom ?

Jusqu'au XIX^e siècle, les conditions de l'écriture des auteures femmes n'était pas la même que celle des hommes, une femme écrivaine transgressait les lois car avec cet acte, elle se mettait en public en dévoilant sa vie et celle de sa famille. Le pseudonyme est une manière de se préserver.

Pour Assia Djébar,

L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendiant accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets²³⁹

Ce qui nous intéresse le plus à ce stade de l'analyse c'est de savoir si le fait d'écrire sous un autre nom constituerait-il une fiction ?

Pour certains le fait d'écrire sous un autre nom fait de l'œuvre une fiction,

« Le pseudonyme protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je(u) de la double nomination²⁴⁰ »

Ce masque est considéré, selon eux, comme un accessoire qui transformerait la réalité en fiction. Selon Lejeune le pseudonyme ne change rien à l'affaire. Il peut manifester une stratégie de protection, c'est un second nom, un nom de plume, ce n'est pas comme si que l'auteur dupait le lecteur.

²³⁹ - Djébar Assia *L'Amour, la fantasia*, Jean-Claude Lattès, 1985, réédition Albin Michel, 1995. P. 204

²⁴⁰ - Achour Christiane, Rezzoug Simone, « *écrire disent -elles* », *parcours maghrébins/ présence de femmes*, Alger, Octobre 1986, P.35.

Dans notre cas de figure, le pseudonyme est employé par Samia Benameur pour garder une certaine liberté, parce que l'entreprise de faire partie des « parlants »²⁴¹ est apparue à une période critique de l'histoire de l'Algérie, où la femme était mal considérée pire encore pour la femme écrivain. En plus, écrire était un espace intellectuel réservé aux hommes. La femme devait préserver les secrets puisqu'elle était considérée comme la gardienne de la mémoire collective, se dévoiler et écrire sous son vrai nom est une transgression des lois dictées. A ce propos Assia Djébar déclare au magazine jeune Afrique :

J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance²⁴²

A ce témoignage s'ajoute celui d'André Benhaïm qui explique, de façon détaillée, l'origine de ce pseudonyme :

Cette naissance impromptue fut facilitée, et même engendrée, par un intermédiaire capital, le fiancé de la jeune femme à qui elle avait demandé de réciter les 99 noms d'Allah. Elle choisit *djebbar*, l'expression qui loue « Allah l'intransigeant ». Mais dans sa hâte, elle l'épela *Djébar*, transformant involontairement l'arabe classique en arabe vernaculaire où *Djébar* signifie le guérisseur. Dans cette histoire, merveilleuse légende de la naissance de l'écrivaine, nous entendons tous les paradoxes de l'œuvre d'Assia Djébar. Comme tous les textes qu'elle devait écrire, Assia Djébar est advenue en mouvement. Le paradoxe principal tient dans le fait que ce nom de plume, qui devait voiler l'identité de l'écrivaine pour ne pas heurter ses parents, son père surtout, après la publication d'un livre où la sexualité féminine s'exprimait en toute liberté (*La Soif*, 1957), le pseudonyme de Djébar donc, qui devait préserver le nom du père, apparaît comme le nom du Père. Mais le nom altéré. Par cette faute de transcription, en transformant *djebbar* en *Djébar*, l'auteure métamorphosa le nom de Dieu en nom commun pour en faire enfin un nom propre. En mouvement et par hasard. Non par erreur, mais dans l'erreur. Une erreur en apparence infime. Il s'en fallait d'un

²⁴¹ - *El Watan*, OP.CIT

²⁴² - entretien réalisé avec Assia Djébar, in Jeune Afrique, n° 87, 4 juin 1962.

« b ». Mais, c'est peut-être dans cette série de passages, de l'oral à l'écrit, de l'oral arabe à l'écrit français, dans cette faute de transcription de son « propre » nom, la première et la plus importante – mais aussi la plus secrète, la moins visible – de sa carrière littéraire, c'est dans cette erreur primitive, que se trouve l'origine de l'errance de l'écrivaine Assia Djébar. Vagabondage du nom du père, par lequel signe celle qui dit écrire abandonnée à la rue par sa langue maternelle²⁴³

Le pseudonyme de Maïssa Bey ne constitue pas un obstacle puisqu'il n'est là que par peur de se dévoiler au grand public. À la question du pseudonyme, l'auteure a répondu :

Un pseudonyme ne s'impose pas comme un choix, c'est plutôt une question de vie. A l'époque où je commençais à me faire publier (les années 1990), c'était écrire sous son nom et partir ou choisir l'anonymat et rester. Il n'y avait pas d'alternative, c'était une question de vie ou de mort ²⁴⁴

Dans un autre entretien, Maïssa Bey affirme :

« Je n'ai pas eu vraiment le choix. J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression [...] prendre un pseudonyme pour pouvoir écrire était un moyen de se protéger, dérisoire je le sais, mais qui donnait un pouvoir, illusoire, certes, j'en suis consciente, mais renforcé par la volonté de ne pas me cantonner dans la posture de témoin passif d'une histoire écrite dans le sang et les larmes²⁴⁵

Ce détail est cité juste pour éclaircir la notion au lecteur et pour dire que toute écriture de femme à pseudonyme n'est pas forcément une fiction.

La seule garantie qu'a le lecteur c'est ce pacte signé au préalable entre lui et l'auteure du livre, le nom est le seul garant, c'est lui qui permet l'interprétation ou la classification du genre, or dans notre corpus, cette garantie est absente.

²⁴³ BENHAÏM, André. *Pas à pas : l'œuvre vagabonde d'Assia Djébar* In : *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (généré le 02 février 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1821>>. ISBN : 9782878547405.

²⁴⁴ - Entretien réalisé par Nacera Belloula, Liberté, 20 décembre 2004.

²⁴⁵ - Yasmina Belkacem, « *entretien avec Maïssa Bey* », Façila, septembre 2005.

« Cette absence du nom crée un vide que le lecteur risque de combler en évoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier²⁴⁶ »

D'un autre côté, le projet autobiographique n'est pas signalé au préalable sur la couverture à part les quelques annexes qui accompagnent le récit.

Ce pacte est donc ignoré dans notre récit, c'est peut-être fait délibérément pour permettre, justement, au lecteur de mettre automatiquement cette image de l'auteure, non seulement sur la narratrice mais aussi sur le personnage anonyme.

L'identité entre auteur, narrateur et personnage est à la base de ce pacte autobiographique c'est une *identité de nom*. Elle peut être directe du moment où le narrateur-personnage porte le même nom que l'auteur, nom figurant sur la couverture du livre. Elle peut avoir l'aspect indirect si le titre mentionné sur la couverture du livre affiche clairement le genre de cette écriture, ou quand l'auteur/narrateur prend la peine de s'adresser au lecteur pour signer ce contrat avec lui :

Le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le «je» renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte²⁴⁷

Autre fait, et contrairement aux romans de Malika Mokeddem et d'Assia Djébar, nous remarquons, dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » que la narratrice fait une description détaillée des deux personnages présents dans le train, (Marie et l'homme) par contre aucune description n'est faite à propos de la femme algérienne, c'est une manière de pousser le lecteur à attribuer instinctivement le rôle à l'auteure.

« *Mes hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » sont des récits où le « je » est prédominant et, en aucun cas, l'ambiguïté n'est installée au sujet de la narratrice et son rapport au texte.

¹⁶ - Rey Pierre Louis, *Le Roman*, Ed. Hachette, Paris, 1992, p. 6

²⁴⁷ - Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit, p.27

En cas d'absence d'indices concernant le nom de l'auteur, du narrateur et du personnage Lejeune nous propose un autre pacte ; les éléments qui renvoient à l'autobiographie sont ignorés, c'est ce qui transforme ce pacte autobiographique en fiction, dans ce cas Philippe Lejeune nous propose de l'appeler, « *Le pacte fantasmatique* » car selon lui, le lecteur est « *invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique* »²⁴⁸.

Le lecteur ne peut en aucun cas ignorer les ressemblances entre la biographie de l'auteure et celle du personnage. Lejeune nous propose de le nommer :

- Le pacte référentiel :

Dans le roman de Malika Mokeddem, les unités spatio-temporelles convoquées sont facilement identifiables et font partie de l'univers de son lectorat, essentiellement composé de lecteurs algériens :

« *A mon entrée au collège, au lendemain de l'indépendance de l'Algérie* » (P. 19)

« *Depuis que nous prenons le même car affecté au transport des élèves de secondaire vers la ville voisine, Bechar* » (P. 20)

Le même constat est soulevé pour le roman d'Assia Djébar, l'espace-temps est reconnaissable :

« *Dans une rue de Césarée, je cours ; je cours en sanglotant* » (P. 24)

« *Tantôt pour capturer un rythme, depuis ce jour d'automne de 1953 jusqu'...jusqu'en 2007, plus d'un demi-siècle après* » (P. 457)

Dans le récit de Maïssa Bey, les dates et les lieux sont également identifiables par le lecteur :

²⁴⁸ - *le pacte autobiographique*, op.cit , p.42

« Il y avait une grande caserne, à sept kilomètre du village, sur les hauteurs. Ça s'appelait Boghar. » (p.41)

« Mon père était instituteur, lui aussi. » (p.35)

Le père de Maïssa Bey était instituteur et elle habitait le même village cité dans le récit.

« Elle a fui sous la menace. Elle a quitté ce pays pour venir trouver refuge ici ». (p.35)

« Elle, la fille d'un « glorieux martyr de la révolution, [...] lui, l'instituteur, le héros aujourd'hui célébré par tant de commémorations et dont l'école du village porte le nom, a combattu ! »(p.35)

Nous nous posons ici la question qui concerne « *Entendez-vous dans les montagnes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » du moment que les deux romancières optent pour le choix du pseudonyme : pourquoi vouloir cacher son identité si on ne veut pas qu'elle soit identifiable par le lecteur ?

Lejeune définit le pacte référentiel comme étant omniprésent à toute biographie ou autobiographie, car il soumet l'œuvre à une sorte de vérification des faits énoncés.

Le lecteur peut vérifier à tout moment l'authenticité des informations émises par l'auteur.

Selon Lejeune²⁴⁹, le fait de révéler une partie de sa vie n'engage en rien sur un autre aspect. Autrement dit, le fait de citer des événements ou des dates réelles n'oblige pas l'auteur à n'écrire que le vrai.

Nos deux auteures ont beau essayé de cacher l'identité des personnages mais les lieux : Paris, Boghar, Alger, et la date (1957) pour Bey ; Cherchell et Alger et les années cinquante pour Djébar, sont là comme indices justifiant la présence du pacte référentiel, facilement repérable par le lecteur. Le parcours du personnage semble être le même que celui de l'auteure.

²⁴⁹ - *ibid.* p.36

Notre analyse de l'autobiographie s'éclaircit de plus en plus puisque nous passons de la simple définition vers des concepts plus profonds. Lejeune appelle textes autobiographiques :

Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer.²⁵⁰

Comme nous l'avions cité dans l'introduction, Assia Djébar et Maïssa Bey, à l'instar de plusieurs auteures algériennes et maghrébines, évitent de dévoiler leur identité de peur de se dévoiler au public. N'oublions pas que les narratrices/personnages évoquent, chacune, leurs pères, figure importante dans la composante familiale algérienne et musulmane. Éviter de parler des membres de sa famille relève de la pudeur, le père est mythifié. Raconter ou dire le père c'est transgresser les lois de la société.

A ce propos l'auteure déclare :

Dans notre société, mais pas seulement dans la nôtre, l'acte d'écriture apparaît essentiellement non pas comme un acte de création mais surtout comme un acte délibéré de transgression, d'insubordination. Je veux bien entendu, parler de l'écriture au féminin. C'est pour cela que je pourrais me présenter comme une faiseuse d'histoire, dans les deux sens du terme ! Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses, car cela est étroitement imbriqué chez nous. On pourrait dire qu'il y a doublement transgression : oser dire, mais aussi, et cela encore plus grave dans notre société, surtout pour une femme, oser se dire, se dévoiler²⁵¹

A ce propos DEJEUX J. caractérise l'écriture des femmes comme un moyen « *de sortir de l'enfermement et de l'espace qui leur était traditionnellement réservé et même à passe devant l'homme* »²⁵²

²⁵⁰ - *le pacte autobiographique* Op. CIT. P. 25

²⁵¹ - Maïssa Bey, *A contre silence*, Ed. L'Aube, « paroles d'Aube », 1999.

²⁵² - Déjeux Jean, *littérature féminine au maghreb*, khartala, 1994, p.6

Nous avons vu précédemment que, l'une des conditions majeures de l'autobiographie est, la rétrospection. Un récit rétrospectif doit respecter une chronologie dans la narration.

- Chronologie du récit

Les critiques semblent être d'accord sur un point : n'est considérée comme autobiographie que le récit qui expose une existence dans sa totalité, car pour raconter sa vie il faut respecter un ordre chronologique :

*« Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est donc de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité. ».*²⁵³

Cette écriture autobiographique a pour objet de retracer le parcours de la personne en suivant un ordre chronologique, et c'est une autre exigence de l'autobiographie.

*" Écrire son autobiographie c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi ".*²⁵⁴

Si nous tenons compte de cette définition, nous remarquons que les trois narratrices de notre corpus ne font pas le récit de vie du personnage en respectant l'ordre chronologique des événements, mais elles le saccadent, de temps à autre, moyennant anachronies en forme de bribes de souvenirs épars permettant cet éternel retour à la prime enfance, une sorte de relâchement de la pertinence. Selon Lejeune :

*" Deux dangers guettent l'autobiographie, le relâchement de la pertinence, le récit devenant une simple promenade à travers des souvenirs éparpillés; l'excès de pertinence qui transforme le récit en démonstration sèche et artificielle."*²⁵⁵

L'auteure choisit-elle le relâchement à la démonstration sèche et artificielle ou c'est son incapacité à aller au bout de ses souvenirs qui la pousse à être si

²⁵³ - *l'autobiographie en France*, OP.CIT. p.84.

²⁵⁴ -Lejeune Philippe, *l'autobiographie en France*, A. Colin. Coll. « U2 » p.19

²⁵⁵ - *ibid.* p. 21.

brève quant au récit de ses souvenirs. Ceci constitue une entrave au projet autobiographique. Nous nous retrouvons face à un récit d'une partie de vie, or l'autobiographie exige un travail de mémoire.

La rétrospection, chez Bey par exemple, paraît difficile ; car l'oubli peut être un handicap, cela se voit dans les hésitations, les silences et les phrases inachevées des personnages :

" Elle ne se souvient pas vraiment de la région, de sa beauté. Elle était trop jeune. » (p.18)

« Mais...c'était vraiment une très belle région...si... » (p.41)

Le même constat est vérifiable chez Assia Djebar :

« Remonte en ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq à six ans... » (p. 20)

« Enfant encore, ça doit être plusieurs étés après... » (p. 28)

Malika Mokeddem déroge, parfois, à cette règle et donne des indications temporelles des plus précises :

« Je n'ai pas plus de trois ans et demi et je regarde avec stupéfaction cet avorton qu'on se dispute » (p. 15)

« L'été, il était parfois dix-neuf heures et le docteur Shalles se pointe chez nous. Il a moins de patients en cette saison » (p. 33)

Le récit de Bey se transforme donc en une simple ballade dans le passé. La narratrice n'évoque les souvenirs de son personnage que comme une sorte de flash-back. Ses souvenirs ne refont surface que quand ils sont heurtés au regard de l'homme, ou en lisant une phrase du livre qu'elle a entre les mains.

« Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant : il a dû être beau dans sa jeunesse ! Sans doute à cause de la phrase qu'elle vient de lire. De ce visage qui vient de se superposer à celui du père décrit par le narrateur » (p. 10)

Plus loin,

« Elle laisse ses pensées dériver...pas très loin, en relisant les réponses. » (p.16)

« Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. » (p.18)

« Non, rien, ni sa voix, ni son odeur, ni sa façon de marcher, elle ne se souvient de rien. Des bribes de phrases qu'elle a en mémoire. » (p.18).

L'introspection c'est se tourner vers le passé pour le raconter. Quel est le temps utilisé pour raconter ce passé ?

-Le temps de l'autobiographie

Pour Mainguenu, l'écrivain autobiographique entre dans un « lieu paratopique »²⁵⁶ c'est un lieu qui n'est ni celui de la réalité ni celui de l'imaginaire mais simplement celui de l'écriture. Quand l'auteur écrit, il arrête le temps présent pour plonger dans le passé.

Contrairement à Assia Djebar et Malika Mokeddem qui ne se sont pas astreint un espace clos, Maissa Bey raconte l'histoire de cette femme qui se trouve dans le train face aux deux autres personnages, elle choisit dans l'étendue temporelle de son existence, un épisode particulier qu'elle allonge dans le mouvement de son écriture, parce que cet épisode est primordial et, à ses yeux, fondateur de sa personnalité.

L'identification de la romancière en la personne de l'auteure demeure problématique dans le récit de Bey : dans la répétition des événements par l'écriture, l'auteure provoque une accélération temporelle et un télescopage chronologique : la femme du train est l'auteure, qui expose toute sa personnalité, plongées dans une même temporalité imaginaire, elles se retrouvent dans le temps de la confession. La narration effectuée, l'auteure arrive à une médiation intérieure où le temps n'existe plus : l'écriture est alors le moment de la conscience, le lieu de l'imaginaire où l'auteure et le personnage se rejoignent ; le temps est alors interrompu, temps mort mais qui leur permet d'exister encore.

²⁵⁶- Mainguenu Dominique, *le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993

La femme descend du train, disparaît, n'existe plus, laissant la place à l'auteure.

Il est à rappeler ici que les romans de Mokeddem et Djébar s'écrivent à la première personne : ce qui faciliterait, relativement, la possibilité d'identifier le narrateur et de mettre une parallèle entre les faits qu'il relate et sa biographie. Or nous remarquons que, tout au long du texte de Bey, l'auteure emploie la troisième personne. Le fait d'écrire à la troisième personne est-il considéré comme une écriture impersonnelle ?

- Maïssa Bey, autobiographie à la troisième personne ou autobiographie impersonnelle ?

L'un des indices majeurs de l'autobiographie est de raconter sa vie à la première personne "je", Lejeune l'a affirmé en disant :

«Le "je" est garant de l'authenticité des faits. Utiliser la troisième personne correspond à la biographie faite d'une autre personne »⁷

Or dans notre récit, on se retrouve devant une autobiographie faite à la troisième personne.

Dès l'ouverture du texte, l'emploi du pronom "elle" nous interpelle, et le récit commence avec une impression fictive, ce n'est qu'au milieu du texte que le pacte de lecture est là avec les dates et des lieux qui correspondent à la biographie de l'auteure.

« Elle est née à Boghari. Elle y a vécu. Jusqu'à la mort de son père » (p.37)

« La date...elle n'ose pas prendre toute la mesure de ce qui est en train de se passer à cet instant » (p.41)

Tout au long du récit, aucun indice, aucun nom n'apparaît mais peu à peu le pacte référentiel fait son apparition pour montrer au lecteur qu'il s'agit bel et bien d'un récit autobiographique, ou partiellement autobiographique.

« Elle a souvent imaginé LA scène » (p.39)

La narratrice tente de cacher l'appartenance de son personnage en adoptant un récit impersonnel mais la force du "je" ressurgit et fait son apparition pour céder la place à la narration de l'auteure.

Selon Lejeune,

« *Écrire son autobiographie à la troisième personne est un procédé qui sert à la fois à exprimer les problèmes d'identité de l'autobiographe et à séduire le lecteur* ». ²⁵⁷

Dans notre cas, ce procédé est employé beaucoup plus pour cacher son identité.

Cette écriture impersonnelle montre la difficulté de l'auteure à employer le « je », bien que le lecteur sache qu'il s'agit d'un récit autobiographique.

Cette écriture autobiographique, impersonnelle est là pour montrer aux lecteurs les difficultés de se dire, elle se présente comme un handicap que ressent l'auteure à chaque fois qu'elle veut évoquer cette partie de sa vie, parce que douloureuse et difficile à se remémorer. Nous ressentons ce malaise à travers tout le récit.

Nous remarquons en outre, que le « je » retrouve sa place dans les phrases au style indirect libre :

« *Je ne suis pas émigrée* » (p.31)

Selon Lejeune,

La troisième personne est presque toujours employée de manière contrastive et locale, dans des textes qui utilisent aussi la première personne. Ce contraste assure à la figure son efficacité. Il peut s'agir soit d'un emploi exceptionnel de la troisième personne, soit d'une alternance délibérée ²⁵⁸.

L'écriture impersonnelle n'est pas la seule contradiction, le monologue intérieur est aussi présent dans le corpus, le changement d'énonciation est un indice qui affirmerait ce basculement de l'autobiographie à la fiction.

²⁵⁷ - *Je est un autre*, OP.CIT p.32

²⁵⁸ - *je est un autre*, OP.CIT. p. 47

« Je suis une exilée, rien d'autre ou plutôt une réfugiée. J'ai droit à un séjour temporaire, c'est écrit sur mon passeport. Le temps que... » (p.31)

En analysant de plus près le récit, nous nous retrouvons face à un jeu ou un amalgame de genres, un autre code stylistique qui appartient au théâtre qu'au récit.

Serions-nous devant une théâtralisation du récit ?

Si c'est le cas, nous verrons quel rôle joue ce métissage codique quant à la réalisation du projet autobiographique.

- Autobiographie et théâtralisation de la narration

Sans vouloir s'approfondir dans le domaine du théâtre, nous tenterons de le signaler comme élément présent dans le récit car souligné par le personnage :

« On pourrait presque en faire le sujet d'une pièce de théâtre, en choisissant un titre anodin, d'une banalité recherchée, par exemple : « conversation dans un train ». Acte I.

Les personnages en place. » (p.40)

Gusdorf trouve que,

« L'autobiographie propose un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs ».²⁵⁹

Par théâtralité, nous entendons tout ce qui concerne le domaine du théâtre : à savoir représentation techniques, dramatiques, scénographie, gestuelle...

« C'est la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre ».²⁶⁰

C'est dans le chevauchement du narratif et du théâtral, dans la cohabitation entre récit et spectacle, entre « raconter » et « voir » que se présente cette écriture. Ce qui nous pousse à traiter la notion de théâtre dans cette partie c'est par rapport à

²⁵⁹ - Gusdorf Georges, *Les Ecritures du moi : lignes de vie I*, op.cit. p. 311.

²⁶⁰- Ubersfeld Anne, *Les termes clés du théâtre*. Paris, Le Seuil, 1996, p. 83.

l'intrigue et au jeu de théâtre auxquels se prêtent les personnages. L'originalité du récit réside dans son association à la représentation théâtrale. Le récit n'est possible dans ce cas que par sa dramatisation, la mise en intrigue est assimilée à la nature théâtrale des faits.

Le récit se présente plus comme une pièce « à voir » que comme une narration.

Cette écriture donne à voir un rapport plus général entre théâtre et récit, en raison de la présence de la thématique théâtrale et de la forte cohésion structurelle et sémantique de l'œuvre.

La théâtralité du récit se manifeste d'abord, avec les marques de l'oralité, à l'échange continu des signes de ponctuation qui montrent les hésitations des personnages à établir le contact.

« Vous ne vous sentez pas bien ?

Elle secoue la tête :

Non...ça va, c'est ce bruit. » (p.21)

Elle se manifeste également par l'émotion et le caractère tragique que cherche l'auteure à transmettre au lecteur car ce n'est qu'à la page 20 que commence l'échange de paroles entre les personnages du récit. La description tout au long des premières pages sert de présentation de la scène et des personnages.

« Elle a la voix enrouée, comme si elle avait mal à la gorge. Elle n'a pas parlé depuis longtemps » (p.21)

Bien que le récit soit écrit en une seule partie, nous arrivons à repérer *trois* unités, semblables à celles d'une pièce de théâtre à savoir :

L'unité de lieu	L'unité de temps	L'unité d'action
Un wagon	La nuit	La discussion

Certains passages sont présentés aux lecteurs comme des didascalies avec la succession de phrases brèves, nombreuses et neutres :

« Elle referme derrière elle la porte du compartiment. » (p.9)

« Il referme derrière lui la porte. » (p.9)

« Une jeune fille ouvre la porte. » (p.11)

La description des lieux, des personnages est prise en charge par la narratrice mais l'entrée fracassante de la femme qui fait irruption dans le compartiment et crie parce qu'elle a vu des « voleurs, des voyous, (p.22) des arabes » (p.23) et sa sortie brutale déclenchent la parole entre les personnages :

« Une femme fait irruption dans le compartiment » (p.23)

« Elle se précipite dans le couloir ». (p 23)

Le récit est également construit en trois actes ou moments articulés autour des axes

(Silence/ parole), (présent/ passé).

Premier acte :

Cet acte représente l'arrivée des personnages, l'un après l'autre et leur installation dans le compartiment. Le silence pèse, les regards fusent et les pensées errent.

Deuxième acte :

L'Algérie, la confrontation du silence et le besoin de parler, de se souvenir.

Troisième acte :

Le silence de l'Histoire, celui de la torture et de la disparition du père, des pères. Passage d'une autobiographie individuelle à une mémoire collective.

Le départ des personnages qui vont reprendre leur vie d'avant mais avec une explication, un soulagement, des réponses à certaines questions, avec moins de

haine mais elle n'a pas d'explication à toutes les questions : « elle *n'a pas beaucoup avancé dans la découverte de cette histoire issue d'une autre guerre. Peu importe. Elle a du temps pour lire, pour chercher des réponses. Elle fera d'autres voyages.* » (p.71)

Le train comme espace et le hasard de la rencontre des trois personnages rendent la réception du récit fictive et mettent le lecteur en position de spectateur.

Tous les éléments propres au théâtre y sont présents : restriction du nombre des personnages, rétrécissement de l'espace, la nuit...

Selon Daniel Grojnowski,

Chaque terme trouve sa résonance du fait que le lecteur garde en mémoire un grand nombre de données. Il jouit d'une perception panoramique, ni le détail ni la totalité ne lui échappent. Ce point de vue d'observateur lui est source de plaisir car il se trouve en face d'un tableau synoptique.²⁶¹

Le caractère théâtral du récit se fait sentir également dans la mise en place des éléments structurels et dans le registre de la perception. Le récit « *Entendez-vous dans les montagnes...* », construit un espace narratif où l'acte de raconter est entièrement soumis à l'acte de voir, tandis que les personnages sont présentés comme des acteurs, interprétant des rôles et se donnant en spectacle. À ces éléments on peut ajouter le traitement du temps au cœur du récit car le temps de la parole est l'élément essentiel à la narration. L'auteure ne cherche pas à faire ressurgir le passé d'un souvenir dans tout le récit mais à activer le présent sous forme de mise en scène.

La mise en abyme, ou l'enchâssement du récit dans un autre, un récit cadre permet d'authentifier l'histoire relatée. La narratrice n'invente rien, elle ne fait que raconter ce qu'a vu et ce qu'a entendu le personnage. La succession de parole privilégie la dimension orale du récit. Il s'agit plus précisément de la soumission du récit à l'entretien :

« *Il faut qu'il parle, il faut qu'il aille jusqu'au bout* » (p.46)

²⁶¹ - Grojnowski Daniel, *lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p.38.

La narratrice anonyme ne s'arrête pas là, elle va jusqu'à maintenir le contact avec le lecteur, à solliciter sa participation dans le processus énonciatif. La richesse de la ponctuation, les hésitations et le vocabulaire de l'angoisse, de la peur et du doute entraînent le lecteur dans l'espace du personnage.

« *Et il...il est mort ?* » (p.64)

« *Ah !* » (p.64)

« *...* » (p.64)

« *On ne les a jamais revus. Peut-être que...mais, ce serai trop...* » (p.65)

Si la narratrice du récit s'efface, ce n'est pas pour disparaître de la diégèse, il ne s'agit pas de destinataire passif qui se contente de raconter les faits mais elle prend la peine de rappeler sa présence de temps à autre et de montrer son omniscience, par les détails qu'elle cite et qui concernent le personnage.

« *Le conditionnel vient se placer de lui-même dans les phrases qui viennent de surgir dans son esprit* » (p.17)

« *Elle ne ressent plus qu'une immense détresse et surtout l'envie d'arriver très vite à destination* » (p.26)

Le récit invite une lecture adoptant la perspective propre à la dynamique théâtrale.

En effet, et selon Schaeffer²⁶², du moment où la fiction narrative privilégie les dialogues sur les passages narratifs, la posture d'immersion de la narration naturelle a tendance à faire place à celle qui prévaut lors de la lecture d'une pièce de théâtre, l'aspectualité narrative est provisoirement neutralisée pour adopter la posture d'immersion qui correspond à celle de la fiction dramatique.

Le mode de la conversation adopté dans le récit fait de lui une spécificité du texte dramatique. Ce phénomène de la théâtralité tend à se manifester clairement dans la vision des personnages. Le fait de raconter dans ce récit est lié au fait

²⁶² - Schaeffer Jean-Marie, *pourquoi la fiction ?*, Paris, Edit. Du Seuil, 1999, PP.278-279

d'observer. La narratrice associe les faits racontés aux faits regardés, autrement dit, à chaque fois qu'elle décrit un événement, elle le met en relation avec un souvenir ou un fait regardé qui a attisé l'intérêt du personnage. Un autre élément qui ressemble à l'espace scénique du récit est ce jeu de lumière et d'obscurité :

« Parfois la lumière des néons vacille, s'éteint presque, et les visages sont alors zébrés des éclairs que font les lumières au dehors. » (p.15)

La description transforme le lecteur en spectateur, un véritable inventaire théâtral que la narration met en place.

Le discours se rajoute à ce déplacement et à cette description pour transformer les personnages en acteurs sur scène sous les yeux du lecteur. Le train est le lieu de la scène et c'est ainsi que certains passages du récit sont emportés dans le flot de la narration du romanesque au théâtral.

La gestuelle a aussi un rôle important dans le récit, car elle remplace la parole dans certains passages et montre l'état d'esprit des personnages. Le geste devient lui-même langage, *« le geste transmet un message dans le cadre d'un groupe et n'est langage que dans ce sens »*.²⁶³

Maissa Bey utilise le geste pour en faire un langage qui peut se substituer à la parole pour exprimer ce que la parole s'empêche de dire, et est nécessaire à la réalisation de cette écriture. Le geste devient important car à travers lui l'écriture se développe et permet la fluidité du récit.

Avec la théâtralité du récit nous passons d'une dimension autobiographique à une dimension fictive. Warning²⁶⁴ cité par Colonna, trouve que les représentations théâtrales d'un récit peuvent être considérées comme une fiction.

"Le modèle théâtral (...) peut être considéré comme le paradigme de la constitution situationnelle du discours fictionnel en général".

Colonna pour sa part trouve que,

²⁶³ - Kristeva Julia, *recherche pour une Sémanalyse*. Paris, le Seuil, 1969

²⁶⁴- Vincent Colonna, OP.CIT.

« *Le théâtre est un terrain privilégié pour saisir le mécanisme de la fiction.* »²⁶⁵

Au théâtre, on assiste à la représentation d'événements et de personnages qui sont le plus souvent imaginaires mais qui sont présentés comme réels.

La scène délimite un espace conventionnel où se déroule une action imaginaire, mais en même temps elle écarte le spectateur, le tient à distance des enjeux, des mouvements et des conséquences de cette action. La scène trace ainsi la frontière entre deux univers, la réalité et la fiction. Dans son cercle magique, l'illusion règne ; au-delà, c'est le réel. Le pourtour de la scène est comme un pli entre deux mondes que le spectateur doit habiter en même temps. S'il veut jouir du spectacle, il lui faut en effet suivre le déroulement de la pièce avec attention, se laisser entraîner par les événements représentés par les acteurs, bref donner sa créance à "l'illusion théâtrale"²⁶⁶

Le théâtre peut être un leurre parce qu'il transpose la même situation que celle de la fiction, il donne à voir des événements qui ne sont pas en train d'arriver mais qui sont présentés pour le lecteur comme étant en train d'arriver.

Il matérialise une situation duelle où coexistent une certaine réalité et une thèse d'irréalité ; une situation où il faut croire au spectacle montré et pourtant ne pas agir en conséquence. Il faut croire à la "situation interne d'énonciation" de la pièce, mais rester lucide quant à sa "situation externe de réception" qui est aussi celle du spectateur. Le théâtre réalise ainsi un clivage qui est structurel à toute fiction, le discours fictionnel demandant la même réponse divisée à son agencement.²⁶⁷

Nous concluons cette analyse en affirmant qu'effectivement la théâtralisation de l'histoire encourage le glissement et la transformation du récit autobiographique en récit de fiction, car cette représentation scénique emporte le lecteur dans une dimension fictive de l'histoire.

Un autre élément présent dans le texte et qui pourrait constituer également une des entraves qui freinerait l'autobiographie et qui l'empêcherait de se réaliser,

²⁶⁵ -IBID, P. 231.

²⁶⁶ - Ibid. P.230.

²⁶⁷ - Ibid. P. 231

c'est la notion d'enchâssement ou de mise en abyme, car du moment où le récit fait appel aux autres *moi*, il fait infraction aux lois de l'autobiographie.

- **Autobiographie et mise en abyme**

Il est entendu par la *Mise en abyme*, *construction en abyme* ou (rare) *en abîme*, procédé par lequel on intègre dans un récit, dans un tableau, un élément signifiant de ce récit ou de ce tableau, qui entretient avec l'ensemble de l'œuvre une relation de similitude²⁶⁸

Dans notre corpus de recherche, les trois récits font des renvois référentiels à d'autres livres. Le récit de Bey commence à partir du livre entamé la veille par le personnage :

« *Elle sort de son sac le livre commencé la veille.* » (p.9)

Quant à Assia Djébar, elle évoque ses premiers émois face à un livre :

« *Ainsi, pour la première fois, la fillette est saisie –je suis saisie- par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de « sans famille » imaginé par Hector Malot* » (p. 21)

Malika Mokeddem ne choisit pas, quant à elle, un titre en particulier mais définit le genre de lecture dans lequel elle se retrouvait, tout écrit faisant partie de la littérature subversive :

Le nez dans un livre, je dégustais les mots en solitaire. Ceux de l'interdit, de la révolte avaient une saveur de farce unique. Dans le silence et l'isolement, ils mordaient la vie pour moi. En recrachaient les tabous, les pêchers et autres bondieuseries. Ceux de l'inconnu mettaient leurs reliefs sur les abîmes alentour. J'en salivais, jubilais, en redemandais²⁶⁹

En effet, au départ, la lecture s'avère assez compliquée car nous ignorons à qui appartiennent les paroles mises entre guillemets et en italique, nous ne savons pas si c'est le monologue des narratrices (Bey et Djébar) ou les paroles des personnages évoqués dans d'autres livres. Cette ambiguïté se dissipe, quelques

²⁶⁸ Dictionnaire de l'académie française sur <http://cnrtl.fr/definition/academie9/abime>

²⁶⁹Mokeddem, Malika. Op. cit p 35

lignes après, dans le roman d'Assia Djebar ; mais persiste et s'épaissit davantage chez Bey :

« C'est à cause de ce qu'elle vient de lire. De ce qui est raconté dans ce livre, qu'elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard, mais pour quelques passages lus en le feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé. » (p.16)

Après plusieurs lectures nous nous rendons compte que ce sont les extraits de l'œuvre « *le liseur de Bernard Sclicnk* »²⁷⁰.

« L'homme se penche, le ramasse et le lui tend, non sans avoir jeté un coup d'œil sur le titre, le liseur de Schlink. » (p.24)

Le personnage principal de ce récit enchâssé pose une série de question à son père dans le but de connaître la vérité, et c'est à partir de là que commencent les vraies questions que se pose la femme, cette fois-ci non pour le père comme c'est le cas du livre mais pour le bourreau de son père.

Donc nous passons d'un niveau extradiégétique à un niveau métadiégétique, selon Genette,

*« La présence du récit métadiégétique est [...] un indice assez plausible de fictionnalité même si son absence n'indique rien ».*²⁷¹

Gide qui est le prédécesseur de l'enchâssement explique :

*« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyrne" ».*²⁷²

La mise en abyme est un dispositif insérant un récit dans le récit principal ou primaire reproduisant les caractéristiques du récit primaire lui-même, l'illustrant, l'expliquant, le contredisant, le prolongeant comme contrepoint, elle peut servir à mettre en évidence le thème central du roman. Aussi, elle permet au personnage

²⁷⁰- Sclicnk Bernard, *le liseur*, Paris .Gallimard, 1996.

²⁷¹ - Gérard Genette, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 1991, p. 79.

²⁷²- Gide André, *Journal*, Paris, Gallimard, 1948.

de réfléchir aux questions et tenter d'y répondre, c'est un procédé consistant à insérer dans un texte un fragment qui le représente.

Pour Lucien Dällenbach²⁷³, la mise en abyme se caractérise par son « objet », son « amplitude » et sa « portée ».

- 1- L'objet : La mise en abyme dans notre récit est fictionnelle (dimension référentielle de l'histoire racontée), le récit enchâssé existe vraiment.
- 2- L'amplitude : Il s'agit d'une reduplication simple, qui consiste en un rapport de similitude élémentaire.
- 3- La portée : C'est la forme de discordance entre l'ordre de l'histoire (diégèse) et celui du récit (narration), il s'agit dans ce récit d'une mise en abyme rétro-prospective, qui réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit.

Cette mise en abyme ne se transformerait-elle pas en une intertextualité puisque cette écriture est née d'un déjà lu d'un autre texte.

L'intertexte apparaît clairement dans la ressemblance des deux récits, la rencontre des deux personnages du récit (*le liseur*)²⁷⁴ pour Bey et Rémi de « *Sans famille* »²⁷⁵ pour Assia Djebar, ressemble à la rencontre de nos deux personnages

La ressemblance apparaît également dans le but de l'écriture : Rémi d'Hector Malot et la narratrice de « Nulle part dans la maison de mon père » recherchent, chacun, la tendresse paternelle, perdue à jamais au décès de la grand-mère pour

²⁷³ - Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977

²⁷⁴ - résumé de l'œuvre : « Michael a 15 ans lorsqu'il tombe amoureux d'Hanna, une poinçonneuse de tramway. Après une liaison de quelques mois, durant lesquels le jeune homme passe de longues heures à lire des histoires à sa maîtresse, Hanna disparaît sans laisser de trace. Le jeune homme, devenu avocat, la retrouve sept ans plus tard, au tribunal où elle est accusée d'avoir envoyé à la mort des dizaines de femmes. L'ambiguïté du comportement d'Hanna reflète également l'attitude ambivalente qu'adoptèrent nombreux de ses compatriotes durant la guerre. Mais il dévoile aussi le secret qui a hanté la vie de cette femme. »

²⁷⁵ Résumé : Le roman « *Sans famille* » raconte l'histoire d'un petit garçon nommé Rémi. Celui-ci a toujours cru qu'il était un enfant comme les autres jusqu'à l'âge de huit ans à partir duquel il découvre qu'il est un enfant trouvé et que celle qu'il croyait être sa mère n'était en fait que sa nourrice. Malgré la misère et la pauvreté dans lesquelles avait grandi Rémi, ce dernier avait toujours vécu heureux auprès de sa mère adoptive Mère Barberin qui lui avait procuré tant d'amour et tendresse. Rémi, est vendu par ses parents adoptifs à un saltimbanque. Parcourant les routes françaises et anglaises, l'enfant exerce différents métiers avant de découvrir le secret de ses origines

Djebar et à la disparition mystérieuse des parents de Rémi. Pour le cas de Bey, dans les deux récits on écrit pour se délivrer d'une douleur et dans le but de refuser l'oubli. Les souvenirs ressurgissent également dans les deux récits.

A ce propos Genette écrit :

Il est de fait que *pour l'instant* le texte (ne) m'intéresse (que) par sa *transcendance textuelle*, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la *transtextualité*, et j'y englobe l'*intertextualité* au sens strict [...], c'est-à-dire la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres. J'y mets aussi, sous le terme, qui s'impose (sur le modèle *langage/métalangage*), de *métatextualité*, la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente: tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir.²⁷⁶

L'écriture constitue aussi, comme nous l'avons déjà cité dans l'introduction, une manière de porter la voix de gens mais surtout de femmes qui n'ont pas cette opportunité d'écrire.

Un autre but aussi important : écrire pour ne pas oublier, écrire pour se remémorer, écrire contre l'amnésie volontaire qui a duré quarante ans. Ecrire pour demander des comptes et rendre compte d'une époque de l'Histoire. Une HISTOIRE mutilée, tronquée par le colonisé et par le colonisateur.

Entre « *guerre* » et « *opérations de maintien de l'ordre* », les conséquences sont les mêmes, mais l'appellation diffère. La première est lourde de sens, la seconde l'est moins, l'auteure souligne une différence et tente de redéfinir cette guerre.

- Autobiographie et HISTOIRE ? Histoire ? Ou histoire ?

Encore une fois, « *Entendez-vous dans les montagnes* » se démarque des récits d'Assia Djebar et celui de Malika Mokeddem car l'auteure a choisi de teinter son récit d'un aspect historique. Les projets de Mokeddem et de Djebar sont totalement différents de celui de Bey dans la mesure où son récit évoque l'Histoire collective dans une histoire singulière, c'est un projet entrepris par

²⁷⁶ - Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1979, p. 87.

l'auteure pour dénoncer le silence et l'amnésie qui règnent depuis longtemps sur la guerre d'Algérie, et les enjeux de la mémoire de tout un peuple anéanti par cette guerre. Chose absente dans les deux autres récits qui versent cependant dans l'écriture personnelle.

Le roman d'Assia Djebar s'étale sur une période allant de sa prime enfance jusqu'à 1953. Le choix de cette année n'est pas fortuit car nous estimons qu'elle a préféré taire les considérations nationalistes et historiques pour se tourner vers soi, sa propre personne. Malika Mokeddem, par contre, installe son récit à la période post indépendance.

En réponse à une question posée sur le rôle de l'écrivain, Maïssa Bey ²⁷⁷ a répondu que « *son écriture était un engagement contre tous les silences.* »

L'auteure cherche, à travers ce récit, à briser les silences qui se sont installés, (cf. écriture réparatrice), le choix des deux espaces (Algérie/France) montre le silence qui règne depuis très longtemps entre les deux pays.

Avec cette rencontre, les personnages incarnent la rencontre de deux pays et de trois générations. Ils représentent trois regards complètement différents concernant la guerre. Les générations sont représentées par l'homme militaire français, identifié au père, il représente la France avec tout ce qu'elle a pu commettre comme « crime contre l'humanité », il représente les tortures infligées « aux pères » qui avaient comme objectif de libérer leur patrie mais qui présente ses arguments en disant qu'« *il fallait servir et obéir.* » (p.53). Il devait obéir aux ordres même s'il ne voyait pas la nécessité de cette guerre.

La femme algérienne, fille d'un martyr en quête du père et de la vérité, elle représente toutes les petites filles algériennes qui ont perdu un père. Elle incarne la génération qui a assisté aux deux périodes, la colonisation passée et la colonisation actuelle. Elle représente l'Algérie, elle porte en elle tout le questionnement d'un peuple.

²⁷⁷- Interview réalisée par le journal Liberté le 20 décembre 2004.

La jeune fille « Marie », représente la nouvelle génération qui cherche à trouver un sens au silence et à toute la guerre.

Le récit permet aux personnages de parler et de s'expliquer de vouloir savoir ce qui s'est passé et ce qui s'y passe car le but de ce texte ne se résume pas à relater le passé mais à vouloir expliquer les événements des années « 90 », (années où règne l'intégrisme terroriste en Algérie) et surtout briser le silence et expliquer aux jeunes générations ignorantes les enjeux de cette guerre.

« Les yeux baissés, Marie écoute. Rien n'est encore dit. Mais elle sent dans la voix de cet homme et de cette femme qui discutent calmement, poliment, elle sent une agitation, un remous venu de très loin, de bien plus loin que les mots qu'elle entend ». (p.57)

Le silence apparaît avec l'emploi abondant de la ponctuation, les points de suspension, certains sont employés pour montrer une hésitation, ou l'absence des mots, d'autres permettent de détecter et d'identifier le trouble. Dans le cas de « Marie », ils montrent son ignorance vis-à-vis du sujet et de la guerre en Algérie.

« Mais... je ne comprends pas...je ne comprends pas pourquoi personne ne veut en parler. Parler...simplement ...raconter...même au lycée...on dirait que ...je ne sais pas, depuis tellement... » (p.57)

L'ignorance de « Marie » n'est pas présentée fortuitement, c'est une manière de montrer que les jeunes Français, parce qu'ils n'ont ni participants ni victimes, sont forcément indifférents à cette guerre et ne se sentent pas impliqués.

« Marie » avec les qualificatifs qui lui sont attribués « jeune fille blonde et lisse, sûre d'elle, bien dans sa peau » (p.12), incarne la pensée commune, celle de tous les jeunes français, involontairement ignorants des relations franco-algériennes.

Le but du récit est de montrer que le silence a toujours existé, pas seulement de la part des français mais les algériens participent aussi à faire taire des vérités.

« Chez nous, il y eut aussi...il y a encore des silences...il y a pleins 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. Nos pères étaient tous des héros... » (p.60)

Dans ce sens, et en évoquant la relation entre le texte et l'HISTOIRE, Barbéris trouve que :

« Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de L'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec L'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation réel »²⁷⁸

En analysant cette citation de Barbéris et en la transposant au récit, nous nous rendons compte que Maïssa Bey dénonce implicitement à travers son écriture ce silence des historiens et les accuse peut-être même de cette amnésie volontaire qui, en quelque sorte rend mal à l'aise toute une population. Le récit est donc une sorte de réconciliation de l'auteure avec l'HISTOIRE.

L'auteure, et à travers cette histoire, tente de corriger l'Histoire citée par les historiens et qui n'est pas vraiment fidèle à L'HISTOIRE.

La narratrice n'évoque pas seulement ses événements mais l'Histoire de tout un peuple.

« J'ai beaucoup de mal à imaginer ce qui se passe là-bas. » (p.31)

A travers ce récit de Maïssa Bey, le lecteur ne fait pas que lire une histoire mais relire l'HISTOIRE, selon Macherey :

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

²⁷⁸ - Barbéris p. « Texte littéraire et Histoire », in le Français aujourd'hui, n° 49, mars 1980, p .7 à 19 .

où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression »²⁷⁹

Avec cette histoire²⁸⁰, Maïssa Bey rectifie une Histoire²⁸¹, l'HISTOIRE²⁸² de la guerre d'Algérie, avec ses tortures et ses massacres.

Barbérís trouve qu'il existe une relation étroite entre Histoire et littérature car selon lui « *Dans toute situation historique, il existe de l'historique non encore dominé, qui est justement l'objet, la matière de la littérature* »²⁸³

Nous nous retrouvons dans ce récit à lire une histoire personnelle mais qui entretient un rapport étroit avec L'HISTOIRE collective, tronquée, revue et corrigée par les historiens.

Barbérís, dans son œuvre, *le prince et le marchand*, insiste sur la distinction entre littérature et écriture historique, dans leur relation à L'HISTOIRE. Voulant dire que L'HISTOIRE n'est pas racontée par l'Histoire mais par l'histoire car l'auteur d'un récit n'est pas contraint par la censure idéologique et politique, donc il peut raconter librement L'HISTOIRE telle quelle, contrairement aux historiens qui sélectionnent et analysent les événements. L'auteure évoque des éléments qui permettent une lecture référentielle.

Selon Barbérís,

« *Rejeter la lecture référentielle c'est cautionner un processus de déculturation.* »²⁸⁴

Donc en évoquant L'HISTOIRE, l'auteure Passe d'une histoire individuelle à une mémoire collective, et ceci constitue une entrave à l'écriture

²⁷⁹ - P. Macherey, *pour une théorie littéraire*, Maspéro 1966. P.114.

²⁸⁰- histoire : l'histoire-récit, ce que raconte le texte littéraire.

²⁸¹- Histoire : l'histoire racontée par les historiens « le genre historique, le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE », « toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale » Barbérís, op.cit. p.179

²⁸²- HISTOIRE : histoire-processus, réalité historique, « ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a ».

²⁸³ - Barbérís p. *le prince et le marchand*, Edit. Fayad. p. 142

²⁸⁴ - Ibid. p. 111

autobiographique car comme on l'a cité précédemment, l'une des conditions majeures de l'autobiographie est de raconter sa propre vie donc son histoire.

Dans le passage :

« Mais lui il n'a jamais eu de problèmes avec les... »

Elle s'arrête brusquement et se mord les lèvres. » (p.48)

Le mot « *Arabe* » a du mal à être prononcé par *Marie* parce qu'il vient d'être employé avec une intention raciste par le personnage qui fait irruption dans le train. La femme algérienne le prononcera à la place de la jeune fille, désamorçant ainsi la tension autour du mot.

« Avec les Arabes vous voulez dire... » (p.50)

Ce passage montre les dimensions plus larges des mots.

Marie pose une question à l'homme :

« Dites, c'était vraiment si terrible cette guerre ? C'était une vraie guerre ? C'est parce que mon grand-père ... personne n'en parle vraiment ... ».

Marie ne semble pas comprendre pourquoi ce silence autour de la question, pourquoi tant de mystère, et tant de peur à en parler. En effet pendant longtemps, la guerre d'Algérie a constitué un sujet tabou dans les pages de l'Histoire, il fallait mythifier la guerre et ne tenir qu'un seul discours partout et pour tout le monde.

À cette question Benjamin Stora, répond :

« Ceux qui ont subi la guerre affrontent la surdité d'un monde qui préfère oublier leurs souffrances. »²⁸⁵

L'homme répond :

²⁸⁵ - Stora Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, « Repères », 2004, p. 99

« Oui c'était une vraie guerre, oui ... aussi effroyable que les précédentes ... »
(p.52)

La douleur enfouie depuis longtemps est réapparue. L'homme ne peut plus la cacher, elle refait irruption tel un volcan. Mais à force de se taire, à force d'être privé de parole et d'écoute, l'homme ne peut pas dire à haute voix ses réflexions.

La répétition de l'adverbe « oui » montre qu'il répond non seulement à la question de *Marie* mais il fait référence aux précédentes guerres, de son père à lui, qui a eu droit à une reconnaissance. Les combattants de ces guerres étaient « respectés » par le fait d'avoir vécu une telle tragédie. L'homme dans ce discours intérieur décrit des soldats partant au combat, pleins de vie, de jeunesse et d'espoir, ce qui renforce l'atrocité de la mort et de la souffrance « *avoir 20 ans, partir en chantant l'hymne patriotique* ». (p.52)

Avec l'argument d'autorité donné par l'homme, le pacte référentiel refait surface pour rappeler l'aspect autobiographique du récit et freine en même temps le projet autobiographique celui de se raconter et pour insister sur la légitimité de sa souffrance et de sa tragédie personnelle, souffrance renforcée par le silence et l'ignorance qui pèse sur la guerre d'Algérie.

« Le seul recours...ou le seul remède si vous préférez ...oui...oui...pratiquer par tous sans se concerter, sans s'être donné le mot, pratiquer la culture du silence...pour se protéger » (p.58)

Le pacte de vérité est clair aussi dans ce qu'avoue la femme algérienne, l'idée de l'oubli, le silence ou ce qu'appelle les historiens « amnésie volontaire ». La narratrice parle d'oubli qui a trop duré, le blanc de l'histoire de la guerre de révolution. L'auteure n'exclut pas les Algériens car ils sont aussi responsables que les Français.

A travers ce récit, Maïssa Bey ne se raconte pas seulement, mais raconte la peine de tout un peuple, toute une Histoire, toute une mémoire.

Cette écriture apparaît comme une forme de dénonciation car le personnage semble penser qu'il est pertinent de désigner les hommes selon certains critères (race, religion, tribu ...) :

« *Il faut avoir des repères pour pouvoir situer quelqu'un !* ». (p.49)

Certains indices tendent à montrer qu'il s'agit plus d'une dénonciation du danger de classer les individus. La dénonciation est claire aussi dans le passage qui montre des dimensions plus larges des mots. Nous remarquons que le personnage propose l'utilisation du mot « **guerre** » plutôt qu'« **événements** » pour parler de la guerre d'Algérie. Nous remarquons également que l'homme utilise ce nom de guerre peut-être parce qu'il a participé à ce qui a longtemps été appelé « *opération de maintien de l'ordre* » ou « *événements* » et qu'il sait que ce qui se passait là-bas était une véritable guerre.

Un autre élément à signaler est que Maïssa Bey imagine le récit de l'homme en confrontant deux argumentations différentes, celle de la femme algérienne et celle de l'homme *bidasse*, autrement dit, elle ne s'est pas contentée de donner son point de vue mais elle a permis à l'Autre de se défendre et de défendre ses opinions.

C'est ce qui nous pousse à traiter la notion de polyphonie.

- La polyphonie

Malika Mokeddem et Assia Djebar n'accordent, à aucun moment du récit, la parole à un autre personnage. Hormis les passages dialogiques, le discours est attesté aux deux narratrices. Or, Maïssa Bey nous propose un récit où nous nous retrouvons face à deux mémoires qui s'affrontent, les souvenirs de la femme algérienne, et ceux écrits en italique pensés par l'homme. Deux voix s'affrontent, deux récits pour une même cause, se dire et dire les souffrances des autres.

Maïssa Bey évoque la blessure, le malaise de toute une population, une blessure qui fait mal à chaque rencontre, à chaque souvenir car la blessure mal soignée est à l'origine de l'écriture.

Le récit possède des voix, les différentes voix des personnages, celle qui donne un sens au récit et celle portée par l'auteure pour exprimer le sentiment de tous les Algériens.

Le récit s'ouvre sur le silence des personnages mais au fur et à mesure que les personnages avancent dans l'espace et dans le temps, la voix commence à prendre place pour briser le silence qui s'est installé dès le début.

Même le train semble avoir une voix qui servirait à accentuer la colère et la haine : « *le crissement du train qui ralentit agace ses dents comme le ferai un goût acide.* » (p.16)

La voix est, chez Maïssa Bey, un moyen de se débarrasser de toute la colère et la haine qui étaient en elle.

Pour en venir à bout, la voix passe par plusieurs étapes, elle est tantôt élevée pour montrer la colère et le mécontentement, « *personne n'est sorti indemne de cette guerre ! Personne ! Vous entendez !* » (p.65) « *l'exclamation résonne comme le bruit d'une porte qu'on claque. Il a brusquement haussé le ton, comme s'il voulait la convaincre, la faire taire* » (p.65) elle est hésitante au début « *Non...ça va, c'est ce bruit* » (p.20) mais décidée à aller au bout, à la fin du texte pour l'aboutissement de la quête.

À travers les éléments discursifs apparaissent les arrangements qu'organise Maïssa Bey pour transformer l'Histoire nationale en histoire personnelle à travers le prisme déformant de sa subjectivité.

Nous concluons cette partie de l'analyse en constatant que, bien que l'apparence du récit soit autobiographique, il ne l'est pas complètement. Cela ne fait pas de lui un récit hors normes ou un échec, mais une transgression ou une distorsion du récit.

Nous avons tout de même défini le corpus comme étant partiellement autobiographique car le lecteur y retrouve des ressemblances entre l'auteure et le personnage.

Nous pensons que le projet autobiographique est inachevé à cause de l'absence de plusieurs éléments qui vont transgresser cette écriture et la mener vers un autre genre qui serait très proche de l'autobiographie. Si le récit transgresse les lois et les règles de l'autobiographie et ne peut être une autobiographie, alors dans quel genre le classerions-nous ?

Certains théoriciens lui ont attribué l'appellation d'autofiction :

2- Autofiction et discours

Le terme autofiction est arrivé telle une bouée de sauvetage pour sortir l'autobiographie de l'ambiguïté dans laquelle elle se trouvait.

En effet, du colloque²⁸⁶ qui s'est tenu à Nanterre en 1992 sous la direction de Serge Dobrovsky, des précisions et éclairages ont été donnés pour mieux définir le genre.

Avec le roman « Fils »²⁸⁷, paru en 1977, Doubrovsky contribue à la création d'un néologisme. Et en 1980, il propose le genre comme faisant partie de la littérature contemporaine.

Cette idée est née après que P. Lejeune ait tracé un tableau - dans le pacte autobiographique- montrant les différents cas de figures répondant à la question " est-il possible de définir l'autobiographie ?" Cet exercice s'avère difficile pour Lejeune qui n'arrivera pas à combler une case "indéterminée"²⁸⁸ et deux cases "aveugles"²⁸⁹

Nom personnage	du	≠ Nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
	→			
pacte ↓				

²⁸⁶-sous la DIR. De S. Doubrovsky, J.Lecarme et P. Lejeune, *autofiction est Cie*, RITM, n° 6, 1993.

²⁸⁷- Doubrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

²⁸⁸- Cette case revoie aux textes dont le protagoniste n'a pas de nom et pour lesquels l'auteur ne conclut aucun pacte.

²⁸⁹- Ces cases désignent des récits soit présentés comme romans (mais dans lesquels le personnage principal porte ce nom) soit explicitement désignés comme des autobiographies mais dans lesquelles le personnage porte un nom différent de l'auteur.

Romanesque	1 a Roman	2 a Roman	
= 0	1 b Roman	2 b Indéterminé	3 a AUTOBIO.
Autobiographique		2 c AUTOBIO.	3 b AUTOBIO.

Philippe Lejeune s'autocritique et avoue que ce tableau est ambigu :

Dans chaque case j'avais marqué l'effet produit. Il y a deux cases « aveugles », correspondant à des cas «exclus par définition»...Aveugle, c'est sans doute moi qui l'étais. D'abord parce qu'il saute aux yeux que le tableau est mal construit. Pour chaque axe je propose une alternative (romanesque/autobiographique, pour le pacte ; différent/semblable, pour le nom), je pense à la possibilité du ni l'un ni l'autre, mais j'oublie celle du à la fois l'un et l'autre ! J'accepte l'indétermination, mais je refuse l'ambiguïté... »²⁹⁰

En effet, et en voulant adapter ce tableau à notre récit, la tâche s'est avérée difficile car il ne correspond à aucune case, ni l'identité du narrateur, ni celle du personnage encore moins celle de l'auteur n'est connue. En plus, aucun pacte n'est signé au préalable entre l'auteur et le lecteur à part les documents du paratexte.

Ainsi, Doubrosky propose de combler les cases de ce tableau en levant le voile sur l'ambiguïté qui en découle et parle carrément d'autofiction.

L'autofiction ne s'éloigne pas de l'autobiographie puisque "le pacte de vérité" y est toujours mais comme étant une intention et non une réalité.

Dans son roman, « *filis* », Doubrovsky est auteur, narrateur et personnage, il précise et définit dans la 4^{ème} de couverture, l'autofiction comme étant :

²⁹⁰ - *Le pacte autobiographique*, OP.CIT

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 et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique.²⁹¹

Jenny définit l'autofiction comme étant :

*"Une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie".*²⁹²

Il qualifie l'autofiction de "mot-valise"²⁹³ réunissant l'autobiographie et la fiction, il la considère aussi comme

*"Un détournement fictif de l'autobiographie."*²⁹⁴

Répondant à la question "est- ce une autobiographie ?" concernant son roman "Fils", Doubrovsky répond :

*" C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style."*²⁹⁵

En outre, mis à part tout ce qui a été cité, d'autres moyens existent pour nous permettre de juger l'œuvre comme étant autobiographique.

Le principe d'identité auteur-narrateur-personnage ne semble pas être suffisant pour répondre à nos questions, c'est pour cette raison que le retour aux autres définitions peut nous rendre service et éclairer notre problématique. Lejeune parle de structure interne du "roman" car c'est dans le texte même de l'œuvre qu'on passe d'une écriture autobiographique à une fiction.

- Comment reconnaître la fiction d'une œuvre ?

Nous la reconnaissons par rapport à l'attitude du locuteur envers son énoncé, et par rapport à l'emploi de modalisateurs, d'adverbes...

²⁹¹ - Doubrovsky *Sege, fils*, Paris, Galilée, 1977.

²⁹² - Jenny Laurent, *Du style comme pratique*, *Littérature*, n° 118, juin 2000.

²⁹³ - IBID.

²⁹⁴ - IBID.

²⁹⁵ - Doubrovsky, OP.CIT

Nous pouvons détecter la fiction de l'œuvre sans qu'elle ne soit déclarée ni expliciter en partant de trois points de vue²⁹⁶

1- Indices syntaxiques

Ce sont tous les éléments linguistiques, sans pour autant qu'il y ait une différence entre l'aspect verbal (linguistique) et l'aspect syntaxique (relation entre unités textuelles, phrases ou groupes de phrases).

Pour Weinrich²⁹⁷, les temps comme le passé simple, l'imparfait et le plus -que -parfait sont perçus par le lecteur comme étant un signal de la présence en fiction parce qu'ils montrent un « désengagement » du locuteur. Le lecteur le comprend comme « un monde raconté » qui n'a rien à voir avec notre quotidien ; dans ce sens Kate Hamburger²⁹⁸ cite des indices qui sont là pour « déréaliser » le discours et mener le lecteur vers une lecture fictive du roman :

Des indices qui, en eux-mêmes, suffisent à établir que la fiction narrative a une structure qui la distingue catégoriellement de l'énoncé (qui rappelons-le, doit à son sujet d'énonciation réel sa valeur d'énoncé de réalité) l'utilisation de la troisième personne de verbes décrivant des processus intérieurs, le discours indirect libre (qui est une conséquence), la perte de la signification « passé » du prétérit épique²⁹⁹. et la possibilité qui en découle de le combiner avec des déictiques temporels(en particulier, les adverbes de futur).

Elle précise que les temps renvoient à un hors espace et temps réels.

Dans une fiction, le narrateur peut être caractérisé comme fonction et non comme énonciation.

²⁹⁶ - Morris w. Charles, *Signs, Language, and Behaviour*, Edit. Mouton. 1955. p.302

⁶²- Weinrich, Harald, souhaitait créer "linguistique de la littérature" Pour lui, il ne s'agissait pas de subordonner l'une de ces disciplines à l'autre, mais plutôt de créer un espace de discussion utile aux deux domaines : « l'application de certaines méthodes linguistiques à des textes littéraires est féconde : elle permet d'en faire surgir certains aspects, intéressant aussi bien les linguistes que les spécialistes de littérature.

Weinrich H., *Le Temps*, Editions du Seuil, 1973

⁴⁶-Hamburger K., *Logique des genres littéraires*. Tr. P. Cadiot, Seuil, Coll. Poétique, 1986. P. 124- 125

²⁹⁹- Epique = fiction à la 3^{ème} personne où il n'y a ni sujet, ni même un objet d'énonciation. Les personnes et les choses se racontent par elles-mêmes.

Avec ce corpus, nos romancières ont réussi à écrire une autofiction à partir d'événements historiques, le pacte référentiel y est aussi (Cf. pacte autobiographique) puisque le lecteur peut le vérifier à tout moment, mais cette écriture autobiographique s'estompe petit à petit en laissant apparaître la fiction qui mène le lecteur vers une autre interprétation. Malika Mokeddem, à la fin de son roman, interpelle le « dernier homme », un personnage dont on ne sait rien et aucune information n'a été donnée à son propos dans le récit :

« Etiez-vous l'homme du bar de Gijón ? Une vendeuse de fleurs y est venue à moi avec un bouquet de roses rouges. J'ai fait un signe de tête en guise de refus » (p. 208)

Assia Djebar évoque cet aspect en faisant l'éloge de la liberté :

« Tu écrivais, tu inventais – avec des rires, avec des larmes- mais, pour ainsi dire 'en attendant' ...tu aurais pu te rappeler que cette liberté, cette inventivité – qui n'étaient en somme que légèreté du corps et de la tête » (p. 460)

La description des personnages et des lieux y contribue. Le personnage l'a presque avoué dans son monologue :

« La boucle est bouclée ! une petite fille de pieds noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C'est presque irréel. Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille ? » (p.40)

Dans ce récit, l'auteure se présente non comme une narratrice mais comme personnage. Elle parle d'elle-même comme si elle parlait d'une étrangère,

« Parler de soi à la troisième personne, c'est malgré tout faire comme si l'on parlait d'un étranger, ou comme si un autre parlait de nous-même, voire osciller entre les deux ».³⁰⁰

Une photo ouvre le paratexte du récit, en la voyant et en lisant le corpus, le lecteur saura que cette fiction est née de l'écriture, il saura également qu'il s'agit d'une fiction à la troisième personne.

³⁰⁰- Genette Gérard, *nouveau discours du récit*, seuil, coll. Poétique, 1983, Seuil, Coll. 1997. P. 73

Autre indice qui nous permet de reconnaître l'autofiction :

2- Indices sémantiques

Il faut considérer la relation existante entre le texte et son référent ; la possibilité de l'illusion référentielle³⁰¹, dans ce sens, Todorov définit:

Une œuvre de fiction classique est à la fois et nécessairement imitation, c'est-à-dire rapport avec le monde et la mémoire, jeu, donc règle et agencement de ses propres éléments. Un élément de l'œuvre- une scène de décor, un personnage est toujours le résultat d'une détermination double : celle qui vient des autres éléments co présents du texte, celle qu'imposent, « la vraisemblance », le réalisme notre connaissance du monde. ³⁰²

Les éléments d'une œuvre selon Colonna³⁰³ ne sont pas toujours commandés par souci de vraisemblance ou de motivation. Il arrive le fait inverse, à savoir que certains éléments ne soient là que pour montrer le caractère arbitraire d'un texte, pour souligner l'irréalité d'une histoire et pour inviter la lecture à ne pas s'arrêter aux événements relatés. Colonna donne l'exemple de la fable, genre dont les personnages sont des animaux mais pour lui peu importe le récit ce qui est important c'est la morale qui s'en dégage.

En effet, et en revenant à notre récit, on se rend compte que même si les personnages, le lieu, l'espace et l'histoire sont fabriqués et imaginés c'est la finalité qui en découle qui nous intéresse, c'est de savoir comment sont arrivés auteure, narratrice et personnages à rompre le silence, à s'extérioriser mais surtout à se réconcilier avec l'autre et à prouver que le silence qui règne depuis des années ne concerne pas seulement « la France » même chez « nous »

Lejeune affirme que :

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une « autofiction », il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible

³⁰¹ - Colonna Vincent, *l'Autofiction*, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, thèse de doctorat, sous la direction de G.Genette, EHSS. ,1989

³⁰² - Todorov Tristan, *Poétique du récit*, Seuil, Coll. Points, 1977. P.166

³⁰³ - Colonna Vincent, *Ibid.* P.212

ou encore incompatible avec une information qu'il possède déjà.³⁰⁴

Partant de ce principe et en dépit des indices référentiels, nous arrivons à détecter une autofiction. L'impossibilité réside dans le hasard des retrouvailles des personnages, dans le même endroit, des personnages qui ont le même centre d'intérêt.

« Cela ressemble à un plateau de 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 ». (p.40)

Colonna, pour sa part, trouve que si l'on cherche à montrer l'in vraisemblance d'une histoire, c'est de contribuer à la déréaliser :

Sera considéré comme invraisemblable tout élément diégétique en contradiction avec ce qu'enseigne une sémantique élémentaire de l'expérience quotidienne. Tout écrivain voulant faire apparaître clairement la fictionnalité d'une histoire où il joue un rôle, cherche à la déréaliser, à la rendre invraisemblable, en introduisant des données inexistantes, contradictoires ou fausses par rapport à la réalité physique et culturelle.³⁰⁵

Effectivement, tout en citant des pactes référentiels identifiables par le lecteur, en théâtralisant le récit, en évoquant une mémoire collective Maïssa Bey a laissé ambigu certains éléments qui ont contribué à déréaliser le projet autobiographique.

3- Indices pragmatiques

Les indices pragmatiques désignent tous les moyens qui peuvent aider le lecteur à orienter cette écriture et classer le récit dans un genre précis : journal intime, autobiographie, fiction...

Selon Colonna :

³⁰⁴ - Le Jeune Philippe, *Moi aussi*, Seuil, coll. Poétique, 1986, p.65.

³⁰⁵ - Colonna Vincent, OP.CIT. P. 213

Tout récit a la propriété remarquable de signaler à l'attention du lecteur son énonciation, par des marques spécifiques. Tout récit a donc la capacité de se distinguer de sa propre profération et par là de se redoubler, de se multiplier. Mais il est des textes qui vont plus loin dans ce décalage, en faisant de leur énonciation un élément déterminant de l'histoire, en mettant sur le même plan l'instrument du récit et le récit lui-même. Ils se donnent alors une situation de communication autonome, se fabriquent leur propre contexte pragmatique, contexte fictif qui vient doubler leur contexte pragmatique réel.³⁰⁶

En effet, dans « *Entendez-vous dans les montagnes* », tous les éléments présentés par l'auteure font du récit une autobiographie.

Les indices para textuels laissent voir le récit comme étant autobiographique. Le récit s'ouvre et se termine par des documents réels qui renvoient au père de l'auteure, sur la couverture, nous distinguons le portrait d'une femme mais à travers une glace ou un miroir cassé.

Ces indices mettent le lecteur sur une écriture autobiographique du récit, mais l'enchâssement d'une histoire dans une autre est une sorte de jeu donc il constitue un indice de fictionnalisation de l'œuvre. Colonna le considère comme un protocole de fiction.

Ce chapitre nous a permis d'assigner un genre à nos trois romans : les étudier à la lumière des exigences autobiographiques explique mieux le recours à ce genre dans le projet d'une écriture filiale.

Le recours au pseudonyme n'altère, en aucun cas, le projet autobiographique. Il est souvent d'usage d'écrire sous un autre nom et ce pour diverses et multiples raisons. Si Mokeddem préfère afficher son identité et continue, cependant, à ébranler les tabous, Bey et Djébar optent pour l'anonymat afin de garder intact le souvenir paternel.

Les trois récits répondent parfaitement aux exigences du genre autobiographique : Maïssa Bey astreint un espace clôt et une durée déterminée à

³⁰⁶ - Colonna Vincent, op.cit. p. 217-218

son récit mais les réminiscences et les flash-back facilitent la tâche de la romancière dans l'élaboration du texte.

Contrairement aux romans de Malika Mokeddem et Assia Djebar, « Entendez-vous dans les montagnes » à une visée historique : Maïssa Bey entend se servir de (la grande histoire) afin de raconter son histoire personnelle et singulière.

CHAPITRE II

De l'écriture filiale

Dans le cadre de notre recherche, nous entendons par l'expression « récit de filiation » une réécriture mais aussi une relecture de soi en insérant sa propre histoire, personnelle et subjective, - devenue dans le même projet une micro-histoire - dans une macro-histoire qu'est celle de la famille. Nos trois romancières convoquent ici le souvenir du père et construisent leurs récits, chacune, en fonction de ce que le souvenir et la réminiscence permet.

Dans ce chapitre, nous tenterons de revisiter les avis des théoriciens s'étant intéressé à la question filiale dans la littérature afin de déceler les similitudes pouvant exister entre les textes à vocation filiale.

- Le récit filial et le souci de la cassure

Comme le dit si bien Jacques Derrida : «*Faire sa propre histoire n'est possible qu'à la condition de l'héritage*³⁰⁷ »

Il s'agit, au fait, d'une modernité en rupture d'héritage, la littérature contemporaine s'intéresse, de plus en plus, au temps passé et aux origines. L'approche littéraire contemporaine de la question ancestrale ressemble manifestement, depuis une cinquantaine d'années à la recherche inquiète et incertaine. On cherche dans et à travers son ascendance un passage vers la connaissance de soi ; un accès mystérieux et miné d'embuches de sa vérité singulière.

Se trouvant dans une époque historique ambiguë doublée d'un héritage historique problématique, l'homme de lettres contemporain découvre la nécessité de produire des récits de filiation. Son projet est d'explorer son passé afin de mieux comprendre son présent. Il va revisiter cet héritage en miettes afin de raccommo-der les blessures de sa mémoire en perdition.

³⁰⁷ DERRIDA, Jacques : « *Spectres de Marx* ». Ed. Galilée 1993. P. 11

La transmission lacunaire et l'héritage lourd feront que ces écritures de soi réinventent une identité singulière et plurielle à la fois. Car en restituant les souvenirs disséminés de la filiation, l'homme de lettres contemporain va découvrir en lui une multiplicité d'identités oubliées ou fossilisées. On découvrira ainsi que l'identité n'est pas une mais plurielle et contient plusieurs facettes dont il incombe aux auteurs contemporains d'en déceler l'importance et la teneur.

Cette écriture de soi ressemblera alors à un projet archéologique, visant à ressusciter ce qui reste du passé et dévoile une part de soi qui est restée, jusqu'alors, méconnue. C'est à l'image de l'autre que se découvre l'individu contemporain : la littérature moderne propose, dans ce sens, d'élaborer un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à l'histoire familiale.

La révolution scientifique et technologique contribue à l'amplification de ce sentiment de l'étrangeté des origines : les découvertes scientifiques en matière d'hérédité et les étonnantes avancées dans les recherches sur le génome humain ébahissent l'individu contemporain et le laisse pantois devant la complexité de ses origines. Dans le même angle, l'écrivain contemporain s'affronte au basculement d'une modernité, qui rend difficile la transmission et met en crise la tradition. Un choix s'impose désormais : faire table rase de son passé et embrasser le culte du progrès. Car la modernité a définitivement valorisé le geste de rupture au détriment des autorités traditionnelles.

Dominique Viart assure, dans la même logique, que «*Le sujets'appréhende comme celui à qui son passé fait défaut*³⁰⁸». C'est ainsi, et face au blanc inconnu de sa mémoire, que l'homme de lettres contemporain s'enfonce alors dans le hasard de ses souvenirs. C'est alors une expérience des plus tristes et mélancoliques, où le devoir s'enchevêtre à la transmission d'une blessure.

Le récit de filiation trouve en effet sa justification, sa raison d'être et sa crédibilité au lieu même d'une blessure : entre témoignage empêché (comme c'est le cas dans les récits d'Assia Djebar et de Maïssa Bey) et la rupture avec les figures désuètes de la filiation (récit de Malika Mokeddem), l'écrivain

³⁰⁸Dominique Viart, « Filiation littéraires », in *Écritures contemporaines n°2*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p. 124.

contemporain revisite les temps anciens à la recherche des marques effacées d'un passé disparu. Le romancier contemporain ressent, en se mettant à l'écriture filiale, une sensation d'avoir quelque chose d'inachevé qui hante les temps présents.

Le récit de filiation est donc empreint de ce souci de la transmission qu'a provoqué projet de la modernité : cette dernière a eu le dernier mot et a favorisé la célébration de la libération des encombres de l'antériorité. Mais cette même modernité a généré une fâcheuse affliction que ravive sans arrêt la conscience blessée d'un passé perdu.

La littérature contemporaine essaie sans cesse de cerner ce champ délaissé du passé, pour redonner un visage à ce que l'on a effacé et convoquer de nouveau les individus appartenant à l'autrefois.

Le récit de filiation se constitue, donc, à la rencontre de deux héritages, et les entremêle dans l'objectif de témoigner d'un passé familial, dont le poids pèse encore sur les esprits.

1- Le récit de famille

Les années 1980 marquent une mutation dans l'histoire de la littérature : ce sera bientôt la fin de la littérature des avant-gardes et du Nouveau Roman qui abandonne les empêchements d'un récit obstrué de mise en abyme ou de tropisme. La littérature contemporaine veut se concilier avec la littérature classique sans négliger son appartenance à une époque qui se réclame de la modernité. L'écriture contemporaine est en effet marquée par un retour au récit, mais un récit parsemé d'ellipses, d'anachronies et de lacunes, un récit chargé de mémoire et soucieux d'un passé absent.

Le récit contemporain renoue alors avec les histoires de famille, qui sous-tendaient la littérature, du conte aux représentations généalogiques. L'analyse de Marthe Robert³⁰⁹ démontre à quel point le motif familial peut-il traverser en profondeur l'écriture narrative. Mais l'interrogation renouvelée de la mémoire

³⁰⁹ROBERT, Marthe : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1977, Grasset, 1972

familiale dit aussi quelque chose des contradictions contemporaines de l'héritage et des empêchements de la transmission. A l'exemple de Pierre Michon et Pierre Bergougnoux qui vont publier leur premier roman en 1984, ainsi que Gérard Macé qui s'intéresse un peu plus que ses contemporains à la question de la filiation dans *Les Trois Coffrets* en 1985.

Certains auteurs mettent la famille au centre d'une interrogation teintée d'une couleur sociologique : François Bon et Annie Ernaux, par exemple ; chez d'autre, la famille et la question de la filiation provoque ce qu'appelle Freud une inquiétante étrangeté, donnent naissance à des réécritures des figures anciennes, plus particulièrement sous l'étiquette du genre fantastique. Marie Ndiaye, Emmanuel Carrère ou encore Sylvie Germain appartiennent à ce dernier cas de figure.

L'enquête ancestrale commence, précisément chez Bergougnoux, P. Michon et G. Macé, à partir d'un questionnement incessant de la mémoire. En se servant des moyens qu'offrent les nouvelles sciences de l'homme tel que la sociologie et la psychanalyse, ces trois romanciers revisitent la mémoire d'une filiation effacée par la vague impétueuse de la modernité dans la mesure où celle-ci provoque une situation problématique en matière des appartenances communautaires et des identités individuelles.

L'enquête ancestrale de ces trois auteurs témoigne de l'ampleur du désir de se comprendre et se regarder à travers les figures du passé, en se mettant à étudier les origines de la modernité. *Soi-même* est désormais devenu une partie liée à la reconstitution des pièces d'une communauté perdue et déconstruite.

Les récits de Pierre Bergougnoux, plus précisément *Catherine* et *La Maison rose*, se donnent pour objectif d'interroger les histoires anciennes des existences blessées de la filiation. Les êtres enfuis, dont le silence pèse sur le narrateur comme un secret de soi inaccessible, sont prisonniers d'un basculement de civilisation qui détruit les cohésions communautaires. Si bien que le récit de soi

tente, chez Pierre Bergounoux, de faire le bilan des souhaits inexaucés et de reproduire les transmissions perdues. Pierre Bergounoux redécouvre le récit manquant des siens, comme pour s'acquitter d'une lourde dette.

Dans le cas de *Vies minuscules* de Pierre Michon, nous avons à lire un recueil fait de huit vies sans mémoire avec des trajets échoués. Le récit est raconté dans une langue magnifique. Entre culte du peu et gloire du dérisoire, le narrateur se compose une autobiographie auprès de ces individus sans tradition, et contrôle les reflux de son identité au reflet de quelques figures mal épanouies, dont il ajuste les branches incomplètes de son arbre généalogique. Pour remplacer le manque paternel qui empoisonne son existence, le narrateur se lance dans une enquête identitaire où les existences de la filiation le cèdent aux anonymes de l'archive.

Gérard Macé s'engage également dans la même entreprise afin de réexplorer ces temps perdus de la mémoire, lorsque récitants et colporteurs faisaient cohésion autour de récits disparates, de bribes de chansons et de réflexions éthiques. Or cet amas de discours laissera ensuite entrevoir le récit empêché d'une filiation malheureuse.

2- Quelle filiation doit-on écrire ?

Le récit de filiation porte ainsi l'empreinte de bouleversements sociologiques et s'inscrit dans un moment épistémologique. Mais le récit de filiation prolonge également des formes –le roman familial, le roman des origines et le roman généalogique–, auxquelles il emprunte et qu'il transgresse. Le récit de filiation est en effet un genre second qui travaille à partir d'investigations subjectives, d'agencements critiques et de traditions narratives. Au roman familial, il emprunte l'inquiétude identitaire d'une narration qui reconfigure, entre trahison et transfiguration, entre réel et fiction, les démêlés du sujet avec l'étrangeté familiale. Au roman des origines, il emprunte l'incessant entrecroisement de la mémoire familiale et de la mémoire intertextuelle, selon un vertigineux jeu de mises en abyme, où investigation généalogique et fouille intertextuelle

s'entrelacent. Plus distant envers le roman généalogique, le récit de filiation n'en souligne pas moins les identités souterraines de la longue durée, et l'élargissement aux dimensions d'une sociologie critique.

Roman familial, roman des origines ou récit de filiation, ces trois formes narratives ne se suivent pas le long d'une histoire des formes et des pratiques, mais s'étagent et s'emboîtent. Avec le roman familial, Freud élucide une *pratique identitaire*. Il faut attendre Marthe Robert pour prendre au pied de la lettre la proposition freudienne et considérer le roman familial comme la fabrique de l'affabulation romanesque, comme si le romancier plus qu'aucun autre construisait son œuvre à partir des bribes narratives de son roman familial. C'est alors à une *combinatoire romanesque* que s'adonne le romancier. Mais si les analyses de Marthe Robert ont le mérite d'historiciser l'hypothèse freudienne à la lumière d'une histoire du roman, c'est une histoire qui selon elle touche à son terme. Attentif au retour du récit, Dominique Viart, en revanche, montre que le récit de filiation définit les enjeux du contemporain. *Moment épistémologique*, le récit de filiation répond au malaise d'une modernité, qui démultiplie et intensifie les figures du révolu et les emblèmes du désuet. Le sujet contemporain se pense dès lors à rebours d'un temps qui récuse l'héritage familial et la transmission généalogique. Archiver les vies révolues, inventer et inventorier les généalogies de soi, voilà à quoi s'adonne le sujet mélancolique de cette fin de siècle.

3- Le point de vue freudien

Freud ne publie son article «Le roman familial des névrosés» qu'en 1909, mais la question l'obsède dès 1897³¹⁰. Autrefois symptôme de la paranoïa ou de la névrose, le roman familial est progressivement devenu sous sa plume une étape décisive dans la fabrique identitaire, grâce auquel l'enfant déçu par ses parents s'invente une famille de substitution pour dire sous couvert de narration fantasmatique ses démêlés avec son origine. Le roman familial s'ancre dans une double perte : la crainte d'être évincé dans l'amour de ses parents et la déception qu'ils provoquent chez l'enfant, lorsqu'il réalise que ses parents ne sont ni des

³¹⁰ Ibid. p.327

dieux, ni des héros. C'est dire que le roman familial est un récit fantasmatique dans lequel s'assouvit un désir, se corrige une réalité et s'apaise une crainte. Le roman familial est un récit de compensation qui vient combler un vide ou une défaillance dans l'univers de l'enfant, et lui servir de béquille dans la constitution de son identité. L'enfant se construit en *s'inventant* une histoire, en se *racontant*, à travers la trame d'un récit, le mystère de ses origines et les étapes d'une enquête : le roman familial a valeur d'investigation et ouvre la fiction comme le champ exploratoire de l'identité. La fiction supplée, selon les lois du désir, les contradictions d'un réel insatisfaisant, en cherchant «à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est»³¹¹, comme si la fiction devenait le lieu de réalisation par défaut d'une existence décevante.

Freud fait du roman familial un moment fondateur dans la genèse de soi. Mais ces rêves diurnes, forgés dans l'enfance avant d'être refoulés, ne sont pas l'expression spontanée et transparente d'un malaise intime, puisqu'ils travaillent à partir de souvenirs de lecture. Si bâtards et enfants trouvés se rencontrent si facilement d'un roman familial à l'autre, c'est qu'ils puisent à la même source, contes ou mythes entendus, récits lus par les parents ou les enfants. Le roman familial a partie liée au bricolage, car l'enfant y mêle lectures, éléments biographiques et intrigues historiques. Le roman familial est donc une fiction seconde, qui retravaille des lectures et reconfigure des bribes de réel. C'est un récit construit à l'aune d'une culture et à la mesure d'une bibliothèque, un récit perméable aux bouleversements des sociétés et aux mutations des imaginaires.

En inventant des parents de substitution, le roman familial revêt une fonction émancipatrice. Car le roman familial, qui écarte les figures parentales, rejoue à la mesure d'un individu l'affrontement de la société moderne avec les emblèmes du passé. Dès 1909, Freud rapprochait les conflits d'un sujet avec sa parenté et ceux d'une génération avec les figures de la loi et de l'autorité. Tout se passe alors comme si le roman familial avait valeur de symptôme du rapport que noue une époque à son passé et à sa tradition. Attentive aux métamorphoses des fantasmes romanesques, Carine Trevisan, dans *Fables du deuil*, propose de considérer la

³¹¹Sigmund Freud, «Le roman familial des névrosés» (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1973, p. 158.

Première Guerre mondiale comme un basculement³¹². Car cette césure historique a laissé derrière elle tant d'orphelins qu'elle aurait mis un terme aux aventures du bâtard et de l'enfant trouvé, analysées par Freud et Marthe Robert. Tandis que le roman familial destitue les parents au profit de figures glorieuses, le siècle naissant va ouvrir la voie à des récits d'orphelins ou d'héritiers problématiques. Confrontés à des pères absents ou des mères endeuillées, victimes sacrifiées par l'Histoire, il ne s'agit plus pour les héritiers orphelins de la guerre de s'émanciper symboliquement ni d'ébranler les figures de la loi mais de combler les lacunes des origines et de mettre en récit des êtres fantomatiques.

Cependant, Michel de Certeau a montré que le récit avait affaire au minutieux travail de la perte et du deuil, en ne cessant de séparer le passé et le présent. Le récit fabrique du présent en se libérant du passé, ce qui ne va donc pas sans un soupçon d'émancipation: peu ou prou, selon Michel de Certeau, raconter est une manière de mettre au tombeau et de délaisser cela même qu'on veut pieusement recueillir³¹³. De plus, Freud prend bien garde de souligner que le roman familial ne rejoue pas les métamorphoses du meurtre du père, car il exprime également la nostalgie du parent idéal perdu. Ni récit d'émancipation, ni meurtre symbolique, le roman familial est un récit de la perte qui parvient, à force de détours et de travestissements, à maintenir sous une forme réélaborée les parents de jadis. À la façon d'une dialectique perverse, où il faut perdre ses parents pour mieux les retrouver, le roman familial contracte, le temps d'un récit, les métamorphoses des figures parentales. Le roman familial s'accomplit en effet, selon la belle formule de Marthe Robert, «dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement»³¹⁴

Roman familial ou récit d'orphelin, il s'agit toujours ainsi de faire pièce à une étrangeté et de compenser une perte, imaginaire ou réelle. Car l'enfant compose son roman familial, lorsque ses parents lui sont devenus, dit Freud, *étrangers*. Lequel, dans une formulation antérieure, évoquait ces

³¹² Carine Trevisan, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, puf, coll. « Perspectives littéraires », 2001, notamment p. 187 et p. 197.

³¹³ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975, p. 119.

³¹⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 46.

fantasmes romanesques sous le nom d'*Entfremdungsroman*: Le roman de l'étrangeté. C'est dire qu'est endurée l'épreuve malheureuse d'une séparation d'avec une harmonie antérieure. Roman familial et récit d'orphelin prennent naissance dans une lacune ou un manque, ici individuel, là historique. Et ils s'affrontent alors à la perte ou à l'inquiétante étrangeté de figures familiales, et trament tous deux, entre figuration mythique et restitution archéologique, des célébrations des retrouvailles.

4- **Marthe Robert : la double posture**

C'est en 1972 que Marthe Robert publie *Roman des origines et origines du roman*, où elle choisit de prendre à la lettre la formule de Freud : le roman familial serait le creuset de la création romanesque. Moins donc l'enfant collecteur de mythes et de lectures, glanés dans le bruissement de la parole parentale, qu'un adulte démiurge construisant de toutes pièces un univers à la mesure de son désir. Tout le livre est construit autour de la dialectique qui entrelace deux figures antithétiques mais inséparables : l'Enfant trouvé et son monde chimérique d'une part, et de l'autre le Bâtard parti à la conquête du réel. Et ces figures retracent également l'histoire de l'individu, d'abord Enfant trouvé ignorant la différence sexuelle avant de laisser place au Bâtard. La tension que Marthe Robert dessine chez les écrivains qu'elle étudie est donc également une dialectique intime, où s'affrontent divers états de l'histoire d'un individu déchiré entre deux tendances contradictoires. Le livre de Marthe Robert constitue ainsi une histoire du roman. Il s'ouvre, après une longue introduction, sur l'univers des contes, avant d'entamer la rapide conquête du roman, depuis sa naissance roturière jusqu'à sa mort pressentie. On passe des aventures de Don Quichotte et de Robinson aux entreprises glorieuses des héros de Balzac ou à celles dérisoires des personnages de Flaubert: on chemine depuis l'«Autre côté» pour découvrir une «Tranche de vie». Comme dans le court article de Freud, se dessine une analogie très forte entre le devenir de l'individu délaissant le monde imaginaire de l'Enfant trouvé pour les conquêtes du Bâtard, et d'autre part les hésitations du

genre romanesque abandonnant peu à peu, et non sans regret, le monde utopique des îles désertes ou de la chevalerie, pour se tourner vers l'âpre réalité.

Si Marthe Robert ouvre le roman familial au monde, aux événements qui bouleversent jusqu'au plus intime de l'individu, c'est que l'histoire du roman et des soubassements sociaux qui le portent sont à l'image du développement de l'individu. Au monde mystérieux et hors du temps de l'Enfant trouvé fait écho la situation de la bourgeoisie anglaise du XVII^e siècle «*sans ancêtres, ni sol, ni titres*³¹⁵». Tandis que la geste napoléonienne, véritable emblème de l'ascension de la bâtardise, prolonge «*le régicide récent qui a pour chaque Français la signification d'un parricide collectif*³¹⁶», et donne droit de cité au Bâtard. Tout se passe comme si les devenirs du romancier redoublaient les étapes du cheminement historique. Et Marthe Robert d'ajouter alors un épilogue, s'inquiétant de l'avenir du roman, et de ce qui succèdera aux rêveries de l'Enfant trouvé et aux aventures du Bâtard. Car bientôt Joyce, Proust et Kafka mettront selon elle un terme aux ambitions du Bâtard. Si l'*Ulysse* raconte l'odyssée parodique d'un fils en quête d'un père, si le narrateur de *La Recherche* collecte compulsivement titres, généalogies et filiations, pour mettre au jour la loi secrète qui gouverne les mondes qu'il traverse, la loi qui régit cependant les générations est si fragmentée qu'elle en devient indéchiffrable, et le roman du Bâtard touche alors à sa fin. Voilà brisée au début du siècle la tension fondatrice qui, jetant de part et d'autre l'Enfant trouvé et le Bâtard, assurait la dynamique intime du roman. Seul sur la scène romanesque, l'Enfant trouvé règne désormais sans partage. Mais le retour de l'Enfant trouvé dans le roman n'a pas valeur de régression, car les contrées de la rêverie et les pays utopiques ne sont plus de saison dans le roman d'avant-garde évoqué par Marthe Robert. Si l'Enfant trouvé fait retour dans le roman du XX^e siècle, c'est moins en recourant aux *matières* de la rêverie, qu'en s'exilant délicieusement dans les *manières* de la littérature. Façon de dire que l'Enfant trouvé délaisse le réel et l'Histoire, non pas pour construire de nouvelles îles utopiques en marge du monde, mais pour investir réflexivement les formes littéraires comme autant de citadelles à l'abri de

³¹⁵*ibid.*, p. 142.

³¹⁶*ibid.*, p. 239

l'Histoire: expérimentations formelles, souci de «*tournures neuves et d'assemblages inédits*³¹⁷».

Trente ans ont passé depuis le constat de Marthe Robert, et l'on ne peut s'empêcher de songer que la mort du roman est loin encore d'être consommée. Depuis les années 1980, le Bâtard, qui selon Marthe Robert avait disparu de la scène intime du romancier, semble de retour. Non pas comme thème, puisque les récits de conquête sont désuets, mais comme exigence esthétique et comme mouvement vers la littérature : la langue littéraire est cela même que convoitent des écrivains mal nés, issus d'un milieu rural ou patoisant, mais qui s'inventent un père littéraire pour partir à la conquête des Lettres. La puissance tutélaire de cet intercesseur sera d'autant plus efficiente qu'il émane aussi d'un milieu rural avant d'advenir à soi : il aura nom alors Rimbaud, ou Faulkner. Gérard Macé, Pierre Bergougnoux ou Pierre Michon sont autant de figures de cet écrivain contemporain parti à la conquête de la littérature comme d'autres le furent de Paris, mais qui gardent néanmoins en eux le sentiment d'abandonner leurs proches et de trahir pour une part leurs origines³¹⁸.

Ce chapitre tente d'élucider certaines considérations génériques et historiques au sujet de la littérature filiale. Nous y avons vu comment cette littérature a connu son essor aux années 1980 suite au repli qu'avaient connu la littérature avant-gardiste et le Nouveau Roman.

L'écriture filiale est une sorte de réaction à la modernité : le mode de celle-ci impose de faire table rase de l'antériorité car elle est supposée être une embuche dans le chemin des individus vers le progrès. Or une nécessité – devenue conviction ensuite – s'impose chez les hommes de lettres : fouiner dans les méandres du passé permet systématiquement de mieux comprendre le présent. Sigmund Freud et Marthe Robert proposent, chacun, des grilles approfondies démontrant l'importance de ce genre de retour temporel.

³¹⁷*Ibid.*, p. 363

³¹⁸DEMANZE Laurent :*Récits de filiation*. In :

https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation consulté le 13/9/2016

CHAPITRE III

Le père comme moyen de déconstruction de la société patriarcale

Dans la perspective de contribution dans l'histoire de la littérature algérienne d'expression française, nos trois romancières se sont démarquées par leur engagement dans la lutte pour les droits des femmes algériennes. Avec Rachid Boudjedra, Nina Bouraoui et bien d'autres, Maïssa Bey, Assia Djebar et Malika Mokeddem se sont imposées de part et d'autre de la Méditerranée comme des dénonciatrices ardentes de la cause féministe dans une société patriarcale.

Il serait question dans ce chapitre de voir le passage du discours à l'écriture, de découvrir comment les trois narratrices racontent-elles leurs vécus. La nomination « *discours général* » est motivée par notre volonté de joindre la subjectivité inhérente à tout projet d'écriture à un projet global : celui de voir comment s'articulent les trois textes dans le même objectif qu'est la place du père dans la littérature féministe algérienne.

Depuis 1791, année de la "Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne" initialement rédigée par Olympe de Gouges³¹⁹, aux prises de position de Malala Yousafzai³²⁰ en passant par les écrits de Simone de Beauvoir³²¹, les luttes contre les discriminations sexistes ont énormément évolué, mais jamais cessé. Si les problématiques rencontrées changent d'un pays à l'autre, le centre des préoccupations reste le même : atteindre l'égalité des genres.

Dans ce cadre, nos trois romans apparaissent comme des récits émancipateurs et ouvertement féministes. Les rapports des trois narratrices avec les hommes sont marqués, plus ou moins, d'une contradiction apparente. Les trois romancières expriment clairement leur rejet du statut de la femme en Algérie. De ce fait, les

³¹⁹ Olympe de Gouges, née à Montauban le 7 mai 1748, est une femme de lettres française, devenue femmepolitique. Elle est considérée comme une des pionnières du féminisme français

³²⁰ Malala Yousafzai est une militante pakistanaise des droits des femmes née le 12 juillet 1997.

Elle se fait connaître en 2009, alors qu'elle n'a que 11 ans, en écrivant un blog appelé *Journal d'une écolière pakistanaise* pour la BBC. Elle y raconte son point de vue sur l'éducation et sa vie sous la domination des Talibans. En 2012, elle est victime d'une tentative d'assassinat par des talibans où elle est grièvement blessée. Cette attaque est condamnée par toute la classe politique du pays. Elle est transférée vers l'hôpital de Birmingham au Royaume-Uni pour suivre un traitement plus poussé. Cette attaque conduit à une médiatisation internationale de Malala Yousafzai.

³²¹ Simone de Beauvoir, née le 9 janvier 1908 à Paris, ville où elle est morte le 14 avril 1986, est une philosophe, romancière, mémorialiste et essayiste française. Simone de Beauvoir est souvent considérée comme une théoricienne importante du féminisme, et a participé au mouvement de libération des femmes dans les années 1970. Son livre "Le deuxième sexe" est un des plus grands livres de la philosophie contemporaine sur le féminisme. Informations recueillies sur <https://www.rts.ch/decouverte/monde-et-societe/economie-et-politique/feminisme/9312476-les-grandes-figures-du-feminisme-international.html#chap10> consulté le 22/05/2015

rapports entretenus avec les hommes seront caractérisés d'une certaine agressivité. Ce chapitre s'assigne pour objectif de déterminer les éléments discursifs illustrant le rôle du père dans la décadence que connaît la situation de la femme algérienne.

La femme algérienne vit dans une société patriarcale, cette appartenance affaiblit son statut à plus d'un titre. Nos romancières, Mokeddem et Djébar en l'occurrence, dissèquent cette situation et l'illustrent à plus d'un aspect : la femme algérienne est dépendante financièrement, ce qui fait d'elle un fardeau aux yeux de la société. A cela s'ajoute l'espace dans lequel évolue la femme, « *Mes Hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » évoquent chacun une époque de l'histoire de la femme algérienne où celle-ci a traditionnellement sa place à l'intérieur de la maison. Cet espace clos défavorise totalement toute possibilité d'ouverture ou d'émancipation.

Les romancières martèlent, ensuite, et dénoncent catégoriquement l'attitude de la quasi majorité des pères de famille algériens et qui interdisent à leurs filles tout accès au savoir et à l'éducation. Nous n'oublierons pas de mentionner également les méfaits que cause le mariage traditionnel et la quasi absence de toute sorte de vie sexuelle indépendante ou non légale. On fustige ici la vision traditionaliste qui interdit à la femme de disposer librement de son corps.

1- « *Entendez-vous dans les montagnes* », un récit réquisitoire

Le roman de Maïssa Bey se démarque des deux précédents récits dans la mesure où il présente, dans certains passages, la situation de la femme en Algérie en comparaison à celle de la femme européenne ou française. Tout ce qui est raconté à ce propos n'est que la transmission de ce que la narratrice aurait pu repérer comme différence ou spécificité par rapport à ce qu'elle avait vécu dans son pays natal. Elle s'étonne de voir, par exemple, à quel point la femme européenne est-elle libre. La description de la jeune Marie, compagnon de voyage dans le même compartiment, en dit long sur cet aspect :

L'homme se retourne soudain vers la jeune fille assise près de lui. Il la dévisage avec un sourire qui détend brusquement ses

traits. La jeune fille au walkman s'est endormie, la bouche ouverte. Détendue, confiante. De quoi, de qui aurait-elle peur, elle, Marie ?³²²

Le projet de Bey est totalement différent des projets de Djébar et Mokeddem car il aspire à rendre hommage au père, tandis que les deux autres projets font le procès du personnage du père, allant parfois jusqu'à l'incriminer et le responsabiliser du pourrissement de la situation actuelle.

Le discours général dans les trois romans tourne autour de la relation des filles à leurs pères. Il n'est pas rare d'y retrouver des éléments discursifs renvoyant à la domination de la gente masculine sur la femme algérienne. Le cas le plus représentatif est certainement le personnage du père dans « *Mes hommes* » : le roman met en scène un espace (Béchar, ville de l'intérieur du pays dont la population est très conservatrice) et un temps (l'Algérie post coloniale avec un statut de la femme des plus déplorables) où il est impossible à toute femme de réaliser son autonomie et son émancipation. Le personnage du père participe activement à l'empirement de l'état dans lequel vit la femme en général - sa fille en particulier-. On représente des femmes reléguées et confinées dans des tâches domestiques, un état qui n'aide en rien à améliorer leur situation. De par l'organisation et structure sociale, la femme algérienne est donc toujours dépendante d'un père, un frère ou un mari.

Les femmes dans la maison de la narratrice sont sous l'autorité du père : un vil personnage honni et détesté par sa fille. Nous n'oublierons pas de mentionner ici que le personnage du père n'est pas nommé, la narratrice souhaiterait vraisemblablement maintenir son identité dans l'anonymat total. Il est le seul, parmi tous « Les hommes » que la romancière a raconté, qui ne reçoit pas une appellation. La narratrice se contente de l'appeler par « mon père ».

Plusieurs aspects de la précarité de la situation de la femme algérienne sont relevés dans les romans d'Assia Djébar et de Malika Mokeddem : le fait, par exemple, que la femme est tout le temps sujette à la répudiation formelle et sans

³²² BEY, Maïssa, Op. cit p 19

recours à la justice est certainement l'une des formes discursives les plus illustratives du monde préparé aux femmes par l'homme.

A cet égard, « *Mes Hommes* » et « *Nulle part dans la maison de mon père* » s'affichent, dès la première lecture, comme un cri contre l'injustice ; un discours critique à l'égard de la société patriarcale. Ce discours contestataire contient et communique la ferme volonté que cela devrait changer.

La relation qui lie les trois filles à leurs pères respectifs est, en général, marquée d'une contradiction fondamentale : l'écriture de l'absence paternelle par Bey témoigne du manque qu'a laissé la disparition brutale du père, avec une marque d'émerveillement face au sacrifice paternel ; Mokeddem met en relief son opposition ferme au père et aux valeurs qu'il porte – notamment son attitude vis-à-vis des femmes ; Djébar inscrit son récit dans la logique de l'incompréhension et, à l'image des récits proustiens, elle ressuscite le temps perdu et convoque l'ombre du père afin de comprendre l'origine des rapports mitigés qu'elle avait avec lui.

Pour ce qui est du récit de Maïssa Bey, nous remarquons, à l'instar des deux récits de Mokeddem et Djébar un recours à l'autofiction. C'est une autobiographie qui raconte des faits que l'auteure n'a pas vécus mais qui la touchent directement. Il s'agit de la mort de son père ; un événement dont elle ne garde pas beaucoup de souvenirs. D'abord, parce qu'elle était très jeune alors. Aussi, sa mort est survenue suite à la torture par le système colonial lors de la guerre d'Algérie, raconter cette mort c'est accéder à la chambre noire. Donc pour revenir sur ces faits, faire enfin le deuil d'un père dont elle a été privée et révéler la vraie version de l'histoire et de l'Histoire, elle revient sur le passé. Mais comme elle n'en a pas une grande connaissance, elle va le restituer, non tel qu'il s'est produit vraiment mais tel qu'il aurait pu se produire d'après les témoignages des survivants, à la lumière d'autres histoires semblables, de ceux qui ont survécu à la torture. Ainsi elle trouvera dans la fiction le moyen de combler les béances de la mémoire, les blancs de la vérité. Néanmoins, elle ne prendra pas la responsabilité de cette vérité restituée, authentique sans être vraie. Car

l'autobiographie est un texte soumis au critère de la véracité, elle reviendra sur l'histoire, pas autant que je narrante, mais en tant que je narre³²³.

« *Entendez-vous dans les montagnes* » est un réquisitoire du colonialisme, on y lit la condamnation des forfaitures de l'état français lors de la guerre d'Algérie et les affres qu'a vécu le peuple algérien en ces circonstances. La romancière tente d'être juste dans son jugement en présentant trois différents points de vue autour de ce sujet (La femme, fille d'un martyr de la révolution ; Jean, ancien médecin ayant servi en Algérie pendant la guerre ; et Marie, une jeune française). On assiste, de ce fait, à des allées et des retours à travers l'Histoire en tentant de donner la parole à chacun afin de mieux cerner les tenants et les aboutissants de cette situation complexe. D'abord la femme qui fustige le colonialisme et accuse Jean d'avoir une mémoire courte ou sélective ; puis Jean qui tente d'expliquer que « *personne n'est sorti indemne de cette guerre* » (p 65) et Marie, représentant la génération montante qui n'a pas vécu cette période mais qui pose plusieurs questions dans l'objectif de comprendre.

2- Assia Djébar, comprendre l'insensé

« *Nulle part dans la maison de mon père* » est le récit d'un long souvenir, où l'ombre du père est souvent présente. La narratrice essaie d'expliquer, grâce aux moyens qu'offre le récit autobiographique, sa situation complexe en tant que femme algérienne émancipée et ouvertement féministe : elle voue un respect sans équivoque à son défunt père, en témoigne la parution de ce récit très personnel plusieurs années après la disparition de son père.

Mais le système de valeurs hérité du père est en total désaccord avec ses propres convictions. Elle ne comprend pas par exemple la rage de son père quand elle reçoit le prix d'excellence à l'école primaire, ledit prix fut un livre rendant hommage au Maréchal Pétain, selon toute vraisemblance la fille aurait préféré la neutralité du père ; que celui-ci laisse à sa fille la liberté de construire ses jugements en dehors de toute pression. Elle ne comprend pas non plus la crise

³²³ KERBOUBI, Leila : *Les stratégies énonciatives dans Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey : L'écriture impersonnelle*, in Synergies Algérie n° 16 p.p 59.66.

<https://gerflint.fr/Base/Algerie16/kerboubi.pdf> consulté le 18/09/2015

paternelle lorsque la fille jouait à vélo et qu'elle avait les jambes nues : la narratrice avoue sa déception de l'attitude du père et ses excès de colère injustifiés. La narratrice ne comprend pas non plus pourquoi on ne peut pas avoir une relation avec un homme, fut-elle des plus banales comme la correspondance, sans provoquer la colère paternelle. Les incompréhensions s'accumulent et la narratrice finit par ne plus trouver de place nulle part dans la maison de son père.

En dépit de ce rapport tumultueux liant la fille à son père, il est à signaler que cela n'altère en rien l'amour et le respect qu'elle lui voue : en témoignent les innombrables passages où la narratrice varie entre les sentiments de crainte, du respect, de l'amour et de l'émerveillement. Cela dit, il nous semble que les passages les plus illustratifs de la puissance des liens unissant les deux protagonistes sont ceux où la narratrice évoque le décès de son père et son deuil si difficile :

« Cette image de l'aïeule dont mon père ne m'a laissé aucune trace, je n'osai la brandir comme si, après tant d'absents, je risquais devant lui de tenter le sort, pressentant sans doute cruellement que je serais, à mon tour, bientôt orpheline. » (P. 40) Désormais orpheline, la fille n'arrive pas à verser de larmes pour pleurer l'être le plus cher dans sa vie : *« Moi qui n'ai pas pu pleurer, hélas [...] le père tombé d'un coup [...] sur la terre des Autres. »* (P. 36)

A partir de ce moment-là, la narratrice est prise par un désir qui la ronge : la perte du père produit un manque insurmontable et la fille s'assigne l'objectif de ressusciter le père : *« Je l'entends encore nous raconter, au village, ces scènes de Césarée qu'il trouvait désormais « puériles ». »* (P. 42) la fille inconsolable refuse l'idée de la mort de son père. Qui ose dire qu'il est mort ? Ne vit-il pas en elle ? ne pense-t-elle pas que *« pendant une ou deux générations encore, les morts habitent leurs enfants, les soutiennent pour les calmer, peut-être, surtout pour les redresser. »* (P 45) Elle se met même à lui parler car elle ne s'est pas encore faite à l'idée de sa disparition, elle le rend à la vie : *« C'est étrange que je me mette à parler de toi au passé ! Est-ce parce que tu es vraiment mort ? »* (P. 89) La narratrice croit pouvoir, par le biais de ces interpellations posthumes, ressusciter

la voix paternelle, sinon son ombre pour ce grand projet qu'est la restitution des souvenirs du passé.

Plusieurs passages témoignent, dans le récit, de l'importance que joue la présence (ou l'absence), le regard et l'avis du père dans la vie de la narratrice. On peut citer, dans ce sillage, l'épisode de l'amitié avec Mag qui a donné à la narratrice une certaine autonomie, voire distanciation, par rapport à son clan de filles arabes (le clan de son père, dit-elle).

Cette amitié ne va pas lui apporter uniquement un soulagement quant aux conversations futiles et frivoles des filles arabes, mais ça va également la "*fit sortir de l'étroitesse intellectuelle*" (p. 152), dans laquelle se morfondaient leurs condisciples, mêmes celles qui étaient de plusieurs niveaux leurs aînées. C'est avec elle que commencera l'intérêt à la littérature contemporaine et les œuvres d'*Alain-Fournier, Jacques Rivière, Claudel, Gide*, cela changera complètement.

C'est avec elle également qu'elle fera ses premières escapades et transgressera pour la première fois son "*contrat*" avec le père : les séances de cinéma le samedi après-midi, et la consommation de babas au rhum. L'interdit religieux ne semble pas, visiblement, écorner la conscience de la narratrice mais ce fut surtout sentiment de remords nourris pour avoir trompé la confiance du père.

Avec une autre amie française, Jacqueline, la narratrice découvrira les confidences libertines stupéfiantes et "*qu'on dirait se déroulant sur une autre planète*". Nous évoquons ici les propos de Bourneuf qui affirme que l'auteur, en faisant intervenir un autre personnage dans le récit, cela induit une forte possibilité d'une ouverture sur un nouvel espace et un nouveau monde :

Le personnage étranger apporte avec lui un parfum d'aventure, un insolite qui ouvre la porte à la rêverie des personnages "enfermés" et du lecteur³²⁴

L'univers clos du pensionnat, favorisant la discussion et la confiance, se verra petit à petit amplifié, brusquement, à une dimension quasi surréaliste dans l'esprit de la narratrice. Mais cette relation intime au lycée, disparaîtra au retour au

³²⁴BOURNEUF, Roland : *L'organisation de l'espace dans le roman*, pp. 86-87,

village, sachant que les deux élèves y habitent. Cette situation illustre merveilleusement l'état des lieux à l'ère coloniale :

Je ne suis jamais entrée chez elle, ni elle chez nous (...) Ainsi la partition coloniale restait elle pérenne : monde coupé en deux parties étrangères l'une à l'autre, comme une orange (...) Mieux vaudrait en dédaigner les morceaux. Coupé ainsi, ce fruit serait bon à jeter³²⁵

3- « Mes hommes », le récit imprécatore

Dans « *Mes hommes* » Le père est, selon notre point de vue, le personnage central car il occupe la place majeure dans la narration : Il ouvre et clôture le récit. Etant, selon la narratrice, absent, le père de *Malika* est une figure qui traverse le texte de long en large, dans un espace ambigu d'une absence / présence. Nous pensons également que « les hommes » racontés par la narratrice seront tous mesurés à l'échelle de leurs ressemblances ou dissemblance au personnage du père. Ainsi, la narratrice aura plus de sympathie et d'amour pour les hommes dont la figure diverge totalement de celle du père. Cette absence concerne également le père souhaité, le père compréhensif dans la vie de sa fille, cette absence dessine un vide immense et douloureux pour *Malika* :

Le silence entre nous remonte à dix ans avant mon départ de l'Algérie. A mes quinze ans fracassés. J'écris tout contre ce silence, mon père. J'écris pour mettre des mots dans ce gouffre entre nous. Lancer des lettres comme des étoiles filantes dans cette insondable opacité³²⁶

A l'absence paternelle, marquée de bout en bout d'afflictions, s'ajoute le rôle de l'exil qui a mis un gouffre béant dans la relation de la fille et son père. Nous pensons que cette absence est relativement paradoxale quand on observe son rôle fonctionnel dans le récit : le manque paternel issu de cette absence va créer une liaison très forte entre *Malika* et les hommes de sa vie. Rappelons que l'image du père ne provoque chez la fille que des mauvais souvenirs : de ce père, *Malika*

³²⁵ Assia Djébar Op.cit, p. 30.

³²⁶ MOKEDDEM, *Malika* Op.cit p 12

Mokeddem ne dresse pas un tableau reluisant, il représente par excellence la figure autoritaire misogyne. Il est en quelque sorte le reflet parfait de la société à laquelle il appartient car il ne fait que reproduire les conduites misogynes et phalocrates de ses concitoyens :

Mon père qui me surveille de près, me fait d'effroyables scènes en me surprenant en grande discussion dans la cour du collège ou devant le portail. Chaque fois, il menace de m'enfermer à la maison³²⁷

Cette distance représente la genèse des relations qu'entretient *Malika* avec les hommes marquants sa vie. De par la place qu'occupe le père dans le récit, cela lui accorde une importance fonctionnelle que l'on pourra très facilement déduire à travers le caractère obsédant qu'il va avoir dans la vie de *Malika*. La fin du roman en témoigne éloquemment quand la narratrice déclare que son amoureux à venir devra se mesurer au « temps d'absence » du père :

Onze ans déjà que je suis seule, vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père³²⁸

On comprend alors que l'image du père dans le récit de la fille, n'est aucunement réduite au lien biologique – au fait d'être tout simplement le géniteur honni de la fille-.La figure paternelle renvoie à d'autres personnages masculins et va même gérer leur apparition et leur description : ils doivent ressembler, ou ne pas ressembler, à ce personnage.

Cette image du père honni semble être une constante dans l'œuvre romanesque de Malika Mokeddem. Dans *Les hommes qui marchent* par exemple, l'image du père est étroitement liée au thème de la déception. Cela se montre quand *Leïla*

³²⁷ Ibid. p 20

³²⁸ Ibid. p 207

découvre que son père a cassé sa tirelire et a pris l'argent qui était préalablement destinée à acheter une bicyclette.

Tu n'es plus mon père, je t'ai fait confiance, et tu m'as trahie.
Je te hais ! Je te hais ! tu n'aurais jamais fait ça à l'un de tes
fils. Je le sais, et je te hais encore plus pour ça !³²⁹

Cette même figure est présente dans *L'interdite* où l'image du père est traduite selon deux aspects différents. Le premier par rapport à *Dalila*, l'enfant rebelle et rêveuse, qui se révolte contre une société étouffée par la loi du père. L'autre par rapport à *Sultana*, la femme aux racines nomades, qui revient de l'exil pour des raisons qui se mêlent entre nostalgie et errance, et dont le père est mort quand elle était toute petite, mais il est décrit à partir des souvenirs et des propos des femmes de son village. Un passage du texte montre la discussion de *Dalila*, avec *Sultana* :

«- Et ton père ?

- Je n'en ai pas

- C'est pour ça que toi tu t'en fous, tu peux partir et revenir quand tu veux, tu as personne qui veut te marier « bessif » (...) peut être que tous les pères et tous les garçons soient morts³³⁰»

Ensuite, il est à noter que la figure du père dans « Mes hommes » se verra altérée par l'insertion d'un certain nombre de personnage qui seront, pour la narratrice, une sorte de père par substitution. La figure paternelle chez Malika Mokeddem est construite en appliquant une sélection dans les profils masculins, les hommes racontés ne sont pas tous nécessairement des amants : on y retrouve un bon nombre de personnes chères à la narratrice et qui ont su apporter le réconfort que le père biologique n'a pas su donner à sa fille.

Le personnage d'Ami Bachir, qui occupe le chapitre 2 du récit, est un exemple de ces « pères substitués » car la narratrice évoque son souvenir avec beaucoup d'affection. D'ailleurs l'utilisation du mot (Ami), un synonyme d'oncle en langue française renvoie à ce sentiment de sécurité que la narratrice ressent en sa

³²⁹ MOKEDDEM, Malika : *Les hommes qui marchent* p 143

³³⁰ Malika Mokeddem, *L'interdite* p 95

présence, mais aussi du respect qu'elle lui voue. Cet homme constituait, le temps d'un voyage entre Kénadsa et Béchar, une inépuisable source de consolation mais aussi d'espoir pour la jeune fille :

« Ami Bachir, a l'affection aussi tonitruante que le coup de gueule qu'il dispose en fonction du mérite scolaire. Je suis la favorite. Raison pour laquelle il m'a définitivement élue au siège de sa droite. Qu'aucun ne s'avise par mégarde, par ignorance ou sous quelque autre fallacieux prétexte d'essayer de s'accaparer ce privilège³³¹»

« Finalement, l'homme du début de mon adolescence c'est lui [...] Un père d'adoption qui, lui, m'aimait justement pour mes résultats scolaires. Un père par intermittence mais qui était déjà un parfum de quelques-uns de mes secrets³³²»

Le récit évoque un deuxième père de la narratrice, c'est le *Dr Shalles* c'est d'ailleurs grâce à lui que la jeune Malika embrasse la vocation de la médecine :

« Un autre homme important durant ces années-là, c'est le médecin de mon village, le docteur Shalles, il m'étonne me captive, m'enthousiaste. L'admiration n'est-elle pas une forme sublimée de l'amour ?³³³»

On comprend très facilement l'impact qu'avait cette personne sur la narratrice. Ce n'est pas pour rien que l'on croitera, par exemple, ce même personnage dans *L'Interdite* :

« *J'étais malade et le docteur Schalles, le médecin d'alors, s'était beaucoup occupé de moi*³³⁴»

Cet homme a pu séduire la narratrice, de par son charisme, son attitude remarquable et sa bonté racontée dans le chapitre trois. C'est lui qui a montré le chemin à la narratrice pour qu'elle devienne, quelques années après, médecin elle

³³¹ Ibid. p. 24.

³³² Ibid. P. 30

³³³ Ibid. p .31.

³³⁴ Malika Mokeddem, *L'interdite*, op. cit.

aussi. Le choix de ce métier si attractif pour la narratrice lui a été inspiré par cet homme de savoir, de vie, de science et de littérature.

Un autre homme assure le même rôle dans l'histoire de la narratrice, il s'agit de *Bellal*, photographe et, lui aussi, père par substitution pour *Malika*. Son souvenir est raconté dans le chapitre 7 de *Mes hommes*, la narratrice évoque avec beaucoup d'affection les souvenirs de cet homme qui n'était pas seulement « l'homme de ses images », mais ce fut également son protecteur contre les actes violents que les garçons commettaient contre elle durant les années de lycée à Béchar :

Ces photos sont autant d'injures muettes. Elles survolent la pièce, menacent de l'exposer, l'exacerbent mon hurlement intérieur. Seul Bellal compte. C'est lui que je cherche. C'est de lui que j'ai besoin [...] Bellal est l'un des hommes de mon histoire. De ma liberté³³⁵

La narratrice va le retrouver, quelques années après, à Montpellier. Bellal est dans un état critique et a besoin d'aide et de prise en charge médicale. C'est à *Malika désormais* de devoir le sauver et le soutenir :

Trois décennies plus tard, à Montpellier, je mobilise le service de néphrologie pour venir en aide à Bellal [...] un jour l'un de mes confrères me dira : « il a une telle admiration pour toi ! » La mienne pour lui est doublée d'une incommensurable reconnaissance³³⁶

C'est donc cette figure du père qui traverse le récit de Malika Mokeddem, de long en large, afin de témoigner de son malaise dû à l'échec de cette relation fille/père. Dans certaines grilles, on peut déceler une tendance à catégoriser le style Mokeddemien dans le subversif : nous y voyons une injustice à l'égard de la romancière car son écriture est avant tout une écriture de malaise et d'affliction. Nous avons constaté dans ce chapitre l'importance donnée au thème du féminisme dans les trois romans composant notre corpus de recherche.

³³⁵Ibid. p. 45.

³³⁶Ibid. p. 102.

L'écriture filiale est intimement liée, chez nos trois romancières, au souci de dénoncer les exactions auxquelles les femmes algériennes sont sujettes.

En dehors de cela, les projets des trois romancières sont différents : la subjectivité inhérente au récit autobiographique – autofictionnel- fait que chacune perçoit le rapport au père selon une optique précise et authentique. Quand Assia Djebar opte pour l'hommage posthume rendu à son père – avec quelques remontrances dues à son opposition au point de vue paternel-, Malika Mokeddem s'acharne ouvertement à l'encontre du père. Maïssa Bey, quant à elle, choisi de prétexter le thème du père afin de soulever la question historique et le rapport du *colonisateur/colonisé*.

CHAPITRE IV

L'écriture cathartique ou le raccommodement par l'écriture

Nous verrons dans ce chapitre des éléments relatifs à la notion de l'extériorisation ou ce que les cliniciens appellent « l'écriture cathartique ». Nous expliquerons, dans un premier temps, les fondements théoriques de cette notion, pour, ensuite, voir ses transpositions dans notre corpus de recherche.

En d'autres termes, nous tenterons de repérer, chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Maïssa Bey, les éléments textuels permettant de prouver que l'écriture a un pouvoir salvateur sur le sujet écrivain et les formes que prend ce « raccommodement par l'écriture » chez les trois romancières.

L'écriture littéraire, a ce pouvoir libérateur et cathartique, de déposer de manière visible une trace choisie d'une souffrance qui peut alors s'exprimer et se décharger, entraînant ainsi une renarcissisation du sujet et une réparation secondaire de l'objet primaire.

Selon Janine Altounian, l'écriture au sens de « *Holding* » fournit un contenant psychique aux faits vécus et « retransitionnalise » la parole en défaut, jusqu'alors sans destinataire. La mémoire du traumatisme vécu par les ascendants et donc par l'héritier peut alors être transmise. Il s'agit de la « psychiser, et de l'historiciser³³⁷ »; ainsi écrire, devient un acte de résistance au sens politique du terme.

Assia Djébar, Malika Mokeddem, et Maïssa Bey, auteures talentueuses, se rejoignant sur des valeurs émancipatrices, ont enfanté d'une littérature d'autofiction toute particulière ; au ton unique, qui bouscule, ouvre des portes ; interroge, soignent et vise l'ouverture à une pluralité de possibles résidant dans l'avenir.... Et approcher leurs œuvres avec une lecture psychanalytique - considérant la littérature comme lieu d'un refoulement- pour tenter d'élucider toutes les énigmes que ses auteures semblent éparpiller tout au long de textes d'une haute portée, n'est pas chose aisée. Et ce n'est assurément pas chose aisée, parce que comme le précise avec pertinence, André Green

La critique psychanalytique, c'est avant tout la mise en évidence dans l'œuvre des ressorts que l'on peut rattacher à

³³⁷ Janine Altounian, *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Dunod, Paris, 2005, 206 p.

l'inconscient. Inconscient de l'auteur ? Sans doute, mais surtout inconscient du lecteur, spectateur, auditeur³³⁸

Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy abondent dans le même sens :

On ne relève le désir de l'autre (l'écrivain) qu'avec son propre désir. Si la lecture critique est quête du désir de l'autre, c'est toujours finalement mon désir qui m'est renvoyé, puisque je suis aussi le lieu de significations inconscientes et de recours symboliques...Lacan dirait que ce que le critique prétend percer à jour n'est rien d'autre que l'objet perdu de son désir.

339

Ces trois grandes écrivaines qui occupent une grande place dans l'histoire littéraire nationale, ont élaboré une littérature nourrie d'expériences de combats personnels pour l'émancipation des femmes face au poids des traditions et de l'idéologie patriarcale qui asservissent les femmes. Leur écriture révèle surtout le manque du père, rend la voix aux femmes reléguées, et dénonce l'intégrisme religieux de la décennie noire. Il faut dire qu'il leur était sans doute plus facile de transgresser dans la langue de Voltaire l'autorité de la tradition.

Ce qui caractérise encore leur écriture c'est la récurrence de la question du père qui apparaît avec une force surprenante dans leurs romans ...

Elles partagent un même amour pour la langue française, et une relation d'amour pleine de colère envers le père, c'est cette ambivalence qui va marquer leurs rapports aux hommes, sauf pour Maïssa Bey dont l'amour pour le père reste sublime, à celui qui ne me lira jamais... C'est cette sublimation de ce rapport qui les a portées vers l'écriture.

³³⁸ Green, A., 2004. La lettre et la mort. Paris : Denoël. P 14.

³³⁹ Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, Littérature comparée, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 1997. p 690

1- Assia Djébar ou vivre à l'ombre du père

Filles d'instituteurs, Assia Djébar et M. Bey, vont mobiliser leur désir comme désir de sujet vers des objets substitutifs « *la langue Française et l'engagement* » à l'objet aimé, objet perdu « le père ».

A. Djébar dira :

Le père m'avait tendu la main pour me conduire à l'école : il ne serait jamais le futur geôlier ; il devenait l'intercesseur. Le changement profond commençait là : parce qu'il était instituteur de langue française, il avait assumé un premier métissage dont je serais bénéficiaire ³⁴⁰.

Diana Labontu-Astier, dans sa thèse de doctorat, conclut que :

Djébar a accompli son devoir de femme et son travail d'écrivaine-archéologue : elle est allée sur les traces du bonheur, de la plénitude féminine initiale et elle les a restaurées dans le but de les inscrire durablement dans le vécu de la femme algérienne ³⁴¹.

« La souffrance extériorisée grâce aux « larmes » (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 60) et au « visage fin tendu » (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 60), la contraction du corps, la colère et son expression sous la forme du cri libèrent une voix qui voudrait exprimer toutes les femmes, même les enterrées dans le silence des hommes et de la terre, qui n'ont utilisé que les murmures, les chuchotements et les soupirs pour s'exprimer.

Dans son livre autofictionnel, *Nulle part dans la maison de mon père*³⁴², texte d'auto dévoilement, Assia Djébar fait une autoanalyse rétrospective, aux conséquences poignantes et inattendues, un récit cathartique qui se veut aussi réponse à la question que l'écrivaine se posait dans un de ses précédents textes : « *Vaste est la prison qui m'écrase/D'où me viendras-tu, délivrance ?* ³⁴³».

³⁴⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 46.

³⁴¹ Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Thèse de doctorat, université de Grenoble, 2012.

³⁴² Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Ed. Fayard, 2007, 407 p.

³⁴³ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1995, 351 p.

Dans ce roman, intimiste, l'écrivaine reconstitue sa mémoire et raconte ses souvenirs d'enfance, d'adolescence et d'adulte. Assia Djebar/la narratrice reste marquée par l'éducation qu'elle a reçue et l'image contradictoire que lui renvoyait son père à chaque fois. Ce père alors instituteur, socialiste, qui prend parfois des allures de dictateur, conservateur mais qui, parfois, devient libérateur.

Un père qui en ouvrant à sa fille les portes de l'instruction, le père de la narratrice la place entre deux cultures : d'un côté la culture moderne occidentale qu'elle découvre et de l'autre, celui de sa société d'origine qui, lui semble de plus en plus archaïque et oppressif. Écartelée, déchirée entre deux sociétés, deux cultures, deux mondes celui des interdits paternels - "*père gardien, père-censeur, père intransigeant*", du puritanisme religieux, des pressions exacerbées par la société traditionaliste.

Cette position, entre deux modèles culturels opposés est à l'origine donc d'un tiraillement douloureux et du rapport d'ambivalence qu'elle développe avec son père ; de l'admiration secrète et "*œdipienne*" à son père, à la prise de distance. La narratrice passe sans transition de "*mon père*", à l'appellation "*le père*" : c'est donc un passage de la possessivité à la distance.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Djebar fait son travail de deuil du père. Le texte fonctionne comme un vibrant hommage au défunt père idéalisé, ou elle exprime à la fois son amour et sa colère envers lui pour l'exonérer « le grand pardon », dans un geste de création, sublimation et résilience: «*L'image idéale du père que malgré moi – sans doute parce qu'il est irréversiblement absent – je compose.*»³⁴⁴.

Elle poursuit :

Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être en fait, la seule blessure que ne m'infligea jamais mon père, comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard ! (P. 51)

³⁴⁴ Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Ed. Fayard, 2007, p. 47.

La « *blessure* » dont elle parle réside dans la colère incontrôlée du père l'ayant surprise jouant à la bicyclette avec le fils des voisins : *il n'a pas supporté que sa fille « montre ses jambes»* (p. 49).

L'incident de la bicyclette, fait prendre conscience à la fille que son père n'est pas aussi libre, aussi émancipé qu'elle le pensait. En s'identifiant au père instituteur, progressiste, elle hérite de lui l'amour de la langue française, du savoir et la combat pour les causes justes tout en lui reprochant son conservatisme et ses contradictions.

Sur les plages désertées du présent, amené par tout cessez-le-feu inévitable, mon écrit cherche encore son lieu d'échange et de fontaines, son commerce. Cette langue était autrefois sarcophage des miens; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot.³⁴⁵

Ses écrits portent la marque d'une fêlure obsédante qui fournit matière à introspection et invite à lire au travers du processus cathartique des réminiscences tissées par l'écriture, qui donne corps à un cheminement intérieur, dont l'objectif est de donner sens à sa vie à travers l'opposition au déni existentiel subi, et en conséquence à l'exonération du père.

En somme, l'écriture autobiographique telle que pratiquée par Assia Djébar dans *Nulle part dans la maison de mon père* prend la forme d'un récit-tombeau dans lequel le père s'anime pour ensuite être mis en terre de façon définitive. Il s'agit d'un accomplissement du deuil qui avait été laissé en souffrance, inachevé.

2- Maïssa Bey, la femme sans père

Maïssa Bey, tout comme son aîné, Assia Djébar, la langue française est partie intégrante de son habitus linguistique. C'est en effet très tôt qu'elle a été initiée à cette langue par son père, instituteur au temps de la colonisation.

Aussi loin que remontent ses réminiscences, sa mémoire se souvient d'une fille submergée par une sensation de décalage. Le retrait dans la solitude et le refuge

³⁴⁵Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Ed. Des femmes, 1980, p.30

dans la lecture étaient alors son échappatoire préférée. Les livres jouaient le rôle de rempart. Ils la protégeaient de la vie et de ses semblables. Et tous les personnages qui animaient les histoires de ses lectures et qu'elle affectionnait particulièrement étaient des orphelins de père. Par ces lectures, Maïssa Bey cherchait à savoir comment ces personnages avaient vécu l'absence et le manque du père. Une manière d'élaborer son héritage traumatique l'assassinat de son père par l'OAS, pendant les événements de la guerre d'Algérie.

Pour rétablir la présence de son père, Maïssa Bey a recours à sa mémoire qui lui permet d'imaginer le monde tel qu'il était avant le soir fatidique. À la recherche du père, elle accède d'abord aux livres qui ont appartenu à ce dernier, des livres écrits dans la langue française. Au moyen de ces livres, la fille se rapproche du père, ce qui la portera vers l'écriture dans une posture d'engagement et de résistance, à l'image de son père, mort pour l'indépendance de l'Algérie.

Maïssa Bey, dans son livre, *Au Commencement était la mer*, dénonçait la violence terroriste qui a secoué l'Algérie pendant la décennie noire, et se propose, dans la continuité d'autres travaux, de traduire et d'interpréter les traces traumatiques de l'assassinat du père par l'OAS, pendant les événements de la guerre d'Algérie. Il y a de toute évidence dans son rapport écriture/catastrophe un travail d'une nouvelle négociation de sa présence au monde, de réinscription du sens dans de nouveaux contextes, une tentative de production d'une nouvelle mémoire partagée, un travail de sublimation et résilience à travers l'écriture.

La narratrice, d'un point de vue symbolique, porte en elle non pas un disparu, mais une disparition, une absence fondatrice qui la fait douloureuse. Pour engourdir cette douleur et meubler son incomplétude, la narratrice rejoint l'absent dans l'écriture. De l'absence paternelle aux filiations littéraires, dans un travail sur le manque, sur l'insu en soi. Dans l'œuvre de Maïssa Bey notons aussi la récurrence de l'absence paternelle.

Dans son livre *Parler d'amour au bord du gouffre*³⁴⁶, Boris Cyrulnik démontre que même ceux qui ont de graves blessures affectives peuvent les transformer en

³⁴⁶Cyrulnik. Boris), *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Odile Jacob, 2004.

grand bonheur, à travers la capacité de vivre un deuil de manière créative, de pouvoir dépasser la perte d'un être cher en la symbolisant, et le fait de savoir diriger, après un traumatisme majeur, sa vie vers une reprise évolutive.

"J'ai une voix, j'ai des mots pour dire les choses. J'essaie de les trouver, de les sortir de moi, parfois difficilement, et je vais les dire." Mettre en mots l'indicible du trauma, pour réparer les blessures de la mémoire.

Et le passage qui suit peut témoigner de cette capacité et facilité de la traduction de certaines scènes traumatiques qui montrent que ce travail de l'écriture a pu l'aider à donner du sens à certains vécus restés jusque-là innommables. Le récit de Maïssa Bey, s'ouvre en plein cœur des attentats terroristes des années 1990-2000 :

Elle voit la guerre et ce n'est pas la guerre, lui dit-on. Elle est là pourtant la guerre, presque au coin de chaque rue. Elle est là la guerre et aussi la peur sous les cagoules sombres qui masquent les visages des militaires debout dans le soleil, l'arme braquée sur les passants, en attente. Elle est là dans les sirènes hurlantes qui traversent les bruits de la foule impavide. Elle est dans le cœur, dans le ventre de ces hommes et de ces femmes désarmées qui savent que froidement, patiemment des hommes les guettent, qui décideront de l'heure la plus propice, du lieu le plus propice pour les abattre. Sans un mot. Sans se poser des questions. (...) Elle est dans les yeux hagards de ces enfants tirés de leur sommeil, qui ont vu, oui vu, une nuit, leur père, leur mère ou leur frère égorgés, éventrés, et qui ne savent même plus pleurer. Elle est dans les hurlements des mères égarées, dans leurs mains, dans leurs ongles qui griffent la terre des tombes hâtivement creusées chaque jour dans des cimetières encombrés. Elle est dans la fumée noire des écoles incendiées, dans les cendres des arbres brûlés au feu d'une vengeance aveugle, irréductible. Elle est dans les yeux multiples de la foule endeuillée qui suit, spectacle quotidien, les longs cortèges funèbres, dans la colère impuissante de ces

mains serrées, dans le silence terrible qui s'abat sur tous les soirs de la ville³⁴⁷.

La description de ces images horribles de violence et de peur révèle que l'écriture est, pour Maïssa Bey, un moyen avec lequel elle se délivre par le pouvoir des mots des peines enfouies, les siennes mais aussi celles de toutes les femmes dont le vécu est fait du silence.

Le philosophe Marc Nichanian, a montré, à ce sujet, les limites du travail historiographique et précisé que la catastrophe :

« Paralyse tout discours et toute pensée » ; « il fallait donc se faire violence pour tenter de dire quelque chose de la violence collective, pour frayer la voie à une parole interprétative »³⁴⁸.

Par l'écriture créatrice, Maïssa Bey, tente de se rapprocher de ce manque pour le mettre en mots là où il n'y avait pas de mots.

L'écriture peut être du point de vue psychanalytique, une réponse particulière, singulière du sujet face à sa souffrance qui le touche parfois au plus profond de son être.

Une écriture qui recolle les morceaux et lui permet de reprendre pied, de s'arracher à sa douleur de la perte qui la clouait au sol de son enfance, les traces et les souvenirs qu'elle gardait de mots tus, de mots tués pendant des années, c'était devenu invivable, et relève de l'indicible.

Une écriture essentiellement cathartique, dans le fil du symptôme et de la sublimation, qui lui permet de partir à sa rencontre et de retravailler les liens, de prendre rendez-vous avec soi, comme le souligne si bien Simone de Beauvoir "*J'accepte la grande aventure d'être moi*". Une écriture où elle atteste d'une identité (voilà qui je suis), et témoigner d'une altération (voilà qui je suis empêché d'être).

³⁴⁷Bey, Maïssa, *Au Commencement était la mer*, Alger, Editions Barzakh, 2012, p. 75 – 76.

³⁴⁸Marc Nichanian, *L'empire du sacrifice*, L'Intranquille, 1992, pp. 61-115.

A cet effet, Jean-François Chiantaretto³⁴⁹ affirme qu'à travers l'écriture de soi l'auteur tente de (re)construire un lieu pour soi, suffisamment vivable et vivant.

D'une manière symbolique, l'auteure-narratrice est donc parvenue à remettre en place les pièces essentielles du puzzle dans lequel le père et sa fille se retrouvent. Ainsi, ce récit sur la guerre et le père, répare en quelque sorte la brèche entre passé et présent, c'est une façon d'aller à la rencontre du père. Ainsi Maïssa Bey, en l'évoquant, maintient le père en vie au moyen de l'écriture : *à celui qui ne me lira jamais.*

- L'écriture comme esthétique réparatrice

Les blessures et l'endommagement suscitent un besoin urgent de réparation. La réparation commence dès le moment où les romancières ont entrepris l'écriture, c'est d'affronter la situation et éviter de fuir constamment.

A force d'être attaqué par tout ce qu'elle a subi dans ce voyage, le personnage de « *entendez –vous dans les montagnes* » tente de réparer. A force d'en vouloir au colonisateur et au silence qui a régné depuis des années, le moment est venu pour s'expliquer. La fenêtre lui renvoie l'image de sa propre personne mais aussi celle de l'autre.

En effet, nous notons un changement de lexique entre le début et la fin du récit, ce qui était malaise et angoisse se transforme en affrontement et courage, les phrases inachevées se transforment plutôt en phrases bien construites et mieux réfléchies.

La mise en écriture assume une fonction essentiellement réparatrice, l'auteure écrit pour panser les blessures et pour « pleurer le père » pour la première fois.

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

³⁴⁹ François Chiantaretto (dir.), *ÉCRITURES DE SOI, ÉCRITURES DES LIMITES*, colloque de Cerisy 2013, Hermann ed., 2015.

comme on pleure un absent, je n'ai pas fait le deuil, je n'aime pas cette expression. Mais cela m'a permis de vivre cet événement douloureux.³⁵⁰

Maïssa Bey tente de réparer ses souvenirs d'enfance, car avec cette rencontre avec l'homme, elle corrige d'une certaine manière l'image faite sur les hommes :

« *Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui ont torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fosse commune [...]* » (p.38)

Concernant les souvenirs d'enfance Georges Perec écrit :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leur ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.³⁵¹

Mis à part la réparation de quelques souvenirs, peut-on réparer la mort d'un être cher ?

Non, puisqu'un mort ne peut pas être ressuscité, mais la réparation « *peut être une compensation mentale* ». ³⁵²

Selon Harel,

« *Il s'agit de colmater une angoisse dépressive –persécutrice- qui se caractérise par le retour sur soi d'un fantasme de destruction* » ³⁵³

En effet, de peur de sombrer dans l'esprit de haine et de vengeance, nous constatons l'envie de réparation chez le personnage de notre corpus :

« *Elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie et surtout qui finit par détourner tout sentiment humain, parce qu'elle aveugle au point de faire naître la haine, la violence, le désir irréparable de vengeance, la tentation de tuer avant d'être tué* ». (p.35)

³⁵⁰ - entretien réalisé avec Maïssa Bey, *liberté*, 20 décembre 2004

³⁵¹ - Georges Perec, *ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1987, p.30.

³⁵² - Harel Simon, *L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique*. Edition XYZ. Montréal.

³⁵³ - Ibid. P. 18

L'écriture du père, comme nous l'avons cité précédemment, est née à ce moment précis à cause d'un événement qui a pu raviver la disparition. Les événements que vivent les Algériens (pacte référentiel), la nouvelle situation du pays, l'angoisse d'une nouvelle perte, font ressurgir le sujet chez l'auteure.

« Elle ne pouvait pas leur donner un visage, ça ne pouvait être que des monstres... comme ceux qui, aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque au même endroit, égorgent des enfants, des femmes et des hommes » (p.38)

En écrivant ce texte, le but de l'auteure était de revenir à un élément qui n'a pas eu le temps d'être réparé au passé ; enfant, elle ne pouvait le faire mais à ce stade de sa vie, elle se trouve en mesure de le faire³⁵⁴, parce que tant que cette réparation n'a pas été faite, elle empêchera le sujet d'avancer et elle constituera une entrave dans sa vie.

Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, de paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères [...] elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui pétrifie et surtout qui finit par détourner de tout sentiment humain. (p.35)

« Elle se sent vraiment mal. Elle ne supporte plus aucune allusion à la violence, et voilà qu'elle se retrouve rattrapée par tout ce qu'elle essaie en vain de fuir. » (p.25)

Pourquoi cette angoisse, pourquoi cette peur ?

Selon les psychanalystes, l'angoisse apparaîtrait en réaction au danger de la perte de l'objet ; or, nous connaissons déjà une réaction de ce genre à la perte de l'objet : c'est le deuil.

³⁵⁴ - interview réalisée par *parel watan*, 26 décembre 2002.

- Le deuil :

La peur et l'angoisse selon Mélanie Klein³⁵⁵ sont dues au sentiment de perte et de culpabilité, de remord et de chagrin, le souci, le regret et la déception.

Pour Klein, ses sentiments à l'égard de la personne aimée créent un monde fantasmatique de personnes réelles. Le monde fantasmatique porte l'empreinte du monde réel. Il s'agit de représentations traversées par les souhaits et les désirs, transis de pulsions et d'imaginations créatrices et c'est ce qui permet au sujet de puiser dans son intérieur pour faire le deuil.

L'auteur parle de deuil du père, qui n'a été fait que quarante années après, c'est pour montrer justement, qu'elle a beau essayer d'avancer en ignorant cette partie de sa vie, mais en vain elle a fini par refaire surface pour être réparé une fois pour toute et faire partie d'un quotidien.

Selon Klein³⁵⁶, le monde extérieur sert à étayer le monde intérieur. S'assurer de l'existence, de la bonne santé ou de l'amour de la personne aimée permet de préserver le bon objet intérieur, fantasmatique. La réalité extérieure peut être invoquée pour maintenir l'ordre et l'harmonie dans le monde intérieur.

C'est une nouvelle angoisse qui a remis en cause l'état actuel du personnage, (de l'auteure), ce sont tous les événements qu'elle revit, les tortures et les exécutions mais cette fois-ci l'appellation change, ce n'est plus la guerre mais « *des événements d'Algérie* » (p.29).

Elle se laisse emporter d'exils en exils ; d'abord là-bas, étrangère dans son propre pays parce qu'elle refusait d'abdiquer, et se laisser emporter par cette énorme vague qui submergeait les uns après les autres tant d'hommes et de femmes. Elle ne sait pas, non elle ne sait pas sur quel rivage elle doit accoster pour se sentir enfin libérée de l'angoisse solidement ancrée qui la poursuit jusqu'ici. (p.30)

³⁵⁵ - Klein Mélanie, « *Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs* », dans *Essais de psychanalyse*, 1968, Paris, Payot ; *Love, Guilt and Reparation, The Writings of Melanie Klein Volume I*, 1975, Londres, The Free Press.

³⁵⁶ Klein, op.cit.

Klein³⁵⁷ précise l'importance de l'identification, en effet, la femme met automatiquement, et dès l'ouverture du récit, l'image du père sur celle de cet homme. C'est une manière de retrouver en quelque sorte ce qui a été perdu, « *Mon père aurait à peu près le même âge. Non il serait plus vieux encore. Il n'aurait pas cette allure...il était bien plus petit de taille...il aurait fini peut-être par ressembler à son père...* » (p.17)

Klein trouve que le fait de s'identifier est une manière de retrouver le rôle du parent protecteur, ainsi le sujet recrée la situation rassurante de l'amour paternel. La femme se souvient de son père dans un moment d'angoisse et de fuite. Le train, comme espace clos, est, dans un premier temps, un lieu craint par la femme, par la suite, il devient agent de la quête.

L'agressivité de la femme semble se détacher d'elle vers le milieu du récit, elle la subit plus qu'elle n'en prenne part.

Freud, dans ses travaux évoque la notion de deuil :

*« Pour ce qui est du deuil, un laps de temps est nécessaire pour exécuter dans ses moindres détails l'ordre imposé par l'épreuve de la réalité [...] »*³⁵⁸

L'auteure ne s'est pas donné le temps nécessaire à ce deuil, parce qu'elle était trop jeune.

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.³⁵⁹

La nécessité de faire le deuil n'est survenue qu'après le besoin d'une réparation immédiate.

Freud continue au sujet du deuil :

[...] nous ne connaissons même pas les moyens économiques grâce auxquels le travail du deuil s'accomplit ; il est cependant possible qu'une supposition nous vienne ici en aide. La réalité prononce son verdict – l'objet n'existe plus – devant chacun des souvenirs et chacun

³⁵⁷ Klein, op.cit.

³⁵⁸ - Freud Sigmund, *Deuil et mélancolie. Œuvres complètes*, tome 13, PUF, Paris 1988.

³⁵⁹ - *El Watan*, 26 décembre 2001. Op.cit.

des espoirs qui attachaient la libido à l'objet perdu, et, obligé pour ainsi dire de décider s'il veut partager le sort de celui-ci, le moi se laisse convaincre par l'ensemble des satisfactions narcissiques que lui donne le fait de rester en vie, et rompt son attachement à l'objet mort. Il nous est permis d'imaginer que la lenteur et la manière progressive avec laquelle cette rupture s'accomplit, permet à l'énergie que celle-ci a requise de se dissiper à mesure que le travail s'effectue. ³⁶⁰

Donc en ayant comme but d'écrire le père, l'auteure tente de dissiper cette douleur et la peur de la perte du père. « *Voilà qu'elle se sent rattrapé par tout ce qu'elle essaie en vain de fuir.* » (p.25)

Un vrai travail de clinique est fait dans ce récit, car l'auteure à conscience du mal qui la hante, du refoulement du père. Du moment où elle en parle, elle montre son envie ou plus exactement son besoin de réparer pour « guérir ».

Selon Louise Grenier, la parole a un pouvoir curatif, pouvoir instaurer et construire sa propre mémoire du père est important

Il s'agit là d'une sorte de mémorial symbolique qui passe par le langage ! Ériger le père à l'intérieur de soi suppose l'abandon de ses illusions infantiles et le consentement à son histoire. Au terme d'un long et douloureux travail de deuil, peut-être sera-t-il possible de transformer cette expérience négative en récit porteur d'espoir. ³⁶¹

Dès l'ouverture du récit, nous saisissons cette identification de l'image du père à ce sexagénaire qui fait irruption dans le compartiment. Les psychanalystes parlent de manifestation d'angoisse à la vue de personnes étrangères, ce sentiment provoque un danger de la perte de l'objet.

« *Quel âge peut-il avoir ? Plus de soixante ans c'est sûr...*

Cette obsession...la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se trouve face à ces hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler. » (p.17)

Le refoulement apparaît parce que le deuil n'est pas fait. Le deuil est une réaction affective à la perte de l'objet. Il apparaît sous l'influence de l'épreuve de réalité

³⁶⁰ - Freud Sigmund, Op.cit.

³⁶¹ - Grenier Louise, Op.cit, p.19

qui exige d'une manière impérative que l'on se sépare de l'objet qui n'est plus. Dès lors la fonction du deuil est de travailler à ce retrait des investissements hors de l'objet dans toutes les situations où l'objet était doté d'un investissement élevé.

Le caractère irréalisable de l'investissement de l'objet en nostalgie, lors de la reproduction des situations dans lesquelles la liaison à l'objet doit être défaire. Le personnage féminin du récit est l'autre, une étrangère en ce pays d'adoption, France, « *il n Ya qu'elle l'étrangère, pour trouver cela anormal.* » (p.12) Elle est migrante de l'intérieur avant de l'être de l'extérieur.

« D'abord là-bas étrangère dans son propre pays parce qu'elle refusait d'abdiquer, de se laisser emporter par cette énorme vague qui submergeait les uns après les autres tant d'hommes et tant de femmes. » (p.30).

Au cours de ses déplacements géographiques et de ses explorations psychiques, elle évoque non seulement son père mais tous les pères qui ont contribué à la révolution et dont on n'évoque pas le nom. « *Nos pères étaient tous des héros* » (p. 60)

Cette écriture du père fait balancer le personnage entre deux lieux : un premier qu'elle est incapable d'abandonner, « *les bijoux kabyles sont aisément identifiables...mais c'est ça, c'est aussi pour ça qu'elle les porte, oui ne jamais oublier qui elle est, une étrangère voilà tout.* » (p.28) un second lieu qu'elle ne peut pas encore aimer,

« Merci [...] de votre façon de me fermer les portes au nez avec élégance, avec douceur, merci pour votre pitié, votre intérêt parfois perfide, merci à vous qui compatissez, qui posez des questions sûres « ce qui se passe » [...] » (p.30)

« Elle ne s'est jamais vraiment sentie bien depuis qu'elle est là. » (p.27)

3- Malika Mokeddem, la femme hors-père

Chez Malika Mokeddem, les parcours de la romancière et du médecin néphrologue procèdent d'une pensée cohérente : l'expérience clinique médicale

n'a pas contaminé son œuvre littéraire ; elle l'a nourrie, tout comme sa propre histoire et son propre inconscient :

Quand on est médecin, on prend en d'abord scientifiquement et puis physiquement aussi. Il faut palper, il faut leur tenir la main, il faut comprendre et ressentir la souffrance des autres. Et dans des spécialités dures et contraignantes comme la mienne, on est souvent renvoyé dans nos buts par la mort. En fait, cela vous décroche d'abord du petit ego de l'écrivain qui peut être parfois écrasant. Et ça vous renvoie à des choses essentielles, à ce qui est la vie. Et la souffrance de l'autre, sa prise en charge, ça vous aide à limiter le vertige de temps en temps d'avoir pu faire quelque chose. Ça occupe une part importante de l'être. Et puis la médecine nous offre une matière d'écriture extraordinaire. Inépuisable. C'est peut-être pour ça que je n'arrive pas à abandonner cette part de ma vie, cette part de médecine. Elle m'est nécessaire à une remise au point ³⁶².

Dans les œuvres de Malika Mokeddem, si la « blessure » est multiple, au cœur de celle-ci le lecteur entend résonner, comme une plainte ininterrompue, l'absence du père, l'injustice du père, l'effroyable froideur affective de sa mère, en somme une « *défaillance de la parentalité* » de l'auteur.

Le père représente le personnage central dans le texte de Malika Mokeddem. Dans la mesure où il occupe la place majeure dans la narration. Il ouvre et clôture « *Mes hommes* », roman de facture autobiographique. Le qualifiant d'absent, le père de Malika est une figure qui revient au long du texte, dans un espace ambigu d'une absence / présence, dans un jeu du fort-da décrit par Freud dans *Au-delà du Principe de plaisir* (1920). Ainsi à travers ce jeu de présence-absence du père, elle met en scène des expériences traumatisantes refoulées (le retour du refoulé).

En effet, la place qu'occupe le père est majeur dans le récit, Malika s'adresse directement à lui, l'analphabète dès le début du roman :

Mon père, mon premier homme, c'est par toi que j'ai appris à mesurer l'amour à l'aune des blessures et des manques. A partir de quel âge le ravage des mots ? Je traque les images de

³⁶² Yanis Younsi, Entretien « L'Etat algérien m'a censurée », *Le soir d'Algérie*, 12 septembre 2006.

la prime enfance. Des paroles ressurgissent, dessinent un passé noir et blanc.³⁶³ .

Malika Mokeddem était brillante pour être vu par son père et sa mère mais cette brillance la faisait simultanément disparaître. Elle souffrait de n'être qu'un reflet.

Dans le roman : « *Les Hommes qui marchent* », avec une douleur indescriptible, elle relate l'évènement qui marquera la genèse de sa relation conflictuelle avec son père : c'est le jour où elle découvrit sa tirelire éventrée et vide : son contenu avait servi à acheter une bicyclette pour son frère. Sachant que son père était à l'origine de cette « *injustice* ». Ne pouvant pas contenir sa colère, elle s'adresse à lui en ces phrases :

« Tu n'es plus mon père ; Je t'ai fait confiance et tu m'as trahie : Je te hais ! Tu n'aurais jamais fait ça à l'un de tes fils, je le sais et je te hais encore plus pour ça ! »³⁶⁴ .

La phrase suivante, a évoqué dans un entretien accordé au journal le soir d'Algérie, nous semble formuler clairement sa colère et non sa haine, un sentiment d'amertume causée par le geste injuste de son papa :

Je me disais toujours, il est injuste. Pourquoi donc préférerait-il les garçons ? Et cette colère que j'ai éprouvée est le premier signe de mon tempérament, de ce refus de l'injustice. A ce moment-là, c'était juste cette sensation qui était ancrée en moi
³⁶⁵ .

Et poursuit :

Il y a une relation conflictuelle est ça a beaucoup influencé sur ma personnalité, dans le premier texte (la première absence) je lui dis qu'il était absent en tant que père. Il était là comme

³⁶³Malika Mokeddem, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005, p. 5.

³⁶⁴Ibid. p. 143.

³⁶⁵Yanis Younsi, Entretien « L'Etat algérien m'a censurée », op. cit.

censeur, c'est par exemple l'histoire de la bicyclette qu'il a refusé de m'acheter, c'est difficile³⁶⁶.

La désaffection de la mère : enfant étant censée être entourée d'affection et de tendresse de la part des parents et particulièrement de la mère, elle ne recevait de cette dernière, qu'ordres et remontrances :

« Prépare le biberon du petit ! La soupe de l'autre ! Prends ton frère, ne le laisse pas pleurer comme ça ! Torche celui-ci ! Va étendre le linge !... »³⁶⁷.

Cette désaffection de la mère, sera à l'origine du rejet de la maternité :

Non, jamais elle ne se laisserait atteindre par l'épidémie de la boursouffure qui s'emparait des ventres. Jamais elle ne se plierait aux ménagères qui enfermaient les filles au sortir de l'enfance pour ne les lâcher qu'au seuil de la mort³⁶⁸.

Les phrases suivantes montrent bien que la narratrice entretient une relation hautement conflictuelle avec ses parents :

« Vers qui se tourner quand les parents deviennent, sinon les premiers ennemis, du moins ceux qui peuvent, à bon droit, mettre en péril l'avenir d'une fille ? »³⁶⁹.

La scène de la bicyclette est présente dans deux textes de Mokeddem, cet événement représente un souvenir enfantin douloureux pour l'auteur qui avait un impact important sur la relation de celle-ci avec son père ainsi que sur sa vie. Cette relation conflictuelle entre l'auteur et son père a forgé un tempérament rebelle et un sentiment d'amertume à cause d'une injustice parentale.

Cette absence, jalonnée d'afflictions que fait naître l'exil, est paradoxale, dans la mesure où le manque paternel issu de cette absence va créer chez Malika des difficultés dans sa relation avec les hommes de sa vie, et un désir de réparation à

³⁶⁶Yanis Younsi, Entretien « L'Etat algérien m'a censurée », op. cit.

³⁶⁷Malika Mokeddem, Les hommes qui marchent, Paris, Grasset, 1997, p 115.

³⁶⁸Ibid, p 191.

³⁶⁹Ibid, p 296.

travers l'écriture. Une métabolisation de la perte, dans un geste créatif, à travers l'écriture romanesque.

Nous savons que, pour les analystes, le sujet ne peut se former que par des jeux d'identification. Pour se construire, le narrateur doit donc d'abord élaborer ces représentations identificatoires. Et, pour restituer par l'écriture la figure paternelle vacante, Elle est forcée de s'en remettre au souvenir des pères de substitution ; son oncle, ami Bachir, le Dr Shalles de Kenadssa et Bellal le photographe.

En effet, l'image du père dans le roman, ne se réduit pas seulement à ce lien biologique qui est le père de Malika. Nous constatons à travers les récits mokeddemiens d'autres pères de substitution. L'absence du père, institue une faille dans son être. Autour de cette faille, elle tente de se construire à travers des substituts paternels, ses tuteurs de résiliences.

Dans le chapitre deux du roman, *Mes hommes*, Malika évoque Ami Bachir, l'emploi du mot arabe ami qui veut dire mon oncle reflète une affection et un respect. L'histoire de cet homme est un rayonnement de la tendresse paternelle :

Ami Bachir, a l'affection aussi tonitruante que le coup de gueule qu'il dispose en fonction du mérite scolaire. Je suis la favorite. Raison pour laquelle il m'a définitivement élue au siège sur sa droite. Qu'aucun ne s'avise par mégarde, par ignorance ou sous quelque autre fallacieux prétexte d'essayer de s'accaparer ce privilège ³⁷⁰.

Ou encore, dans un avis similaire sur le même homme :

³⁷⁰Malika Mokeddem, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993, p.24.

« *Finalement, l'homme du début de mon adolescence c'est lui (...) Un père d'adoption qui, lui, m'aimait justement pour mes résultats scolaires. Un père par intermittence mais qui était déjà un parfum de quelques-uns de mes secrets.* »³⁷¹.

Un deuxième père de substitution, c'est le Dr Shalles de Kenadssa ; celui qui fait naître chez Malika la vocation de médecin. Évoqué dans le troisième chapitre :

« *Un autre homme important durant ces années-là, c'est le médecin de mon village, le docteur Shalles, il m'étonne me captive, m'enthousiasme. L'admiration n'est-elle pas une forme sublimée de l'amour ?* »³⁷².

En le nommant Challes avec un « C » dans le roman, *L'Interdite* : « *J'étais malade et le docteur Challes, le médecin d'alors, s'était beaucoup occupé de moi* »³⁷³

Cet homme a dévoilé « les coulisses » d'un métier attractif pour la narratrice, un homme de savoir, de vie, de science et de littérature.

Dans son roman, *N'zid*³⁷⁴, Le Docteur Shalles et son épouse qui est sage-femme, apparaissent dans son récit autobiographique comme de véritables substituts parentaux, « tuteurs de résilience », en même temps que des passeurs culturels qui lui permettent d'échapper à ce qu'elle appelle « l'enfer du désert », « désert affectif ». Pendant cette période, elle avait connu des instants de félicité qui ont largement compensé le calme plat de sa vie affective. Leurs présences bienveillantes lui ont insufflé le sentiment d'exister et l'annonce d'une croissance prometteuse, elle deviendra médecin.

Sa boulimie de la lecture, va être à l'origine de son manque de nourriture, qui lui causa une anorexie. Le docteur Shalles lui conseille :

Fichu caractère, tu fais démentir les thèses médicales qui prétendent que l'anorexie ne survient que chez les familles aisées. Faut croire que ta richesse à toi est là et elle grandit

³⁷¹Ibid. p 20.

³⁷²Malika Mokeddem, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005, p.31.

³⁷³MOKEDDEM, Malika, *L'interdite*, op. cit. p. 45.

³⁷⁴MOKEDDEM, Malika (2001). *N'zid*. Paris: Seuil.

avec ça. De l'index, il touche d'abord ma tête puis le livre entre mes mains.³⁷⁵

L'écriture lui permet ainsi d'appréhender dans un acte créatif et sublimatoire, ce qui existe en elle-même comme douleurs, colère, sentiments, pensées, représentations, dans un procès de dévoilement du vécu subjectif avec ses interrogations, ses souffrances, sa quête d'affranchissement de ses manques et de ses tourments existentiels :

Écrire, noircir le blanc cadavéreux du papier, c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver par-dessus le trouble et le désarroi, un pointillé d'espoir. L'écriture est le nomadisme de mon esprit sur le désert de mes manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie, sur les traces d'une enfance que je n'ai jamais eue³⁷⁶.

Donc l'écriture constitue pour elle nous semble-t-il une tentative de suture et de cicatrisation de cette déchirure subjective d'essence traumatique. Et d'une reconquête de soi, non dénuée d'une certaine créativité. Elle a pour fonction, autant qu'il est possible, de détoxiquer une relation foncièrement mortifère et mortifiante. Procurant à ces maux, une forme, une enveloppe et un destinataire. Dans le récit sur sa naissance « *Ma mort de naissance* », elle souligne que ces parents n'ont manifesté aucun sentiment de joie à sa naissance : « *Quand je suis venue au monde, ce fut le drame parce qu'ils attendaient tous un garçon* »³⁷⁷. Elle était morte « *Miroir froid de la mère* » et elle avait survécu à la catastrophe, grâce à l'amour de sa grand-mère, qui va constituer son modèle identificatoire.

En fait, il semble que le désir du narrateur, ou mieux que son écriture même ait pour cible immédiate le procès de la fonction paternelle. Cette douleur de l'absence et du manque du père est à l'origine de cette explosion de colère. Le terme fonction désigne à la fois l'idée d'accomplir quelque chose, de s'acquitter d'une tâche, ainsi que celle de produire un « effet » chez Autrui (Lacan parlerait sans doute d'effet-sujet).

³⁷⁵ MOKEDDEM, Malika (2006). *Mes hommes*, op. cit. p. 43.

³⁷⁶ MOKEDDEM, Malika. « De la lecture à l'écriture, résistance ou survie ? ». Op.cit.,

³⁷⁷ Benayoun-Szmidt, Y. 2003. « Genèse d'une œuvre ». In *Autour des écrivains maghrébins*. Paris : L'Harmattan, p 275.

L'écriture atteint les couches enfouies en elle pour passer et repasser sur les vécus traumatiques de l'enfance jusqu'à en éliminer non la présence sous-jacente mais l'emprise. L'écriture devient cathartique et source de vie. « *Ma vie est ma première œuvre et l'écriture, son souffle sans cesse délivré* »³⁷⁸.

Elle s'inspire de ses origines, de son vécu et poétise ses propos tel que le faisaient ses ancêtres. Lors d'un entretien avec Ch. Achour, l'auteure affirme :

Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans « l'immobilité » des sédentaires et ne cessait de me conter son monde³⁷⁹

Je suis un être de transgression. Un être qui a toujours été du côté de la rébellion et jamais du côté de la soumission. Je pense que c'est dû à mes origines nomades et à cette grand-mère nomade.³⁸⁰

Nous le constatons à la fin du roman quand celle-ci, précise que l'amant à venir devra se mesurer au « temps d'absence et du manque » que le père a occupé dans sa vie :

Onze ans déjà que je suis seule, vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père.³⁸¹

Pour Freud, la structure de la personnalité, dépend du complexe d'Œdipe. Le développement psychique de la femme est basé sur les liens affectifs de la mère à l'objet paternel. Freud précise que la femme choisit son mari sur le modèle paternel.

³⁷⁸ Malika Mokeddem, *Mes hommes*, Op, cit, P: 20.

³⁷⁹ Achour, Ch. Ch., *Noun, Algériennes dans l'écriture*, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999, pp. 182-183.

³⁸⁰ Malika Mokeddem, in journal *El Watan*, le 16 août 1995.

³⁸¹ Mokeddem, Malika, *Les hommes qui marchent*, op. cit. p. 207.

Dans les textes de Malika Mokeddem, le modèle paternel est désapprouvé c'est pourquoi, l'idée du mariage est fortement rejetée. « *Le mariage, le mariage, vous n'avez que ce mot à la bouche ! Si c'est pour être comme toi, infectée par une grossesse neuf mois par an, ça non ! D'ailleurs, je ne me marierai jamais !* »

« *Elle n'aime pas obéir et elle veut pas se marier. Ils ont trouvé beaucoup de mariés. Mais elle, elle dit toujours non.* »³⁸²

L'idée du mariage est nettement rejetée dans les textes mokeddemiens. Dans *Mes hommes*, Jean-Louis veut convaincre Malika de se marier avec lui, cette dernière accepte juste pour avoir la nationalité française :

Jean- Louis tient tellement à ce mariage. Il a si peur de me voir partir. Répondre à cet appel inintelligible qui m'obsède. Me marier résout, certes mes problèmes de papiers.³⁸³

N'est-elle pas dans le drame de l'histoire vécue de sa mère, promise à un autre, étranger à la tribu, qui finalement se trouve marier à quelqu'un de sa tribu ; Un télescopage des générations.

Dans le roman, *L'interdite*³⁸⁴, elle décrit, l'origine de son père qui appartient à la tribu des Chaâmba, et son mariage avec sa mère pourtant promise à un autre :

Et moi je me souviens si bien de ton père. Un grand Chaâmbi, avec une moustache, comme seuls en ont les Chaâmbis, et avec leur majesté (...) lui, si beau avec sa fierté et sa moustache de Chaâmbi, il est arrivé et il a pris la plus belle femme d'ici, celle qui était promise à Bekkar. Lui l'étranger (...). Bekkar en est devenu fou et ceux de sa tribu ; les Ouled Guerir, avec lui. Ceux de ta mère, les Dui Miniï, riaient sous cape, et buvaient cette force comme un Petit lait bien frais.³⁸⁵

Pour Freud, la phase œdipienne est décisive, car, elle prépare la femme à ses fonctions sexuelles et sociales. Ce complexe d'œdipe non dépassé, entrave et rend difficile ses rapports aux hommes.

³⁸² Malika Mokeddem, *L'interdite*, op. cit. p. 36.

³⁸³ Malika Mokeddem, *Mes hommes*, op. cit. p. 76.

³⁸⁴ Ibid. 181 p.

³⁸⁵ Ibid. p.p. 172.173.

Cet ébranlement affectif premier, a engendré des « échos » qui se manifestent à travers le réseau de sentiments complexes et ambivalents envers les hommes : L'auteur déclare dans la quatrième de couverture de *Mes hommes* :

« J'ai quitté mon père pour apprendre à aimer les hommes, ce continent encore hostile car inconnu. Et je lui dois aussi de savoir me séparer d'eux. Même quand je les ai dans la peau. »³⁸⁶

Le père est à l'origine de l'hostilité envers les hommes, il est aussi à l'origine du manque affectif des hommes. Il est rejeté mais il est sans cesse recherché :

« Jusqu'à quand les hommes que j'aime m'obligeront-ils à compter les manques d'amour jusqu'à en perdre le nombre des années. »³⁸⁷

Freud précise que quand le complexe d'Œdipe ne disparaît pas, la fille fait l'expérience qu'il n'y a pas chez le père le trait d'identification féminine dans lequel se résoudrait son Œdipe. La conséquence est que la fille dans un état de déception persiste à la demande d'amour. Ainsi, la sortie de l'Œdipe reste problématique. La fille demeure en quête d'amour et d'affectivité de l'homme. Dans « *Mes hommes* », nous constatons que l'image de l'homme est liée à l'échec. L'échec amoureux, un leitmotiv, dans l'écriture Mokeddemienne.

Comment assumer le non-lieu du père quand sa féminité désespère de son regard?

L'auteur qui souffre d'une absence affective paternelle, cherche à suppléer cette carence par l'amour d'autres hommes sans cesse recherchée. Ainsi le dernier chapitre titré « *Le prochain amour* », montre que sa quête d'affectivité amoureuse devient symptomatique, car elle est accompagnée d'un sentiment d'ambivalence envers les hommes. Cela s'explique par l'enfance qu'a vécue l'auteur. La misogynie du père et même de la mère a laissé des séquelles sur la personnalité de l'écrivaine. Le retour du refoulé.

Pour Freud, le refoulement découle nécessairement d'un souvenir d'enfance :

³⁸⁶ Malika Mokeddem, *Mes hommes*, op cit, p 08.

³⁸⁷ Ibid. p. 149.

Le sujet « paraît » oublié, mais l'impression d'enfance « se réveille », et elle est rendue active, si bien qu'elle commence à produire des effets, mais, n'arrive pas à la conscience, elle reste inconsciente.³⁸⁸

La part de l'autobiographie est clairement perceptible, elle est présentée par le parcours personnel de l'héroïne. *Sultana*, n'est que la traduction de *Malika*, Elle se projette pour signifier l'image du père désiré et sans cesse souhaité :

Le père de Sultana est un père qui porte sa fille à califourchon sur sa nuque avec une grande fierté : « Il te prenait partout avec lui. Il te portait à califourchon sur sa nuque. Et tous lui disait : « Chaâmbi, on ne porte pas ainsi une fille ! Chaâmbi, pose- là, ce n'est qu'une fille ! » Il riait de son rire fort et rétorquait : « Bande d'ignares, regardez-là bien ma fille, elle vaut plus que tous vos garçons réunis.³⁸⁹

L'auteur ne supportait pas l'atmosphère dans laquelle elle vivait. Elle met l'accent sur son père en le qualifiant d'absent, néanmoins, sa présence est très forte dans ses récits. Cela ne peut être qu'une preuve de son impact important dans sa vie.

Je suis restée vingt- quatre ans sans voir mon père. Il refusait de me recevoir avec mon époux français, un mécréant. La transe des insoumis se referme sur nos retrouvailles. Mon père ignore tout de ma vie intime depuis l'adolescence. Il ne connaît même pas les prénoms des hommes que j'ai aimé. Il ne veut surtout pas savoir, jamais. Car tous les mots qui s'appliquent à ma vie de femme libre, relèvent de la honte, du péché, de la luxure. C'est ce silence exorbitant sur ma vie qui est à l'origine de ce texte.³⁹⁰

Cette absence concerne le père souhaité, le père compréhensif dans la vie de sa fille, cette absence dessine un vide immense et douloureux pour Malika :

Le silence entre nous remonte à dix ans avant mon départ de l'Algérie. A mes quinze ans fracassés. J'écris tout contre ce silence, mon père. J'écris pour mettre des mots dans ce gouffre

³⁸⁸Sigmund Freud, Le délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen. p. 165

³⁸⁹Ibid. p. 147.

³⁹⁰Malika Mokeddem, in www.dzlit.free.fr/mokeddem.html

entre nous. Lancer des lettres comme des étoiles filantes dans cette insondable opacité.³⁹¹

Malika Mokeddem à un moment de son cheminement, constate que personne ne peut remplacer ou remplir le vide et le manque provoqué par l'absence d'un père, ressenti depuis son enfance. Malika Mokeddem, nie le sentiment de haine envers son père, la vérité c'est qu'elle le cherche car aucun autre mâle ne peut remplacer son manque ressenti depuis l'enfance :

Une haine vis à vis de mon père...c'est trop dire. C'est plutôt du dépit, de la colère, parce que je sais qu'il m'aimait. Quoique j'ai mis beaucoup de temps à le comprendre(...) Je me disais toujours, il est injuste, pourtant, c'est mon père pourquoi donc préfère-t-il les garçons ? Et cette colère que j'ai éprouvée est le premier signe de mon tempérament, de ce refus de l'injustice. A ce moment-là, c'était juste cette sensation qui était encreée en moi.³⁹²

Malika, malgré les divergences qui les avaient écartés, s'est réconciliée avec son père. Dans un geste de dépassement de soi, d'exonération, et de réparation, elle reprend contact avec lui, le père :

Maintenant je le vois, mon père. De temps en temps, je vais l'embrasser là-bas dans son désert. Il ne cesse de me caresser les mains, de me murmurer « bénédiction », « pardon ». J'aurai préféré qu'il me dise « Je t'aime »³⁹³.

Enfin, malgré leur nombre, les hommes qu'a connus la narratrice n'ont pas réussi à remplir et combler le vide, ainsi, qu'à guérir les blessures causées par une image obsédante d'un père « absent – présent ». Le temps et le travail d'écriture à l'œuvre sont seuls capables de panser et cicatriser cette blessure :

« Vous, l'inconnu, qui allez peut-être faire irruption dans ma vie, sachez qu'il vous reste treize autres années pour prétendre rivaliser avec l'absence de mon père »³⁹⁴.

³⁹¹ Malika Mokeddem, *Mes hommes*, op. cit. p, 12.

³⁹²Yanis Younsi, Entretien « L'Etat algérien m'a censurée », *Le soir d'Algérie*, 12 septembre 2006,

³⁹³Malika MOKEDDEM, *Mes hommes*. Op.cit., p 205.

³⁹⁴ Ibid., p. 61.

Freud précise que quand le complexe d'Œdipe ne disparaît pas, la fille fait l'expérience qu'il n'y a pas chez le père le trait d'identification féminine dans lequel se résoudrait son Œdipe. La conséquence est que la fille, dans un état de déception, persiste à la demande d'amour. Ainsi, la sortie de l'Œdipe reste problématique. La fille demeure en quête d'amour et d'affectivité de l'homme. Dans « Mes hommes », nous constatons que l'image de l'homme est liée à l'échec. L'échec amoureux, un leitmotiv, dans l'écriture mokeddemienne.

L'écriture de Mokeddem se ressource de son enfance et de son adolescence. Le choix autobiographique confirme l'effet cathartique de l'écriture. La part de la vérité est fortement présente par le processus de feedback des souvenirs de l'enfance. L'extériorisation de ces derniers permet une purge des pressions internes.

L'écriture offre à Malika Mokeddem un espace de négociation où tous les lieux vécus dans la contradiction et la rupture se confondent et s'entrelacent pour donner naissance à une femme affranchie capable de se guérir des interdits et des violences en clamant les « êtres multiples » qui l'habitent.

Une écriture filiale qui contribue à mettre en lumière l'identité de la fille en accordant un second souffle à celui qui n'est plus et qui a manqué à son rôle dans le passé :

« Je ne t'ai pas cherché en d'autres hommes, je les ai aimés différents pour te garder absent »³⁹⁵.

La littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle, ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose - qu'elle en sait long sur les hommes. Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu de simplement l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie.

Janine Altounian écrit :

³⁹⁵ Ibid, p. 19.

« La cure comme l'écriture ressortissent à une double temporalité et à une double localisation au sein desquelles le sujet advient là même où, devenant auteur de son histoire de vie, il devient, tel l'enfant qui fait la mère, l'enfant autre de parents à resignifier, et l'autre de parents-enfants à réparer ».

Dit autrement, la prouesse de Malika Mokeddem était d'être parvenue à trouver via l'écriture, un point de nouage entre intimité, intériorité et subjectivité : un point lumineux semblait enfin advenir.

A travers l'écriture, Malika Mokeddem tentait de combler le creux qu'avaient imprimé tant d'absences, le peupler de mots, tisser un voile d'écriture, dans un travail de mémoire et de résilience. Nous sommes fondamentalement des êtres de langage et nous avons besoin pour exister, d'être accueilli et reconnu dans une parole qui fonde et tisse notre humanité. Ainsi, le récit de soi n'existe que dans l'altérité et ne peut se dissocier de la dimension de l'autre. En fait, elle fait le procès de la paternalité du père, la fonction paternelle, l'interpelle dans sa fonction de garant de la loi au sens lacanien du terme.

L'écriture peut être du point de vue psychanalytique, une réponse particulière, singulière du sujet face à sa souffrance qui le touche parfois au plus profond de son être.

Malika Mokeddem se sert aussi de son écriture pour dénoncer le mal qui frappa l'Algérie durant la « décennie noire », de 1990 à 2000.

Son roman *Des rêves et des assassins*, publié en 1995, écrit après la mort de son ami, le dramaturge algérien Abdelkader Alloula. Ce roman incarne un vrai virage dans réécriture de Malika Mokeddem, et la tragédie algérienne constitue le socle de l'œuvre :

L'irruption de la violence en Algérie, les événements qui se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée vont fortement marquer les dernières productions de Malika Mokeddem qui amorce ce qu'on pourrait qualifier sa deuxième période. Succombant à l'urgence de dire la situation de terreur, elle s'engouffre elle aussi dans ce créneau. Et face à ce présent, à l'histoire immédiate, pas de recul possible ; il faut faire vite :

écrire, écrire avant que ne sèche le sang du crime, avant que ne vienne l'oubli³⁹⁶.

Elle affirme dans un entretien que :

Dans l'acte d'écrire, il y a ce qu'on a envie de dire et qu'on dit, qu'on décrit, qu'on construit et il y a aussi toute la part d'inconscient qui passe dans l'écriture et qui ensuite nous est révélée par le regard des autres, la lecture des autres. L'acte d'écrire me structure ainsi que l'avait fait auparavant l'acte de lire³⁹⁷.

A cet effet, Cyrulnik écrit dans son livre *Sauve-toi, la vie t'appelle* que c'est la fiction et non les témoignages des survivants, que personne au demeurant ne supportait de lire ou d'entendre, qui a mis du baume sur ses blessures comme sur celles des autres survivants, que c'est la fiction qui a apprivoisé les consciences et permis d'envisager l'impensable. Il cite dans ce livre, Jorge Semprun qui souhaitait témoigner mais n'y parvient pas. *"Mes brouillons saignent"* écrit-il, soulignant à quel point l'écriture entretient la blessure. Et vingt ans plus tard, Semprun emprunte la voie du roman pour raconter ce qui s'est passé et c'est seulement à ce moment-là qu'il peut avouer : *le héros de ce roman, c'est moi*.³⁹⁸

A ce propos, S. Freud écrit :

Les poètes et romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science³⁹⁹.

Ce chapitre témoigne du pouvoir palliatif incontestable et incontesté de l'écriture. Nous avons pu, moyennant des illustrations tirées de nos trois récits, découvrir la magie de l'écriture quand il s'agit d'un projet de conciliation avec soi et avec le monde.

³⁹⁶Helm Yolande, Malika Mokeddem : envers et contre-tout, L'Harmattan, 2000, p.31.

³⁹⁷Le Maghreb Littéraire, Revue canadienne des études maghrébines, no. 5, 1999, p. 95-96

³⁹⁸Boris Cyrulnik, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Odile Jacob, 292 p, 2012

³⁹⁹S. Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva »* de Jensen, Paris, Gallimard, col. Idées, 1949, p. 127.

Les trois romans sont des exemples parfaits de la capacité de la littérature de raccommo­der, soigner ou guérir d’une blessure atavique. Maïssa Bey se retrouve en présence du médecin qui a signé l’attestation de décès de son père et vit cela avec l’espoir en un lendemain meilleur pour les deux peuples rivaux (algérien et français). Assia Djebar tente, dans son récit, de ressusciter le père défunt et revit les moments les plus pénibles mais aussi les plus merveilleux dans ses souvenirs de fille : elle finit par se concilier avec la réalité et avoue être en besoin vital de rédiger cet ultime récit en guise d’hommage au père mais aussi afin de donner un sens à l’insensé. Malika Mokeddem, quant à elle, continue à vider son sac, comme elle l’avait fait précédemment dans d’autres romans et retrouve un tantinet la paix perdue auparavant à cause du père inquisiteur.

Conclusion

Cette partie de notre recherche nous a permis de cadrer théoriquement notre corpus : d’un point de vue formel, les trois récits appartiennent au genre autobiographique ; d’un point de vue plus thématique, notre corpus représente à merveille ce que les théoriciens de la paralittérature appellent « le récit de filiation »

Nous avons vu également comment cette écriture prend des contours contestataires du moment où les trois romancières s’assignent pour objectif –un peu moins dans le cas de Maïssa Bey- de critiquer la société du pays natal et son trait marquant, le patriarcat.

Cette partie nous a permis également de découvrir la capacité salvatrice qu’à l’écriture quand elle se met à pallier des blessures du passé. Le père, qu’il soit absent, inquisiteur ou problématique, continue à ombrager la vie de sa fille romancière. Cette dernière trouve dans l’écriture un moyen pour surmonter les abominations du réel, en tant que femme algérienne. Elle tente même de sublimer ce réel malfaisant.

CONCLUSION GENERALE

La figure du père a souvent fait l'objet de plusieurs textes littéraires produits par des femmes. Une constante est à signaler : le père a toujours eu un statut particulier dans les textes des femmes écrivaines. Dans « *Entendez-vous dans les montagnes* » de Maïssa Bey, « *Mes Hommes* » de Malika Mokeddem et « *Nulle part dans la maison de mon père* », la figure du père ne déroge pas à la règle et varie d'aspect selon le cas de chaque auteure.

A la première lecture de nos trois romans, se produit chez le lecteur l'impression d'être en présence –mais de reconnaître aussi- les trois profils dressés des trois pères. Il est l'être regretté chez Bey, le roman est un vibrant hommage à sa mémoire ; honni et contesté chez Malika Mokeddem ; la problématique et controversée chez Djébar et son statut oscille entre l'émerveillement et la déception.

Nos trois romans se rejoignent dans l'objectif : tous font du père le personnage central autour duquel –à partir duquel nous dirons du cas du roman de Mokeddem- le récit se déploie. Les trois romancières ne trouvent pas de place « dans la maison de leurs pères » pour des raisons propres à chacune d'elles.

Assia Djébar installe cette opposition au niveau des valeurs : elle n'a pas de place à la maison de son père parce qu'elle ne partage pas la même vision du monde que lui et notamment lorsqu'il s'agit des questions féministes. Son écriture « avant-gardiste » semble se situer aux antipodes de ce que pourrait bien être l'idéologie de son père et ses prises de position en ce qui concerne les questions féministes.

Le personnage du père chez Assia Djébar s'annonce, dès les premières pages du roman, dans toute sa grandeur : il est valorisé et aimé pour ce qu'il est de cet amour inconditionnel que vouent, naturellement, les enfants à leur géniteur. L'aura du père va diminuer à partir de l'incident du « vélo » où le lecteur le découvre dans tous ses états parce qu'il ne veut pas « qu'on voit les jambes de sa fille ». Ce fut l'action motrice qui provoquera une suite de remises en question chez la jeune fille puis, nécessairement, des remises en cause de la figure du père. Or cette opposition n'altère, en aucun cas, le respect sans équivoque qu'elle voue

à son père. N'a-t-elle pas avoué que ce roman n'allait jamais voir le jour du vivant de son père ?

Pour les féministes algériennes, être la fille d'un père oriental est un handicap en soi : Malika Mokeddem illustre magistralement cette situation dans « *Mes hommes* » et explique comment son « premier homme » l'a terriblement déçue. Leur relation, de la prime enfance jusqu'à la puberté de la jeune fille, fut un véritable désastre et la romancière semble en souffrir à plus d'un titre. Le personnage du père est tellement problématique que la romancière avoue chercher son « négatif » chez tous les hommes qu'elle a côtoyé ultérieurement.

« *Mes hommes* » n'est pas uniquement le roman du père, ou le réceptacle des déboires amoureux de la narratrice, mais c'est également le récit qui fait l'éloge de l'amitié et explique comment un autre homme pourrait remplacer le père afin de rendre la vie de la jeune fille plus clémente. Les personnages de Dr Shalle et d'Ammi Bachir illustrent cet aspect.

La fille et le père se réconcilieront à la fin du récit, mais on perçoit une amertume profonde chez la narratrice : elle aurait souhaité avoir, dès son jeune âge, ce père affable qui la couvre de bénédictions et d'amour. Elle n'y peut rien et reconnaît à la fin la vertu palliative de l'écriture dans l'arrangement de cette situation.

Maïssa Bey, quant à elle, est orpheline à l'âge de six ans. Elle ne retient de la figure paternelle que des bribes d'images que la réminiscence infantile a pu garder ainsi qu'une photographie. La visée de « *Entendez-vous dans les montagnes* » est tout à fait différente des projets de Djébar et Mokeddem car il est surtout question de montrer les résultats désastreux de la guerre d'Algérie du côté algérien comme du côté français.

Le père est aux honneurs dans le récit de Maïssa Bey : glorifié, exalté et magnifié comme on le fait souvent –étant martyr de la révolution contribue- avec les personnes disparues ou parties très tôt. C'est le père chéri et idéalisé dont la supposée présence –au moment de la narration – lui aurait certainement, du point de vue de la narratrice, rendu la vie meilleure.

Nonobstant, le père s'illustre et brille par son absence : la femme, étant enfant orpheline, se sert de l'indisponibilité de son père mort pour faire le procès à son « tortionnaire ». Le récit est un réquisitoire du colonialisme qui se base sur des morts et fait d'eux un moteur qui générera des vérités et des contre-vérités. L'histoire singulière est un motif pour discuter la grande histoire, l'Histoire avec sa grande hache comme disait Pérec.

Bien que nos trois romans marquent des divergences importantes à plus d'un titre, ils n'en demeurent pas moins corrélatifs : L'analyse thématique et discursive nous a permis de dégager un certain nombre de thèmes communs aux trois romans avec de très rares exceptions altérant l'homogénéité de cet ensemble thématique. Il est surtout question d'expliquer l'importance du rôle du père dans le récit. Ces thèmes communs sont en liaison avec une configuration d'une société algérienne fondée sur le principe du patriarcat, le rejet de l'autre ; l'intégrisme, la scolarité interdite ou conditionnée des femmes, le souhait de celles-ci de vivre autre chose. Un ensemble de thèmes qui demeurent d'actualité jusqu'à nos jours.

Assia Djébar, Malika Mokeddem et Maïssa Bey choisissent des titres en fonction de la relation avec le père. Les trois romans se présentent comme des récits de révolte. Cette dernière varie de degré selon le lien entretenu avec le père.

Les espaces évoqués par les romancières symbolisent le mal-être féminin, les unités temporelles correspondent à des moments dans l'Histoire de l'Algérie où la situation de la femme était des plus déplorables. La notion de l'exil illustre aussi la rencontre des trois romancières dans l'idée que l'ailleurs est plus clément, quand on est femme algérienne, que l'ici oppressant.

Les trois romans se rejoignent également dans la distanciation des trois romancières du père : Maïssa Bey l'orpheline ; Assia Djébar et Malika Mokeddem choisissent de s'épanouir totalement et s'affirmer en tant que femme libre en dehors de l'autorité paternelle.

Nous avons vu aussi l'importance fonctionnelle que recouvre le personnage du père chez les trois romancières de par sa présence, mais aussi par son rôle

d'actant dans le récit. Les personnages secondaires participent, à leur tour, à la création de l'effet du réel, concept lié au genre autobiographique.

D'un point de vue générique, nos trois romans se rejoignent, encore une fois, et se classent naturellement sous la bannière du genre autobiographique. Rien de mieux, pour un projet d'écriture filiale, que de l'installer dans un registre personnel. Ce chapitre nous a permis d'assigner un genre à nos trois romans : les étudier à la lumière des exigences autobiographiques explique mieux le recours à ce genre dans le projet d'une écriture filiale.

Nous avons également expliqué le recours d'Assia Djébar et Maïssa Bey au pseudonyme et que cela ne dénature pas le projet autobiographique. L'histoire de la littérature regorge d'exemples d'auteurs ayant préféré écrire sous un autre nom et ce pour diverses et multiples raisons.

La transposition des exigences du genre autobiographique sur notre corpus nous permet de décider cette appartenance. Maïssa Bey se démarque, dans ce cadre, par le fait de proposer une nouvelle forme à l'autobiographie qu'est de raconter sa vie à partir d'un espace clôt et une durée déterminée. Ce sont les réminiscences et les flash-back qui se chargeront, ensuite, d'élaborer le récit en forme de souvenir.

Maïssa Bey, contrairement à Malika Mokeddem et Assia Djébar, donne à « Entendez-vous dans les montagnes » une visée historique : elle se sert de ce qu'appelle Paul Ricoeur « *fictionnalisation de l'histoire et historicisation de la fiction* », afin de raconter son histoire personnelle et singulière.

Inscrire nos trois romans dans le registre de la littérature filiale répond à une considération générique et historique. Cette littérature, relativement moderne, a connu son essor au dernier quart du XX^{ème} siècle et présente une suite au repli qu'avait connu la littérature avant-gardiste et le Nouveau Roman.

Nous avons expliqué comment cette écriture naissante a été une réaction à la modernité : on fait, désormais, table rase de son passé et tout ce qu'il représente en vue de s'affranchir de ses boulets dans sa quête du progrès. Mais cet éternel retour est motivé par la volonté d'enquêter dans le passé de ce qui pourrait être la

cause de son malaise actuel. Sigmund Freud et Marthe Robert proposent, chacun, des grilles approfondies démontrant l'importance de ce genre de retour temporel. Le thème du féminisme est aux honneurs dans nos trois romans composant notre corpus de recherche. Et ce que nous appelons ici écriture filiale est étroitement lié, chez nos trois romancières, au souci de prendre part dans le combat féministe et dénoncer les exactions à l'encontre des femmes algériennes.

Nous rappelons ici les différences foncières entre les trois récits et notamment dans leurs façons de raconter le père : la subjectivité relative au récit autobiographique – autofictionnel- fait que chaque récit illustre le rapport au père selon un angle différent. Assia Djébar rend un hommage posthume à la mémoire du père – en expliquant ce qui n'allait pas-, Malika Mokeddem choisit la véhémence et l'acharnement contre le personnage du père pour ce qu'il avait fait. Pour Maïssa Bey, le thème du père est un prétexte à la réécriture de l'histoire.

L'écriture a un incontestable pouvoir palliatif : elle répare et raccommode ce qui a été brisé et altéré. Nous avons vu comment cette écriture a permis à nos trois romancières de mieux se concilier avec la réalité.

La capacité de l'écriture de se soigner d'une blessure atavique se manifeste à travers des aspects différents dans notre corpus d'études. Maïssa Bey se retrouve en présence du médecin qui a signé l'attestation de décès de son père et vit cela avec l'espoir en un lendemain meilleur pour les deux peuples rivaux (algérien et français). Assia Djébar tente, dans son récit, de ressusciter le père défunt et revit les moments les plus pénibles mais aussi les plus merveilleux dans ses souvenirs de fille : elle finit par se concilier avec la réalité et avoue être en besoin vital de rédiger cet ultime récit en guise d'hommage au père mais aussi afin de donner un sens à l'insensé. Malika Mokeddem, quant à elle, continue à vider son sac, comme elle l'avait fait précédemment dans d'autres romans et retrouve un tantinet la paix perdue auparavant à cause du père inquisiteur.

Nos trois romancières aspirent, à travers leurs récits, à donner de nouvelles idées quant au progressisme et la conception de la société en dehors de l'optique

patriarcale. Elles se servent de leur propre exemple : chacune invoque le souvenir paternel afin de mettre à mal le principe rétrograde et désuet du patriarcat.

Nous n'avons pas tout dit concernant le relation père/fille, nous aurions aimé voir comment serait cette relation dans des textes de romancières francophones, sur la fonctionnalité et les objectifs du biographisme ou de l'invention de soi.

Aussi, il serait intéressant de découvrir la relation père/fils, et ce qu'elle pourrait nous révéler.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

BEY, MAISSA

Entendez- vous dans les montagnes, récit, l'Aube, 2002.

DJEBAR, Assia

Nulle part dans la maison de mon père, Paris, Fayard, 2007.

MOKEDDEM, Malika

Mes hommes, Paris, Grasset, 2005.

Romans

DE BEAUVOIR, Simone

Le Deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1949.

Les Mandarins, Paris, Gallimard, 1954.

Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Gallimard, 1958.

La force de l'âge, Paris, Gallimard, 1960.

BEY, Maïssa

A contre silence, Ed. L'Aube, « paroles d'Aube », 1999.

Au Commencement était la mer, Alger, Editions Barzakh, 2012.

DJEBBAR, Assia

L'amour, la fantasia, Jean-Claude Lattès, 1985, réédition Albin Michel, 1995.

Le blanc d'Algérie, Albin Michel, 1996.

Ces voix qui m'assiègent, Paris, Albin Michel, 1999.

Femmes d'Alger dans leur appartement, Réédition, Paris, Albin Michel, 2002.

Oran, langue morte, actes du sud, 1999.

MOKEDDEM, Malika

L'interdite, Paris, Grasset, 1993.

Les hommes qui marchent, Paris, Grasset, 1997.

N'zid, Paris, Seuil. 2001.

SCHLINK, Bernard

Le liseur, Paris, Gallimard, 1996.

Dictionnaires :

Dictionnaire de l'académie française sur <http://cnrtl.fr/definition/academie9/abime>

Dictionnaire Hachette, 2000.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette

Ouvrages théoriques :

ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone

Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire, O.P.U., Alger, 1990.

Ecrire disent –elles, parcours maghrébins/ présence de femmes, Alger, Octobre 1986.

ACHOUR, Ch. Ch.,

Noun, Algériennes dans l'écriture, Editions Séguier, Coll. Les colonnes d'Hercule, 1999.

ANGELET. C et J. HERMAN,

Introduction Aux Etudes Littéraires : Méthode Du Texte, Duculot, Bruxelles 1995.

ALTOUNIAN, Janine,

L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission, Dunod, Paris, 2005.

BARBERIS, p.

Le prince et le marchand, Edition. Fayad

CYRULNIK. Boris,

Parler d'amour au bord du gouffre, Paris, Odile Jacob, 2004.

Sauve-toi, la vie t'appelle, Odile Jacob, 2012.

DALLENBACH, Lucien,

Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil, 1977.

DEJEUX, Jean,

Littérature féminine au maghreb, khartala, 1994.

DE CERTEAU, Michel,

L'Écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.

DERRIDA, Jacques,

Spectres de Marx ». Ed. Galilée 1993.

DOUBROVSKY, Serge,

Fils, Paris, Galilée, 1977.

DUMORTIER, Jean-Louis,

« *Lire le récit de fiction* », de Boeck Duculot, Bruxelles 2001.

BENAYAOUN -Szmidt, Y.,

« *Genèse d'une œuvre* ». In *Autour des écrivains maghrébins*. Paris, L'Harmattan, 2003.

FREUD, Sigmund,

" *La féminité* ", dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1964.

« *Le roman familial des névrosés* » (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1973.

« Carine Trevisan, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre: mort et écriture*, Paris, puf, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

Première parution en 1986.

Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen, Paris, Gallimard, col. Idées, 1949.

Deuil et mélancolie. Œuvres complètes, tome 13, PUF, Paris 1988.

GENETTE, Gérard,

Fiction et diction. Paris : Seuil, 1991.

Figures III, Editions du Seuil, Paris, Seuil, 1972.

Introduction à l'architexte, Editions du Seuil, Collection Poétique, 1979.

Nouveau discours du récit, seuil, coll. Poétique, 1983, Seuil, Coll. 1997.

GIDE , André

Journal 1889-1939, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.

GREEN, A.,

La lettre et la mort. Paris, Denoël, 2004.

GRENIER, Louise,

Filles sans père, l'attente du père dans l'imaginaire féminin. Ed Québecor 2004.

GROJNOWSKI, Daniel,

Lire la nouvelle, Paris, Dunod, 1993.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre,

Pour lire le roman, Editions J. Du culot, Paris, 1989.

GUSDORF, Georges,

Les Ecritures du moi : lignes de vie I, édition Odil Jacob, 1991.

HAMBURGER, K.,

Logique des genres littéraires. Tr. P. Cadiot, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

HAMBURGER, Kate,

Logique des genres littéraire, Editions du Seuil, 1986.

HAREL, Simon,

L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique. Edition XYZ. Montréal.

HOEK, Léo,

La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. Ed. Walter de Gruyter, 1981.

KRISTEVA, Julia,

-recherche pour une Sémanalyse. Paris, le Seuil, 1969.

KLEIN, Mélanie,

« *Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs* », dans *Essais de psychanalyse*, 1968, Paris, Payot ; *Love, Guilt and Reparation, The Writings of Melanie Klein Volume I*, 1975, Londres, The Free Press

LAURENT, Jenny,

Du style comme pratique, Littérature, n° 118, juin 2000.

LEJEUNE, Philippe,

Le pacte autobiographique, Seuil, 1975.

L'Autobiographie en France, Librairie Armand Colin, 1971.

Je est un autre, Editions du Seuil, 1980.

Moi aussi, Seuil, coll. Poétique, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique,

Le contexte de l'œuvre littéraire, Dunod, 1993.

MACHEREY, P.,

Pour une théorie littéraire, Maspéro 1966.

MAY, Georges,

L'Autobiographie, Presses Universitaires de France, 1979.

MORRIS w. Charles,

Signs, Language, and Behaviour, Edit. Mouton. 1955.

NICHANIAN, Marc,

L'empire du sacrifice, L'Intranquille, 1992.

PEREC, Georges,

W ou le souvenir d'enfance, Paris, Gallimard, 1987.

REY, Pierre Louis,

Le Roman, Ed. Hachette, Paris, 1992.

ROBERT, Marthe,

Roman des origines et origines du roman, Paris, Gallimard, coll., 1977, Grasset, 1972.

SANDOR, Marai,

Les confessions d'un bourgeois, Albin Michel, 1993.

SARFATI, George-Elia,

Éléments d'analyse du discours, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. « 128 », 2005.

SEE, Ida,

Du Ghetto à l'université, Sansot-Chiberre, 1923, rééd. Livre de poche, Paris 2006.

SOUILLER, Didier et Wladimir Troubetzkoy,

Littérature comparée, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 1997.

STORA, Benjamin,

Histoire de la guerre d'Algérie, La Découverte, « Repères », 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie,

Pourquoi la fiction ? Paris, Edit. Du Seuil, 1999.

TADIE, Jean-Yves

Le récit poétique, Paris, éd. Gallimard, 1994.

THIS, Bernard,

Le père, acte de naissance, Paris. Seuil 1980.

TODOROV, Tristan,

Poétique du récit, Seuil, Coll. Points, 1977.

UBERSFELD, Anne,

Les termes clés du théâtre. Paris, Le Seuil, 1996.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER,

La littérature française au présent. Bordas. Paris 2005.

WEINRICH, H,

Le Temps, Editions du Seuil, 1973.

THESES :

COLONNA, Vincent, *l'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat, sous la direction de G.Genette, EHSS. ,1989.

Mémoires :

http://www.memoireonline.com/07/09/2291/m_Etre-une-femme-en-Algerie-action-sociale0.html consulté le 11/12/2014

Liliane Mébarka Graine, son mémoire intitulé "Être une femme en Algérie, action sociale". L'objet de la http://www.memoireonline.com/07/09/2291/m_Etre-une-femme-en-Algerie-action-sociale0.html consulté le 11/12/2014

REVUES :

HAMDANE, Leila : Les difficultés de codification du droit de la famille algérienne *in* Revue internationale de droit comparé année 1985 Volume 37 Numéro 4 pp. 1003-1004. http://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1985_num_37_4_2988 consulté le 22/12/2014

<http://forumdesdemocrates.over-blog.com/article-le-feminisme-en-algerie-histoire-strategie-et-une-experience-lors-de-la-rencontre-global-fund-f-99582404.html> consulté le 23/12/2014

LEVY, Catherine : « *La journée du 8 mars 1965 à Alger* », Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 5 | 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005 : <https://clio.revues.org/415> , consulté le 22/12/2014.

<http://www.mmediene.com/article-28581537.html> consulté le 10/10/2014

Propos recueillis dans un entretien accordé au site : <http://www.psychologies.com/Famille/Etre-parent/Pere/Interviews/Pere-fille-le-premier-regard-d-un-homme> consulté le 15/03/2014

L'Autofiction ou les ébauches d'une forme littéraire en Afrique. In Etudes francophones n°1&2. <https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Ferreira-Meyers26EFAfrique.pdf> consulté le 15/11/2018

COROIAN GOLDIS, Andrea : *La poétique des espaces sociaux – l'origine de la littérature psychologique roumaine*. In Synergies Roumanie n° 10 – 2015. P.35 sur : https://gerflint.fr/Base/Roumanie10/coroian_HAMONdis.pdf consulté le 15/11/2018

DEMANZE Laurent : *Récits de filiation*. In : https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation consulté le 13/9/2016

KERBOUBI, Leila : *Les stratégies énonciatives dans Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey : L'écriture impersonnelle*, in Synergies Algérie n° 16 p.p 59.66. <https://gerflint.fr/Base/Algerie16/kerboubi.pdf> consulté le 18/09/2015

ACHOUR, Christiane : *Maïssa Bey : l'épreuve de la mémoire*. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_63_11.pdf consulté le 14/12/2013

BARBERIS, p. « *Texte littéraire et Histoire* », in le Français aujourd'hui, n° 49, mars 1980

BOURNEUF, Roland, *l'organisation de l'espace dans le roman*, études littéraires., 1970.

CHIANTERETTO, François (dir.), *écritures de soi, écritures des limites*, colloque de Cerisy 2013, Hermann ed., 2015.

HAMON, Philippe,

- *Pour un statut sémiologique du personnage*, In: *Littérature*, n°6, 1972. *Littérature*. Mai 1972. pp. 86-110

HELM, Yolande, Malika Mokeddem : *envers et contre-tout*, ouvrage collectif, 1 Harmattan, 2000,
Le Maghreb Littéraire, *Revue canadienne des études maghrébines*, no. 5, 1999, p. 95-96

MOKEDDEM, Malika. « De la lecture à l'écriture, résistance ou survie [Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée](#) Année 1993 70 pp. 53-55

VIART, Dominique et Bruno VERCIER,

Filiations littéraires, in *Écritures contemporaines n°2*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999

Interviews :

Assia Djebaraux éditions La Cheminade . (El Watan du 30/07/06, sous le titre: *Assia Djebaraux à l'Académie française: l'écriture, une démarche mystique*). Sur :

<https://sanscompromisfeministeprogresiste.wordpress.com/2015/02/07/assia-Djebaraux-mort-dune-grande-voix-de-lemancipation-des-femmes/> consulté le 29/09/2014

Interview exclusive de Yanis YOUNSI avec Malika Mokeddem au "Soir d'Algérie" : "L'Etat algérien m'a censurée". Sur <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2006/09/12/article.php?sid=42967&cid=16> , consulté le 01/01/2015

« *Malika Mokeddem suscite la polémique* » article d'El Watan du 13 - 09 – 2006 sur http://www.elwatan.com/?page=article_print&id_article=50005 , consulté le 01/01/2015

Interview exclusive avec Malika Mokeddem au "Soir d'Algérie" : "L'Etat algérien m'a censurée". Sur

<http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2006/09/12/article.php?sid=42967&cid=16> , consulté le 01/01/2015

« *Malika Mokeddem suscite la polémique* » article d'El Watan du 13 - 09 – 2006 sur http://www.elwatan.com/?page=article_print&id_article=50005 , consulté le 01/01/2015

Propos recueillis dans un entretien accordé au site : <http://www.psychologies.com/Famille/Etre-parent/Pere/Interviews/Pere-fille-le-premier-regard-d-un-homme> consulté le 15/03/2014

BELKACEM, Yasmina « *entretien avec Maissa Bey* », Façila, septembre 2005.

Entretien réalisé avec Maissa Bey, *liberté*, 20 décembre 2004

Interview réalisé avec Maissa Bey par *el watan*, 26 décembre 2002.

Sitographie

<http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Iti10/Jean%20DEJEUX.htm> consulté le 10/10/2014

http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog09_Rhais.htm consulté le 10/10/2014

<http://www.mmediene.com/article-28581537.html> consulté le 10/10/2014

<http://hypathie.blogspot.com/2013/01/isis-leternelle.html> consulté le 23/12/2014

Code de la famille. Sur <http://www.joradp.dz/TRV/FFam.pdf> consulté le 25/12/2014.

Avis relatif au contrôle de la conformité de la loi organique fixant les modalités d'élargissement de la représentation des femmes dans les assemblées élues, avec la Constitution. Sur http://www.apn.dz/fr/images/textes_reformes_politiques_fr/06-loi12-02.pdf consulté le 25/12/2014

<http://www.almanach-dz.com/index.php?op=fiche&fiche=2793> consulté le 25/12/2014.

Rapport du CIDDEF sur la situation de la femme en Algérie en 2012 : www.ciddef-dz.com/pdf/autres-publications/discriminations.pdf consulté le 25/12/2014.

<http://algerienetwork.com/blog/est-ce-que-kheira-et-son-fils-mohamed-garn-sont-des-personnalites-nationales/> consulté le 30/12/2014.

www.arabesques-editions.com > Accueil > Ecrivains algériens consulté le 30/12/2014

<http://www.limag.refer.org/Volumes/Mokeddem.htm> consulté le 01/01/2015

GASPARINI, Philippe : « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* ». Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Sur <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> consulté le 11/03/2015

<https://sanscompromisfeministeprogresiste.wordpress.com/2015/02/07/assia-Djebbar-mort-dune-grande-voix-de-lemancipation-des-femmes/> consulté le 29/09/2014

ROY, Max: *Du titre littéraire et de ses effets de lecture* in <http://id.erudit.org/iderudit/019633ar> consulté le 10/10/2015

SUCIU, Manuela-Delia : « *L'espace clos* dans la poésie de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé » sur

www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/04.doc consulté le 28/08/2015

[://anglesdev Aristote, Poétique](http://www.canalb.com), Ed. Les belles lettres, 2002, Ch. II, p. 7ue.canalb

<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>.

Consulté le 11/11/2015

log.com/archives/2009/08/20/14799361.html consulté le 20/03/2016

<https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Ferreira-Meyers26EFAfrique.pdf> consulté le 15/11/2018

KUNDERA, Milan : *L'insoutenable légèreté de l'être*. Cité in : <https://maze.fr/litterature/04/2013/les-personnages-de-roman-la-vie-dune-illusion-2/> consulté le 14/11/2018

BENHAÏM, André. *Pas à pas : l'œuvre vagabonde d'Assia Djebar* In : *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (généré le 02 février 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1821>>. ISBN : 9782878547405.

DEMANZE Laurent : *Récits de filiation*.
In:https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation consulté le 13/9/2016

Simone de Beauvoir Informations recueillies sur <https://www.rts.ch/decouverte/monde-et-societe/economie-et-politique/feminisme/9312476-les-grandes-figures-du-feminisme-international.html#chap10> consulté le 22/05/2015

Malika Mokeddem, in www.dzlit.free.fr/mokeddem.html

http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog09_Rhais.htm consulté le 10/10/2014
Projet de programme pour la réalisation de la révolution démocratique populaire (adopté à l'unanimité par le C. N. R.A. à Tripoli en Juin 1962) sur : <http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/tripoli.htm> consulté le 12/12/2014
<http://hypathie.blogspot.com/2013/01/isis-leternelle.html> consulté le 23/12/2014
<http://www.almanach-dz.com/index.php?op=fiche&fiche=2793> consulté le 25/12/2014.
www.ciddef-dz.com/pdf/autres-publications/discriminations.pdf consulté le 25/12/2014.
<http://algerienetwork.com/blog/est-ce-que-kheira-et-son-fils-mohamed-garn-sont-des-personnalites-nationales/> consulté le 30/12/2014.
www.arabesques-editions.com › Accueil › Ecrivains algériens consulté le 30/12/2014

<http://www.limag.refer.org/Volumes/Mokeddem.htm> consulté le 01/01/2015

COLONNA, Vincent : « *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* ». Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. P 207. Disponible sur ; <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> , site consulté le 30/09/2014

Le catalogue de la Librairie Nationale Française <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb123426227> consulté le 15/09/2015

<http://anglesdev> Aristote, *Poétique*, Ed. Les belles lettres, 2002, Ch. II, p. 7ue.canalb<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>. Consulté le 11/11/2015

[log.com /archives/2009/08/20/14799361.html](http://log.com/archives/2009/08/20/14799361.html) consulté le 20/03/2016

Résumés

Intitulé de thèse : Récit de filiation ou écriture du père
Chez Maissa Bey, Malika Mokeddem et Assia Djebar

Résumé en français : Nous nous sommes intéressés dans notre travail à l'écriture du père ou ce que certains théoriciens ont appelé le récit de filiation et ce dans trois romans algériens d'expression française, à savoir : « *entendez-vous dans les montagnes* » de Maissa Bey, *Nulle part dans la maison de mon père* » de Assia Djebar et « *Mes hommes* » de Malika Mokeddem. Notre objectif à travers cette analyse est de voir comment la relation père/ fille pouvait être un prétexte d'écriture. Entre un père absent, un père trop présent ou indifférent, nous tenterons de voir quelles traces laisseraient ces pères chez nos auteures. Ce qui nous intéresserait, c'est de voir comment se fait cette écriture du père dans la société algérienne, c'est pour cette raison que nous avons restreint notre champ d'investigation à l'étude de trois récits d'auteures algériennes. Nous insistons sur cette appellation pour souligner l'importance de dire le père dans une langue étrangère.

Mots clés : la relation père/ fille- récit de filiation- écriture- dire le père.

Intitulé en anglais: *Story of the parentage or the writing of the father.*

Abstract : We were interested in our work at the father's writing or what some theoreticians have called the story of filiation and this in three French-speaking Algerian novels, namely: "do you hear in the mountains" of Maissa Bey, "Nowhere in my father's house" by Assia Djebar and "My Men" by Malika Mokeddem. Our goal through this analysis is to see how the father / daughter relationship could be a pretext for writing. Between an absent father, a father too present or indifferent, we will try to see what traces leave these fathers in our authors. What would interest us is to see how this writing of the father is done in Algerian society, it is for this reason that we have restricted our field of investigation to the study of three stories of Algerian authors. We insist on this name to emphasize the importance of saying the father in a foreign language.

Key words : father-daughter relationship-filiation-writing-say father.

Intitulé en Arabe:

الرّواية العائلية أو الكتابة عن الأب

الملخص: لقد حاز موضوع الكتابة عن الأب، أو ما يسمّى عند بعض المنظرين بالرّواية العائلية، على اهتمامنا في هذا العمل، حيث قمنا بدراسته من خلال ثلاث روايات جزائرية مكتوبة باللّغة الفرنسية، وهي: "هل تسمعون في الجبال" للكاتبة: مايسة باي، ورواية "في أي مكان في بيت أبي" للكاتبة: آسيا جبار، ورواية: "رجالي" للكاتبة: مليكة مقدّم إنّ هدفنا من خلال تحليلنا لهذه الرّوايات هو معرفة كيف يمكن أن تكون العلاقة أب/ ابنة ذريعة للكتابة.

فما بين أب غائب، وأب متواجد بقوّة، وآخر غير مبالٍ سنحاول أن نرى ما هو الأثر الذي يتركه هؤلاء الآباء على كُتّابنا. إنّ ما يهّمنا هو أن نرى كيف تتمّ هذه الكتابة عن الأب في المجتمع الجزائري، ولهذا السّبب قمنا بتحديد مجال بحثنا في دراسة ثلاث روايات لكُتّاب جزائريين، ونحن نصرّ على هذه التّسمية من أجل التّأكيد على قول الأب في لغة أجنبية .

الكلمات المفتاحية: العلاقة أب/ ابنة، الرّواية العائلية، الكتابة، قول الأب .