



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran 2 – Mohamed Ben Ahmed
Faculté des Langues étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue Française
Spécialité : Sciences des textes littéraires

**L'écriture du deuil chez Assia Djebar (*Le Blanc de l'Algérie*),
Maïssa Bey (*Puisque mon cœur est mort*) et Ghania
Hammadou (*Le Premier jour d'éternité*)**

Présentée et soutenue publiquement par :
Mme SOULIMANE Leila Yasmina

Devant le jury composé de :

HAMIDOU Nabila	Professeure	Université d'Oran 2	Président
MEHADJI Rahmouna	Professeure	Université d'Oran 2	Rapporteur
AÏT MENGUELLAT Salah	MCA	Université d'Oran 2	Examineur
LAZREG HAOUES Kheïra Zohra	Professeure	ENPO	Examineur
TABET AOUL Zoulikha	MCA	USTO	Examineur
BELKHOUS Meriem	MCA	ESE Oran	Examineur

Année 2019/2020

Dédicaces

À la mémoire de mes deux grands-mères, de mon oncle et de ma tante. Votre départ a créé un vide immense que rien ne peut combler, mais vous demeurerez présents dans nos cœurs au travers des merveilleux souvenirs que vous nous avez légués. Puissiez-vous reposer en paix.

À mes tendres parents, qui n'ont jamais reculé devant aucun sacrifice afin de pouvoir nous offrir le meilleur. Soyez ici assurés de toute ma reconnaissance et de tout mon amour.

À mon cher mari, dont l'aide, la confiance et les encouragements ont largement contribué à la finalisation de ce travail. Merci pour tout ce que tu fais et pour tout ce que tu es.

Au plus beau cadeau que le ciel m'ait donné, mes adorables enfants Lina et Mehdi. Vous êtes assurément ce que j'ai accompli de mieux dans cette vie. Je vous aime plus que tout.

À mes merveilleuses sœurs Fedia et Nadia, qui se sont toujours tenues à mes côtés dans toutes les épreuves de la vie. Vous faites partie de moi à jamais.

À mon adorable belle famille, pour sa gentillesse et sa bienveillance. Soyez tous assurés ici de ma profonde affection.

Remerciements

Mes premiers mots vont à ma directrice de recherche, le Pr. MEHADJI Rahmouna, que je remercie chaleureusement pour son accompagnement tout au long de ma formation universitaire, et ce, depuis ma première année de licence. Son soutien, disciplinaire, méthodologique et moral, m'a été d'une aide précieuse à la fois pour l'élaboration de cette recherche, et pour l'ensemble de ma carrière.

Mes plus vifs remerciements vont aussi aux membres du jury qui ont bien voulu consacrer du temps à expertiser ce modeste travail.

Ma profonde reconnaissance va également à tous mes enseignants. C'est aussi grâce à eux et à tout ce qu'ils m'ont transmis que cette recherche a pu voir le jour.

Je ne pourrais terminer sans avoir quelques mots pour toutes celles qui n'ont eu de cesse de m'encourager tout au long de cette rédaction : Lamia Allal, Lamia Beloud et Amina Lachachi.

Sommaire

Introduction générale.....	05
Première partie : Manifestations du deuil dans le corpus.....	14
Chapitre 1 : Le deuil au seuil de l'œuvre : étude paratextuelle.....	17
Chapitre 2 : Les figures de représentation du deuil : étude thématique.....	42
Chapitre 3 : La mise en récit du « travail de deuil » : étude psychanalytique.....	74
Deuxième partie : L'écriture de deuil comme outil de témoignage fictionnel....	109
Chapitre 1 : Entre factuel et fictif : l'hybridité générique au service de l'effet de réel.....	112
Chapitre 2 : Crédibilisation du discours endeuillé des protagonistes.....	150
Troisième partie : Un deuil, des écritures.....	194
Chapitre 1 : Réécriture des blancs de l'Histoire dans <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	196
Chapitre 2 : Deuil social et rites funéraires dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	233
Chapitre 3 : Deuil romantique dans <i>Le Premier jour d'éternité</i>	264
Conclusion générale.....	293
Bibliographie.....	300
Table des matières.....	316

Introduction Générale

Il nous a semblé primordial, afin d'éclairer au mieux les ambitions de la présente recherche, de commencer par une définition des deux principaux termes qui composent son intitulé, à savoir : « L'écriture » et « le deuil ».

L'écriture est principalement le résultat de l'action d'écrire. Elle consiste en la représentation d'objets de la pensée au moyen de signes visuels. Mais le terme véhicule également l'idée de création et se distingue en cela de l'écrit qui n'est que transcription. En ce sens, la définition que fait Roland Barthes de l'écriture dans *Le degré zéro de l'écriture*, traduit parfaitement l'acception que nous voulons donner à ce mot dans la présente étude. Selon lui, en effet, l'écriture se présente comme « fonction » chargée d'exprimer le rapport entre la création et la société. Elle est « le langage littéraire transformé par sa destination sociale [...] la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire¹ ».

Le terme de deuil se réfère, quant à lui, de manière générale, à la mort d'un proche – parent ou ami –. Dans le domaine de la psychologie, le deuil renvoie aux réactions psychologiques inhérentes à la perte et aux différentes étapes parcourues par l'endeuillé avant de pouvoir reprendre une vie relativement normale. Il fait donc référence au processus psychologique, long et progressif, amenant à la fin de l'expérience de la perte. Mais le mot deuil peut également se rapporter aux signes extérieurs consacrés par l'usage – us et coutumes – lors du décès d'un proche, ainsi qu'à la période durant laquelle ils sont censés être observés par l'endeuillé. Il engloberait, dans ce cas de figure, les divers témoignages individuels, familiaux et sociaux se rapportant à la mort.

Par conséquent, la première interrogation qui peut surgir à l'examen de l'intitulé de notre recherche est de savoir pourquoi nous y avons postulé une relation entre deux notions, qui s'inscrivent initialement dans des champs disciplinaires aussi éloignés l'un de l'autre : la littérature pour la première, l'anthropologie, la philosophie et la psychanalyse pour la seconde ?

La réponse à cette question réside dans le fait que, d'un point de vue anthropologique, la conscience de l'Homme de sa mortalité est, avec le langage, la

¹ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris : Le Seuil, 1972, p.18.

pensée et le rire, l'une des premières caractéristiques de son humanité¹. Le fait que le langage et la perception du caractère inéluctable de la mort fassent partie des principales spécificités du genre humain relie inaltérablement, à notre sens, l'écriture – qui est l'inscription du langage – au deuil – qui est la réaction à la mort –.

En outre, le rapport entre « deuil » et « écriture » peut être appréhendé selon deux angles. Le premier amène à considérer le deuil comme un topos littéraire, thème récurrent et attendu en littérature ; alors que le second pousse à l'envisager comme une condition sine qua non de l'écriture. D'ailleurs, dans cette deuxième perspective, Cécile Yapaudjian-Labat déclare : « Dans la mesure où l'écriture se traduit par une quête, c'est qu'elle est motivée par un manque, un deuil, qui donc la précède² ».

De surcroît, l'histoire littéraire tend elle aussi à confirmer une relation entre deuil et écriture, et ce, depuis l'Antiquité. En effet, il semble qu'on retrouve déjà le motif du deuil dans les mythes et les textes fondateurs de certaines civilisations. En ce sens, nous citerons comme exemple l'histoire d'Orphée qui perd Eurydice à deux reprises³ et celle d'Ulysse⁴ qui fait le deuil de l'immortalité que lui propose Calypso afin de pouvoir retrouver Pénélope.

Présent dans le mythe et l'épopée, le deuil ne l'est pas moins dans la tragédie antique qui est, selon Nicole Loraux, « un grand chant de déploration qui dit la douleur d'être mortel⁵ ». Le théâtre tragique fait, effectivement, assumer à l'Homme l'horreur d'une existence humaine vouée inexorablement à la mort, le plaçant ainsi dans le rôle d'éternel endeuillé.

¹ MORIN, Edgar. *L'Homme et la mort* [1956], Paris : Le Seuil, 1975, p.17.

² YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile. *Écriture, deuil et mélancolie : Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris : Classiques Garnier, 2010, p.28.

³ Héros de la mythologie grecque qui, après avoir perdu son épouse le jour même de leurs noces, descend la chercher aux Enfers. Après avoir endormi Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée du royaume des morts, Orphée arrive à convaincre Hadès, le roi des Enfers, de le laisser repartir en compagnie d'Eurydice, à la condition que cette dernière le suive en silence jusqu'à la sortie. Mais n'entendant plus les pas de sa bien-aimée, Orphée se retourne imprudemment et voit Eurydice disparaître à jamais sous ses yeux.

⁴ Homère. *L'Odyssée*, trad. de P. Jaccotter, Paris : La Découverte, coll. « Poches », 2000, p.88.

⁵ LORAUX, Nicole. *Les voix endeuillées : Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999.

Mais la poésie non plus n'est pas en reste. Le deuil fut, incontestablement, topos et source d'inspiration de nombreux thrènes¹ et élégies. Forme poétique à part entière dans l'Antiquité, l'élégie devient au Moyen Âge une tonalité littéraire qui permet dorénavant au deuil de se dire quel que soit le genre adopté. Au XIXe siècle, le deuil est présent au sens littéral ou métaphorique dans nombre de textes romantiques : Chateaubriand inaugure le bal avec *René* où la mort de sa sœur Amélie l'afflige et le conforte dans l'idée qu'il est condamné au deuil depuis sa naissance ; alors que Lamartine exprime la même douleur de la perte dans le poème *Gethsémani*, composé suite à la mort de sa fille Julia à Beyrouth. Mais deuil et mélancolie sont également assumés par plusieurs autres auteurs romantiques, à l'instar de Musset, Nerval et Baudelaire. En ce sens, Pierre Glaudes² interprète le deuil romantique comme le résultat d'une crise morale née après la Révolution de 1789, qui aurait mis à mal les figures de Dieu, du roi et du père.

Le XXe siècle est, quant à lui, marqué par de grands traumatismes collectifs – première et deuxième guerres mondiales, Shoah, génocide arménien, guerre du Viêt Nam, guerre d'Algérie...etc. – qui font émerger ce que Carine Trevisan nomme *Les fables du deuil*³. Ces écrits consécutifs à la mort de masse expriment le chagrin collectif de désastres nationaux et historiques dans des sociétés modernes où l'individualisation a acquis une valeur incontestable et où toute perte est considérée comme tragique. Ces œuvres d'après-guerre ont, alors, comme point commun de mêler au cœur de leur écriture grande Histoire et histoires personnelles ; d'où l'accroissement, dans la seconde partie du siècle, de textes hybrides à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie. Cette rupture de la tradition narrative qui établissait des frontières perméables entre les genres s'explique, semble-t-il, par le fait que les petites histoires fictives n'étaient plus à même de prendre en charge la gravité des événements historiques dont les auteurs étaient, à présent, témoins. De ce fait, l'écriture du deuil a commencé à revêtir, depuis ce dernier tournant littéraire, des allures de littérature du témoignage.

¹ Le thrène est un chant funèbre de la Grèce Antique.

² GLAUDES, Pierre. « Nécropolis » : les romantiques du deuil, in *Modernités : Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2005, pp.(15-40).

³ TREVISAN, Carine. *Les fables du deuil : La grande guerre, morts et écriture*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

Il apparaît ainsi, que tout au long de l’histoire littéraire, le deuil a toujours figuré parmi les thèmes de prédilection de la littérature, selon des esthétiques et des motivations diverses, en fonction des époques et des sociétés.

Le but de la présente recherche est justement de mettre en évidence la ou les esthétique (s) de l’écriture du deuil féminine en contexte algérien des années 90, ainsi que de déterminer l’intention auctoriale qui pourrait animer ce genre d’entreprise scripturaire. Afin de concrétiser cet objectif, nous nous appuierons, au cours de cette étude, sur trois textes appartenant à trois auteures algériennes différentes : *Le Blanc de l’Algérie*¹ d’Assia Djébar, *Puisque mon cœur est mort*² de Maïssa Bey et *Le Premier jour d’éternité*³ de Ghania Hammadou.

Le Blanc de l’Algérie, paru en 1995, est une œuvre à la structure complexe, inspirée par l’assassinat de trois intellectuels, amis proches d’Assia Djébar, durant la guerre civile algérienne⁴ – le psychiatre Mahfoud Boucebcî, le sociologue M’Hamed Boukhobza et le dramaturge Abdelkader Alloula –. Ce texte se veut être un hommage aux trois disparus, à travers le récit de leurs derniers instants de vie, de leurs morts et de leurs funérailles. Mais Assia Djébar s’intéresse aussi dans cette œuvre aux écrivains d’Algérie, morts naturellement, par accident ou par homicide, durant les trois décennies qui précèdent la publication de l’ouvrage, et à leur engagement lors des grandes crises socio-politiques de leur pays.

Puisque mon cœur est mort, édité en 2010, est pour sa part un ouvrage qui se présente sous la forme du journal intime d’Aïda, mère endeuillée par la perte de son fils unique, assassiné arbitrairement par un jeune intégriste pendant la guerre civile algérienne. Dans les différentes entrées qui composent ce texte, Aïda s’adresse

¹ DJEBAR, Assia. *Le Blanc de l’Algérie*, Paris : Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 1995, dont l’abréviation dans cette recherche est (BA)

² BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*, Alger : Barzakh, 2010, dont l’abréviation dans ce travail est (PMCM)

³ HAMMADOU, Ghania. *Le Premier jour d’éternité*, Paris : Marsa Éditions, 1997, dont l’abréviation dans cette étude est (PJE)

⁴ Conflit né de l’arrêt du processus électoral législatif de décembre 1991, après que le Front Islamique du Salut (FIS) soit sorti largement victorieux du premier tour de scrutin. La lutte qui n’opposait initialement que les représentants des forces de l’ordre aux différents groupes islamistes armés, s’est rapidement étendue à la population civile, jugée impie de ne pas soutenir le combat des islamistes contre le gouvernement en place.

continuellement à son fils disparu pour lui raconter sa vie sans lui désormais : son chagrin incommensurable, sa douleur inapaisable, sa détresse profonde, mais aussi sa haine envers son meurtrier et son incompréhension de la politique amnistiante qui absout celui-ci.

Le Premier jour d'éternité, paru en 1997, est, quant à lui, un roman qui met en scène l'histoire de *Mériem*, journaliste algérienne exilée en France, qui découvre horrifiée l'assassinat de son ancien amant resté en Algérie, pendant la décennie noire. Cette nouvelle, apprise à la radio, ouvre alors la voie dans cette œuvre de Ghania Hammadou, au récit mélancolique des états d'âme de *Mériem* et à sa remémoration d'une histoire d'amour, intensément vécue, sur fond de guerre civile.

Ainsi, se dégage distinctement de la présentation de notre corpus d'étude, deux constantes : la première se rapporte au fait que les toutes les œuvres étudiées semblent tourner autour d'un motif similaire, celui de la perte ; et la seconde est relative à l'inscription de ces trois productions dans une réalité meurtrière identique, celle de l'Algérie des années 90. De ce fait, il paraît fort probable que les ouvrages choisis pour former notre corpus s'inscrivent, bel et bien, dans le domaine de l'écriture du deuil. De même, qu'il semble tout à fait concevable que l'écriture du deuil en contexte algérien des années 90 puisse vouloir répondre à la même ambition testimoniale que celle de l'écriture du deuil européenne du XXe siècle. De surcroît, il ne serait pas totalement exclu que les œuvres étudiées puissent, au-delà de leurs thématique centrale et intention testimoniale communes, revêtir divers aspects scripturaux, propres à la poétique de deuil de chacune de leurs auteures.

Afin de vérifier ces hypothèses et de répondre adéquatement à notre problématique centrale, nous organiserons notre réflexion, au cours de cette recherche, autour d'un certain nombre de questions :

- Le motif du deuil est-il uniquement présent dans le corps des textes étudiés, ou est-il, d'emblée, perceptible au seuil de ces œuvres, au sein de leurs paratextes ? Si oui, selon quelles modalités ?
- Quelles sont les figures associées à la thématique du deuil dans les œuvres analysées ? Est-ce les mêmes dans les trois récits ou différent-elles d'un texte à l'autre ?

- Comment les auteures étudiées choisissent-elles de retranscrire les manifestations physiques et psychiques inhérentes au travail de deuil de leurs protagonistes ? Leurs descriptions des étapes traversées par celles-ci sont-elles conformes au processus psychanalytique réel du « travail de deuil » ? Si oui, quelle explication à cela ?
- Les trois œuvres analysées se caractérisent toutes par une hybridité générique manifeste entre factuel et fictif. Cette hybridité, résulte-t-elle de procédés scripturaux similaires ou repose-t-elle sur des mécanismes qui varient d'une écrivaine à l'autre ?
- À l'aide de quelles stratégies discursives Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou arrivent-elles à crédibiliser les discours endeuillés des narratrices-personnages de leurs récits ? Est-ce les mêmes chez les trois auteures ou changent-elles d'un texte à l'autre ?
- Dans quelle mesure des œuvres qui se revendiquent officiellement fictionnelles, malgré leur forte teneur en réalité historique et la référentialité des problèmes socio-politiques qu'elles soulèvent, peuvent-elles relever de la littérature du témoignage ?
- Les récits de deuil étudiés se cantonnent-ils à un même et unique développement ou pouvons-nous, au contraire, déterminer une spécificité propre à chaque auteure dans son exercice de l'écriture du deuil ?

Afin de répondre correctement à ces interrogations, nous soumettrons notre corpus d'étude à différentes grilles d'analyse. Pour ce faire, nous aurons recours à diverses approches du texte littéraire : narratologique, thématique, psychanalytique, générique, discursive, poétique, sociocritique, anthropologique et sémiotique. De même que nous nous appuierons sur les travaux de nombreux théoriciens : Gérard Genette, Yves Reuters, Sigmund Freud, Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Michael Riffaterre, Béatrice Didier, Benjamin Stora, Arnold Van Genep, Gilbert Durand, Pierre Brusnel et George Gusdorf, pour ne citer que cela.

L'entreprise peut, certes, paraître ambitieuse et certains pourront même nous reprocher cet éclectisme, mais nous sommes convaincue que la réalité complexe de notre sujet ne peut être correctement appréhendée qu'à travers ces ressources

multiples. Ce n'est, en effet, que la superposition des résultats de ces différentes approches qui pourra nous permettre de répondre efficacement à la problématique soulevée dans ce travail. Dans cette perspective, d'ailleurs, Roger Laporte déclare :

Si la fabrique du texte, analogue à un tissage, est le lieu où s'entrecroisent les différents processus qui appartiennent à plusieurs domaines, il est nécessaire, si l'on désire rendre intelligible la production, de détisser après coup le texte, de le lire selon les différents codes dont il relève¹.

Grâce à ces outils d'analyse, et selon les éléments présentés auparavant, notre argumentation s'organisera autour de trois parties, selon le plan suivant :

La première, intitulée « Manifestations du deuil dans le corpus », aura pour objectif de prouver que les trois œuvres choisies comme support à la présente recherche s'inscrivent, effectivement, dans le domaine de l'écriture du deuil. Il s'agira pour ce faire, de mettre en exergue les diverses manifestations du deuil dans notre corpus, à l'aide de grilles d'analyse paratextuelle, thématique et psychanalytique. En ce sens, le premier chapitre de cette partie sera consacré à l'étude des intitulés et des épigraphes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, alors que le deuxième aura pour objet de mettre en évidence les différentes figures de représentation du deuil dans ces textes. Quant au troisième et dernier chapitre, il sera dédié à démontrer, à l'aide d'éclairages empruntés à la psychanalyse, le réalisme des descriptions du processus endeuillé par Assia Djébar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou dans les œuvres analysées, tout en déterminant les origines d'une telle vraisemblance.

La deuxième partie de cette recherche, nommée « L'écriture du deuil comme outil de témoignage fictionnel », s'attachera pour sa part à prouver le caractère testimonial de l'écriture du deuil en contexte algérien des années 90. Cependant, soumis au problème de l'appartenance générique officielle de nos œuvres au régime fictionnel, il sera plus spécifiquement question, au cours de cette division, de démontrer qu'il est possible de témoigner par le truchement de la fiction. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur les deux conditions émises par Michael Riffaterre pour établir l'existence d'un témoignage fictionnel, à savoir : l'effet de réel et la recreation d'un acte de témoignage crédible. C'est par conséquent, autour de ses deux axes que

¹ LAPORTE, Roger. *Fugue : Supplément, biographie*, Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p.89.

nous construirons les deux chapitres qui composeront cette deuxième partie. Le premier sera consacré à montrer que la première exigence posée par Riffaterre au témoignage fictionnel se réalise dans notre corpus à travers l'hybridité générique de nos textes entre régime factuel et régime fictionnel. Alors que le second aura pour objectif de mettre en relief les procédés discursifs de crédibilisation des discours endeuillés des protagonistes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, dans le but de prouver que la deuxième condition émise par Riffaterre se concrétise, elle aussi, dans les œuvres étudiées.

La troisième et dernière partie de notre travail, intitulée « Un deuil, des écritures », sera quant à elle consacrée à dégager la spécificité de l'écriture du deuil de chacune d'Assia Djébar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou. Dans cette perspective, un changement méthodologique sera opéré, au cours de cette division, afin de nous permettre de dédier un espace spécifique de développement à chaque œuvre analysée. En ce sens, chacun des trois chapitres qui composeront cette partie sera destiné à une écrivaine en particulier. Le premier aura pour but de démontrer les liens étroits qu'établit Assia Djébar entre processus de deuil et travail d'anamnèse historique dans *Le Blanc de l'Algérie*. Le deuxième s'attachera à prouver le caractère ethnographique de l'écriture du deuil chez Maïssa Bey, à travers les riches descriptions qu'elle fait des rites et traditions funéraires algériennes dans *Puisque mon cœur est mort*. Alors que le troisième et ultime chapitre de cette partie aura pour objectif de démontrer l'aspect romantique de l'écriture du deuil de Ghania Hammadou dans *Le Premier jour d'éternité*, par le biais de la mise en évidence du caractère lyrique de cette œuvre.

PREMIÈRE PARTIE :
MANIFESTATIONS DU DEUIL
DANS LE CORPUS

Introduction

La présente recherche, qui a pour objectif de déterminer s'il existe une ou plusieurs esthétique(s) du deuil en littérature algérienne féminine d'expression française, repose entièrement sur le présupposé que l'expérience de la perte constitue la thématique centrale des œuvres sur lesquelles nous avons choisi d'appuyer notre analyse. C'est, en effet, sur cette présomption que s'érige la totalité de ce travail. De ce fait, si celle-ci s'avérait erronée, cela annihilerait tous les résultats auxquels nous serions susceptibles d'arriver au terme de cette recherche. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé primordial de consacrer la première partie de ce travail à démontrer que le présupposé sur lequel nous nous appuyons dès l'intitulé de cette thèse est fondé et que le deuil constitue réellement le thème principal du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*.

Pour mener à bien ce projet, nous organiserons notre réflexion, au cours de cette partie, autour de trois chapitres :

Le premier chapitre sera consacré à l'analyse des traces du deuil à la périphérie des textes étudiés, au sein du paratexte. Il s'agira en l'occurrence de déterminer si la thématique du deuil est d'ores-et-déjà perceptible au seuil des œuvres analysées – au niveau des intitulés et des épigraphes –, et de déterminer, le cas échéant, selon quelles modalités celle-ci se manifesterait ?

Le deuxième chapitre constituera, pour sa part, le prolongement logique du précédent. Effectivement, après avoir défini précédemment si les paratextes des trois œuvres laissent suggérer que le deuil en représentait la thématique centrale, il s'agira dans celui-ci de démontrer que l'expérience de la perte constitue réellement le thème principal des textes étudiés. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans cette partie aux différentes figures de représentations du deuil dans notre corpus. Il s'agira plus spécifiquement de déterminer si celles-ci sont communes aux trois œuvres analysées ou si elles changent, au contraire, en fonction des auteures étudiées.

Le troisième chapitre s'intéressera quant à lui, à la présentation par Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou des manifestations physiques et psychologiques inhérentes au travail de deuil de leurs protagonistes dans leurs œuvres respectives. Il s'agira plus concrètement de définir, à l'aide d'éclairages empruntés à la psychanalyse, si les descriptions fournies par les auteures du processus endeuillé de

leurs narratrices-personnages sont réalistes, et de mettre en exergue, le cas échéant, les origines et les résultats d'une telle vraisemblance.

Chapitre I :

Le deuil au seuil de l'œuvre : étude paratextuelle

L'objectif du présent chapitre est de déterminer si la thématique du deuil est d'emblée perceptible au seuil des œuvres étudiées au niveau de leurs paratextes, et de dégager, le cas échéant, selon quelles formes celle-ci se manifesteraient. Par ailleurs, il s'agira également, au cours des points suivants, de déterminer à travers les paratextes, les orientations d'interprétation et de lecture introduites par Assia Djébar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou dans leurs productions respectives.

D'après Gérard Genette¹, le paratexte se définit comme cet espace indécis entre le texte et le hors-texte, qui regroupe un ensemble hétérogène d'éléments verbaux et non-verbaux comme le nom des auteurs, les titres, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les postfaces, les illustrations, les indications génériques, etc. Ces accompagnements hétéroclites subordonnés aux textes, participent selon le théoricien à assurer la bonne réception des œuvres en permettant une lecture plus pertinente.

Cependant, les éléments paratextuels peuvent être de natures diverses. En effet, si certains sont constants d'une édition à une autre, d'autres varient au contraire, en fonction de l'éditeur, du format ou de la collection. De ce fait, nous pouvons différencier deux types de paratextes : un premier, commun à toutes les éditions d'un livre, regroupant entre autres le titre, les intertitres et les épigraphes – il est considéré comme relevant de l'auteur et qualifié de paratexte auctorial – ; un second, qui varie d'une édition à une autre et qui se manifeste le plus souvent à travers le choix de la couverture, de la quatrième de couverture et des illustrations – celui-ci, à l'inverse du précédent, est attribué au travail de l'éditeur et désigné de paratexte éditorial –.

Le but de la présente étude étant de cerner les orientations de lecture introduites par Assia Djébar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou dans leurs œuvres respectives, à travers leurs paratextes, c'est tout naturellement que nous avons choisi d'orienter notre analyse exclusivement sur des éléments paratextuels auctoriaux. En effet, il nous semblait impertinent, au vu de notre objectif, de nous attarder sur les composants paratextuels éditoriaux qui, bien qu'ayant reçu l'aval de l'auteur, ne sont pas son œuvre à proprement parler.

Nous étudierons donc en détails, au cours des deux prochains points, les titres et les épigraphes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour*

¹ GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris : Du Seuil, 1987.

d'éternité, en nous intéressant essentiellement aux contenus des messages qu'ils véhiculent et aux fonctions qui les animent.

1. Le titre comme clé interprétative du texte

Le titre d'une œuvre est assurément l'élément paratextuel qui porte le plus d'enjeux. Son emplacement central sur la couverture du livre en fait le relais principal entre l'auteur et le public¹. Ainsi, le titre est souvent ce qui décide un individu à consommer ou non un ouvrage. Cette mission s'accroît encore plus en cas de méconnaissance de l'auteur de la part du public. Dans ce cas, l'intitulé d'une œuvre devient la seule clé interprétative à disposition d'un lectorat potentiel².

Charles Grivel, donne au titre la définition suivante : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé³. ». Cette définition nous permet, ainsi, de dégager trois fonctions principales à l'appareil titulaire : une fonction de désignation ou d'identification, une fonction de description du contenu et une fonction de séduction du public.

Selon Genette, seule la fonction de désignation est obligatoire dans un titre. Elle lui est d'ailleurs intrinsèque et est effective dès que celui-ci est produit. Effectivement, même s'il est vrai que certains intitulés pourraient nous pousser à remettre en question le bien-fondé des choix de leurs auteurs, il n'en demeure pas moins que, judicieux ou pas, la seule existence du titre sert à en assurer la fonction de désignation et d'identification.

La fonction de description, même si elle se réalise souvent, reste tout de même facultative. Le meilleur exemple en est les titres des œuvres surréalistes qui étaient parfois tirés au chapeau et qui ne présentaient souvent aucune pertinence avec le contenu des œuvres. C'est notamment le cas pour la *Cantatrice Chauve* d'Ionesco, qui

¹ Gérard Genette précise, en effet, que si le destinataire du texte est le lecteur, le destinataire du titre est bel et bien le public en général.

² La renommée d'un écrivain rend au contraire le choix de l'intitulé moins déterminant pour un acheteur dans une librairie ou un emprunteur dans une bibliothèque, et donne ainsi à l'auteur davantage de latitude dans le choix de l'appareil titulaire.

³ GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris : Mouton, 1973, p.17.

met en scène une institutrice blonde ou *L'Histoire de la peinture en trois volumes* de Mathieu Bénézet, mince ouvrage de 116 pages, qui n'aborde aucunement le thème de la peinture. Toutefois, même en cas d'absence de la fonction descriptive dans un intitulé, son étude n'en demeure pas moins importante, dans la mesure où le refus de certains auteurs de fournir dans les titres de leurs œuvres des pistes d'interprétation possibles de celles-ci est un parti pris hautement significatif. Néanmoins, quand elle est présente, la fonction descriptive peut être : thématique, en nous renseignant sur le thème de l'œuvre ; thématique en nous donnant des orientations sur sa forme ou son genre ; ou mixte en renvoyant aux deux. Il est certain que la description thématique est la plus fréquente au niveau des appareils titulaires des œuvres contemporaines ; cependant, la relation qu'établit un auteur entre son titre et son texte peut varier de la désignation factuelle la plus directe comme pour *Eugénie Grandet* de Balzac, jusqu'à la relation symbolique la plus incertaine comme pour *Le rouge et le noir* de Stendhal. En outre, la fonction descriptive de l'intitulé peut également contenir une valeur connotative importante qu'il est toujours intéressant d'étudier dans le but de dégager tous les effets de sens suggérés par le titre.

La fonction de séduction est, quant à elle, inhérente à toutes les œuvres. Aucun auteur, ni aucun éditeur ne chercheraient en effet à présenter un titre qui leur semblerait rébarbatif. Toutefois, son résultat n'est jamais assuré. Soumise à la subjectivité de chaque individu, son effet peut être positif, négatif ou nul. De ce fait, il serait tout à fait impertinent de tenter une analyse de la fonction de séduction d'un appareil titulaire sans avoir effectué, en amont, une enquête auprès d'un panel. De surcroît, la fonction de séduction s'intéresse à l'instance de réception de l'œuvre, or, ce qui nous importe, au cours de cette étude, ce sont les suggestions interprétatives introduites par l'instance auctoriale de production dans le paratexte. Aussi, avons-nous décidé de ne pas nous attarder, au cours de notre analyse, sur ce volet de l'analyse titrologique qui, bien que passionnant, ne sert pas directement notre objectif de recherche.

Il apparaît par conséquent clair, au terme de ce bref récapitulatif théorique sur l'analyse de l'appareil titulaire, qu'une analyse de la fonction descriptive des intitulés des œuvres étudiées représente la démarche la plus pertinente afin de concrétiser notre objectif de recherche. Il s'agira, en l'occurrence, de déterminer si la thématique du

deuil y est déjà présente de manière explicite, implicite ou symbolique et selon quels procédés ?

1.1. Du « Blanc » de l'oubli au « Blanc » du linceul dans *Le Blanc de l'Algérie*

Le Blanc de l'Algérie est un titre qui se compose d'un adjectif de couleur « le blanc » et du nom d'un pays « l'Algérie », mis en relation à l'aide de la préposition « de ». Ne portant aucune indication sur la forme ou le genre du texte qu'il présente, cet intitulé n'est donc nullement thématique. Mais se rapporte-t-il cependant de manière directe ou symbolique au contenu de l'œuvre qu'il désigne ? La réponse est oui.

Afin de le démontrer, nous nous attarderons au cours de ce point sur l'adjectif de couleur « Blanc », auquel Assia Djébar offre une lettre capitale dans son intitulé et qu'elle ne cesse de convoquer tout au long du récit, en lui greffant au fur et à mesure des pages des significations supplémentaires à sa définition de base, qui se traduit comme suit : « Ce qui est d'une couleur analogue à celle de la neige, du lait, résultant de la combinaison de toutes les couleurs du spectre solaire¹. ».

Assia Djébar commence par qualifier de « blanches » les journées qui correspondent à l'inhumation de ses trois proches et amis, morts assassinés durant la décennie noire – Mahfoud Boucebcî, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula – : « Trois journées **blanches**. Deux en juin 93, la troisième en mars 94. Trois journées **algériennes**. » (BA, p.55). Ainsi, selon Djébar, ces trois journées blanches sont également trois journées algériennes. Cette mise en relation directe qu'effectue l'auteure du *Blanc de l'Algérie* entre les deux adjectifs nous permet donc de déduire que l'Algérie elle-même est blanche. De ce fait, cet extrait fait directement écho au titre de l'œuvre et nous conforte dans l'idée qu'il existe bel et bien une symbolique autour de la couleur blanche dans l'œuvre d'Assia Djébar. Mais quel effet de sens cherche à produire l'écrivaine en associant cette couleur à son pays ? Elle tente une explication dans le passage suivant :

Blanches de poussière [...] Poussière lente qui rend la journée peu à peu lointaine, blancheur qui insidieusement efface, éloigne [...] Journées blanches de cette poussière donc dans laquelle les dizaines de témoins,

¹ « Blanc ». Dictionnaire Larousse en ligne : www.larousse.fr

d'amis, de familiers qui vous ont accompagnés à la tombe, eux les suivants, désormais s'empêtrent ; en sont habillés, engoncés, et ils ne le savent pas. Poussière de l'oubli qui cautérise, qui affaiblit, et adoucit, et... Poussière. Trois journées blanches de ce brouillard mortel. (BA, p.55)

Par blanche, l'auteure fait donc référence à la poussière, synonyme du temps qui passe et de la mémoire qui fléchit. Le blanc renvoie, par conséquent, chez Djébar à l'oubli dont sont victimes, sans le savoir et malgré eux, témoins, amis et familles des disparus. Par progression anaphorique, l'auteure assimile ensuite l'oubli à un brouillard mortel. L'adjectif « mortel » peut certes paraître hyperbolique dans cet extrait, mais résume néanmoins assez bien la thèse défendue par Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie*.

En effet, dans ce récit, l'auteure affirme que c'est la mémoire travestie, transmise aux jeunes Algériens par le pouvoir postcolonial à travers l'école, qui est à l'origine des dérives extrémistes des années 90. Cette mémoire tronquée par la glorification à l'extrême de l'apport du fait militaire pour l'indépendance de l'Algérie, au détriment des négociations politiques qui s'opéraient en parallèle, a ainsi poussé, selon elle, lors de la crise économique et politique du début des années 90, des jeunes en perte de repères à prendre les armes contre le pouvoir en place, en se jouant dans la tête des scènes de la guerre d'Algérie dans lesquels ils étaient les nouveaux révolutionnaires chargés de libérer le pays du joug d'un pouvoir totalitaire et corrompu¹.

C'est ainsi pour cette raison que, dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar cherche à combler les blancs de l'Histoire mutilée² de son pays et à perpétuer la mémoire des victimes de la guerre civile algérienne, afin d'écartier à jamais le risque pour les générations futures de retomber dans les mêmes dérives. Dans ce récit, l'auteure se bat donc contre l'oubli et l'amnésie de son peuple : « Non. Moi, je dis non [...] Pas le blanc de l'oubli. » (BA, p.55).

¹ Idée-force de cette œuvre que développerons lors du premier chapitre, de la troisième partie, de cette recherche.

² Mutilée, car partielle à cause de la mise sous silence de plusieurs épisodes de la guerre d'Algérie.

De ce fait, la couleur blanche renvoie dans le titre d'Assia Djebar à l'oubli, au silence, à la censure et à l'identité éradiquée qui ont mené l'Algérie au vacillement et au « blanc du linceul. » (BA, p.242).

1.2. *Puisque mon cœur est mort* ou l'événement faille de la perte d'un enfant

Puisque mon cœur est mort est un titre assez énigmatique dans la mesure où il introduit à l'aide de la conjonction de subordination « puisque » un rapport de causalité entre la proposition subordonnée conjonctive circonstancielle « mon cœur est mort » et une proposition principale indéterminée. Néanmoins, l'emplacement de cette subordonnée de cause en tête de l'œuvre de Maïssa Bey, nous pousse inévitablement à interpréter la totalité du récit qu'elle précède comme en état la proposition principale. De ce fait, ce titre deviendrait la clé de voûte de la compréhension de toute l'action de ce roman, puisqu'il en expliquerait l'origine, d'où l'importance, à nos yeux, de déterminer le sens de cette proposition.

Puisque mon cœur est mort est un titre symbolique, qui suggère différentes interprétations. La première renvoie par relation de métonymie entre le cœur, comme organe vital, et la personne à qui il appartient, à la mort de l'individu lui-même. Ainsi, en affirmant que son cœur est mort, l'instance émettrice de ce message peut vouloir dire qu'elle est elle-même décédée. Nous excluons toutefois, d'emblée, cette interprétation, car à la page 86 de ce roman, *Aïda*, narratrice-personnage de *Puisque mon cœur est mort*, s'approprie dans son discours en la développant la proposition subordonnée du titre : « Maintenant, je ne veux plus, je ne veux plus faire semblant. Pour quel enjeu ? Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. **Puisque mon cœur est mort.** » (PMCM, p.86)

Nous comprenons, à l'aide de cet extrait du discours d'*Aïda*, que le mot « cœur » est utilisé ici dans son sens métaphorique. Il renvoie, en effet, au personnage de *Nadir*, fils d'*Aïda*, mort assassiné à l'âge de 24 ans. Dans cet extrait, la mère affirme ne plus rien avoir à perdre à présent, puisqu'elle a déjà été spoliée de l'essentiel, puisque son fils, qui représentait sa raison d'être, lui a été enlevé, puisque son cœur est mort... Dès lors, elle, qui a toujours veillé à se « fondre dans le moule », décide de ne plus se soucier des conventions, ni de la bienséance. Elle entreprend d'accomplir son deuil de

la manière qu'elle juge la plus efficace pour apaiser sa souffrance, quitte à être en effraction avec le consensus culturel et religieux encadrant le deuil dans sa société. La Mort de *Nadir* marque, par conséquent, un point de rupture dans la vie et la personnalité de la mère en deuil et explique toute la trame narrative du roman de Maïssa Bey, d'où le choix auctorial de présenter ce titre sous la forme d'une subordonnée de cause venant clarifier le motif de la diégèse.

En outre, vient se greffer à cette fonction descriptive de l'intitulé de l'œuvre de Maïssa Bey, une valeur connotative manifeste. En effet, « Puisque mon cœur est mort » est une citation tirée de l'œuvre d'un grand nom du romantisme en France : Victor Hugo.

Dans son recueil *Les Contemplations* (1856), Hugo regroupe pas moins de 158 poèmes en six livres, divisés en deux parties : « Autrefois » et « Aujourd'hui ». « Puisque mon cœur est mort » est une citation tirée du poème « Veni, vidi, vixi¹ », présent dans « Pauca meae² », quatrième livre du recueil. Espace du deuil par excellence, on retrouve dans ce livre 17 poèmes dédiés par le poète à sa fille Léopoldine, morte noyée avec son mari à Villequier, dont les célèbres « Demain, dès l'aube... » et « A Villequier ».

Le titre du roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey est donc tiré de « Veni, vidi, vixi », poème pathétique de Victor Hugo qui se compose de huit quatrains, dont voici une partie :

J'ai bien assez vécu, **puisque** dans mes douleurs
Je marche, sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;

Puisqu'au printemps, quand Dieu met la nature en fête,
J'assiste, esprit sans joie, à ce splendide amour ;
Puisque je suis à l'heure où l'homme fuit le jour ;
Hélas ! et sent de tout la tristesse secrète ;

Puisque l'espoir serein de mon âme est vaincu ;
Puisqu'en cette saison des parfums et des roses,

¹ Locution latine pouvant être traduite par « je suis venu, j'ai vu, j'ai vécu ».

² Expression latine signifiant « peu de vers », pouvant être interprétée dans le livre quatre des contemplations, dédié à Léopoldine, par « peu de vers pour ma fille ».

Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes,
Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.¹

Ces trois premiers quatrains du poème « Veni, vidi, vixi » de Victor Hugo, se composent de huit propositions subordonnées conjonctives circonstancielles de cause, surdéterminées dans le texte à l'aide de l'anaphore « Puisque ». Celles-ci sont, par ailleurs, encadrées par la même proposition principale, présente à la fois au début du premier vers et à la fin du douzième : « j'ai bien assez vécu ».

Si la totalité des subordonnées circonstancielles de cause que contient ce poème viennent expliquer la proposition principale du poète : « j'ai bien assez vécu », la dernière d'entre elles – qui constitue justement le titre du roman de Maïssa Bey que nous étudions – hérite, elle, de la charge sémantique des sept précédentes. Effectivement, « Puisque mon cœur est mort » est en quelque sorte la conclusion à toutes les tristesses et frustrations en rapport avec la mort de sa fille, qu'Hugo énumère dans les vers précédents et qui expliquent pourquoi il est las de vivre.

D'autre part, « Puisque mon cœur est mort » est également la proposition de ce poème la plus ancrée dans l'inconscient collectif des lecteurs. De ce fait, en choisissant d'intituler son roman de la sorte, Maïssa Bey apporte à son texte la caution indirecte du poème de Victor Hugo et éclaire son lecteur sur la tonalité et l'ambiance de son œuvre. En effet, comme dans « Veni, vidi, vixi », le thème principal de *Puisque mon cœur est mort* est la perte d'un enfant et la difficulté, voire l'impossibilité, pour le parent d'accomplir le deuil de sa progéniture.

De surcroît, par le prestige de cette filiation culturelle, Maïssa Bey donne également plus d'envergure à son texte, qu'elle fait dialoguer avec un chef d'œuvre de la littérature française.

1.3. La temporalité dilatée du deuil dans *Le Premier jour d'éternité*

Le Premier jour d'éternité est un intitulé qui comporte deux indices temporeux : « Le Premier » et « éternité ». Si l'éternité est définie par le dictionnaire comme une

¹ HUGO, Victor. « Veni, vidi, vixi », dans *Les Contemplations* [1856], Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.

« durée sans commencement, ni fin¹ », l'adjectif numéral ordinal « le premier » qui lui est associé dans le titre de l'œuvre de Ghania Hammadou en limite l'acception, en précisant le début.

Par extension métaphorique, « l'éternité » semble également désigner un lieu, dans l'intitulé du *Premier jour d'éternité*, celui de la vie éternelle dans l'au-delà. Nous concluons cette interprétation d'après ce passage de l'œuvre dans lequel la narratrice-personnage, *Mériem*, évoque la première nuit après le décès d'*Aziz* en ces termes : « La première nuit – **sa première nuit dans l'éternité** descend doucement, sans bruit, sur la petite ville de banlieue où je vis depuis une année. » (PJE, p.14). Ainsi, en faisant précéder dans cet extrait le nom « éternité » de la préposition de lieu « dans », le personnage de *Mériem* lui confère clairement une valeur spatiale.

Quant au pronom possessif « sa », il renvoie dans ce même extrait au personnage d'*Aziz*, dramaturge mort assassiné durant la décennie noire algérienne, à la sortie du théâtre national d'Alger, dont il était directeur. En ce sens, il est important de préciser que le personnage d'*Aziz* apparaît comme le centre obsessionnel de l'écriture du *Premier jour d'éternité*. Sa disparition, dès l'incipit in medias res² de l'œuvre, constitue, en effet, le point de départ de ce roman qui place au centre même de son écriture l'absence, le manque et le deuil. Ce texte devient alors le lieu où s'exprime la profonde mélancolie de *Meriem*, la survivante du couple, suite à la mort de l'homme qu'elle aime. Une perte traumatisante sur laquelle elle ne cesse de revenir, inlassablement tout au long du récit.

Nous déduisons donc, d'après ces éclaircissements, que *Le Premier jour d'éternité* est un titre thématique à valeur symbolique qui renverrait en réalité au jour de la mort d'*Aziz* et de son départ vers le monde éternel ; son premier jour dans l'éternité.

D'autre part, cet intitulé peut également être interprété comme le premier jour de la séparation d'*Aziz* et de *Mériem* pour l'éternité. Summum de la douleur pour des

¹ « Éternité ». Dictionnaire Larousse [En ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9ternit%C3%A9/31357> (Consulté le 02 janvier 2019)

² Expression latine signifiant « au milieu des choses », qui renvoie à un procédé littéraire qui place sans préalable le lecteur au milieu d'une action, les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après coup.

amants qui ne supportaient d'être éloignés un instant l'un de l'autre du vivant d'*Aziz* : « Se perdre quelques heures ? **Une éternité**, oui ! La sourde angoisse continua à nous ronger toute la soirée. » (PJE, p.50)

Par conséquent, pour apaiser la souffrance démesurée engendrée par la séparation, réparer l'absence et accomplir son deuil, la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* entreprend de convoquer tous ses souvenirs d'*Aziz* afin de le garder vivant en elle pour l'éternité :

En allant à sa rencontre, oui, en remontant la route qui mène à lui. Je le retrouverai nimbé de crépuscule et il me dira pour alléger ma peine : "Je pars quelques heures, mais on ne se quitte pas. Qui pourrait nous séparer! Nous avons l'**éternité** pour nous. " (PJE, p.14/15)

Nous remarquons donc que « l'éternité » est un terme redondant dans le discours de *Mériem*, qui ne cache pas son aspiration à une relation avec *Aziz* qui transcende la temporalité et repousse la mort : « De cette époque, surgit en moi une aspiration à l'incommensurable – une envie **d'éternité**. J'entrevis un fleuve sans rives, sans finitude, désirai me perdre dans ses eaux. Sans le savoir, *Aziz* m'infligea la tentation de l'infini » (PJE, p.33/34).

En outre, la référence à l'éternité dans l'intitulé de l'œuvre de Ghania Hammadou et sa récurrence dans le discours de *Mériem* oriente inéluctablement notre réflexion sur cette œuvre autour de la problématique du temps. Temps avec lequel la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* entretient un rapport problématique et fluctuant. Ainsi, nous remarquons d'abord une volonté délibérée de sa part d'arrêter son cours ou tout au moins de retarder son écoulement. Ce désir correspond à la période où *Aziz* était encore vivant et où les deux amoureux désiraient couler ensemble des jours heureux en marge de ce qui pouvait se passer de tragique dans leur société, frappée par la violence : « Nous avons décroché le téléphone, bloqué les aiguilles des montres, arrêté le tic-tac des pendules, déchiré les feuilles des calendriers. » (PJE, p.33)

Après la mort d'*Aziz*, *Mériem* continue à avoir un rapport particulier au temps, sauf qu'à présent, au lieu de vouloir l'arrêter, *Mériem* désire remonter son cours afin de retrouver le bonheur antérieur : « Ah ! Jeter un voile noir sur le chevalet. Oublier la

mort. Retourner dans le monde antérieur, celui de la joie sans pareille des matins partagés ! Retrouver ce temps perdu. » (PJE, p.27).

Par ailleurs, le temps suivant la mort d'Aziz est également celui du travail de deuil. Un temps douloureusement dilaté qui accentue en l'étirant l'expérience de la perte et la douleur qu'elle engendre :

De la rive des vivants, une voix sœur, une qui a fait le parcours du deuil à deux reprises en un an (il y a tant autour de moi), qui a l'expérience de la séparation et de l'indicible, me parvient : "reste avec nous, extrais-toi du vide, invente-toi des attentes ! Fais semblant de croire en quelque chose, bientôt tu croiras ! Vis donc, afin qu'il ne meure pas définitivement ! " Je m'efforce de suivre le conseil et, ainsi, pour combler l'abîme, la nuit je me prends à veiller pour attendre le jour et, le jour, à guetter le retour du crépuscule [...] Pourtant très vite ces attentes du jour et de la nuit, l'espoir du printemps même, vont se désagréger, jour et nuit, semaines, mois et saisons, tout va s'enchevêtrer. Confusions, désordre, omissions fréquentes, pertes de mémoire répétées ... J'oublie ma propre attente. (PJE, p.22/23)

Ainsi, *Le Premier jour d'éternité* est un titre qui renvoie avant tout à un contenu, mais qui porte également une charge symbolique importante en relation avec la mort et la temporalité dilatée du deuil. Pour les endeuillés en effet, cette douloureuse épreuve de la vie semble s'étendre à l'infini et pour l'éternité.

2. L'épigraphe comme prélude au texte

L'épigraphe est définie par Gérard Genette comme étant « une citation placée en exergue, généralement en tête de l'œuvre ou de partie d'œuvre [...] au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a¹. »

Genette voit aussi dans la devise d'auteur l'ancêtre de l'épigraphe, car le texte de la première, tout comme celui de la seconde, pouvait se présenter sous forme de citation. Cette filiation établie par le théoricien entre ces deux composants paratextuels prouve clairement, selon nous, le caractère auctorial de l'épigraphe, et justifie ainsi notre choix de nous appuyer sur elle afin de dégager les intentions de lecture introduites par Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou dans les paratextes de leurs œuvres.

¹ GENETTE, Gerard. *Seuils*, op.cit., p.147.

Dans cette perspective, nous commencerons d'abord par nous intéresser, au cours des points suivants, aux épigraphés¹ de notre corpus et à leurs œuvres citées, afin de démontrer en quoi leur choix peut s'avérer significatif. Nous analyserons, ensuite, les fonctions de la citation liminaire dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité*, dans le but d'en dégager les intentions auctoriales d'interprétation.

2.1. L'épigraphe du *Blanc de l'Algérie* : un outil argumentatif

Le Blanc de l'Algérie comporte au total six épigraphes, pouvant être divisées en deux types selon leur emplacement. Deux d'entre elles sont liminaires, retranscrites à la suite l'une de l'autre sur la même page juste après celle des dédicaces, alors que les quatre restantes sont réparties dans le corps du texte, en tête de parties ou de chapitres.

Cette distinction entre les épigraphes, en fonction de leur emplacement dans l'ouvrage, nous paraît importante, dans la mesure où tout le monde peut convenir du fait que les citations liminaires sont plus en lumière que celles se trouvant à l'intérieur du livre, dans ses différentes sections. Si nous ajoutons à cela le fait que la fonction la plus canonique de l'épigraphe est de préciser indirectement, de manière parfois même énigmatique, la signification du texte en le commentant, le choix de l'emplacement de cette « citation par excellence² » devient alors un élément pertinent et hautement significatif.

Gérard Genette avance « qu'épigraher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur³ ».

Selon nous, en intégrant au *Blanc de l'Algérie* deux types d'épigraphes, Assia Djebar confère à ces citations des portées différentes. En effet, les épigraphes liminaires auraient pour fonction de souligner, voire de justifier, l'intention générale de l'œuvre, alors que celles placées en début de parties ou de chapitres auraient la charge d'éclaircir ou d'expliquer les sections qu'elles introduisent.

¹ Auteur réel ou putatif du texte cité.

² COMPAGNON, Antoine. *La seconde main*, Paris : Du Seuil, 1979, p.30.

³ GENETTE, Gerard. *Seuils*, op.cit., p.159.

Une fois cette distinction établie, nous pouvons à présent entamer une réflexion de fond sur les épigraphes présentes dans *Le Blanc de l'Algérie*, en pleine connaissance des fonctions qu'elles assurent.

En tête de l'œuvre d'Assia Djébar, deux citations parfaitement référencées, ayant comme point en commun de traiter des conditions de la parole, mettent à l'honneur deux écrivains qui ont compté dans la vie¹ et la formation² de l'auteure : Kateb Yacine et Albert Camus.

« *Hâtez-vous de mourir, après vous parlerez en ancêtres...* »

Kateb YACINE,
L'œuvre en fragments.

« *Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous.* »

Albert CAMUS,
Alger (Conférence, le 22.1.56)

La citation de Kateb Yacine est tirée de *L'œuvre en fragments*³ et dénonce, d'après Aline Berge-Joonekindt, sur un ton ironique « la logique de la mort qui abat prématurément les figures de transmission de savoir et de la culture en Algérie⁴ ». Cette épigraphe est, par conséquent, révélatrice et justificative de l'intention d'Assia Djébar dans cette œuvre, dans la mesure où celle-ci entreprend dans *Le Blanc de l'Algérie* de dérouler la procession d'écrivains d'Algérie morts naturellement, par accident ou assassinés entre 1960 et 1994.

D'autre part, cette citation liminaire de Kateb Yacine confère également, par son contenu, un poids plus important aux paroles des écrivains décédés, qu'elle auréole de la sagesse et du discernement prêtés aux anciens : « Hâtez-vous de mourir, après vous

¹ Kateb Yacine était un ami de l'auteure.

² Assia Djébar anime une conférence à l'université de Berkeley, en février 1995, dédiée au *Premier Homme*, œuvre posthume d'Albert Camus qui l'avait profondément touchée.

³ KATEB, Yacine. *L'Œuvre en fragments*, Paris : Sindbad, 1986.

⁴ BERGE-JOONEKINDT, Aline. « L'aire de la transmission dans *Le Blanc de l'Algérie* », in *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. (211-226).

parlerez en ancêtres... ». Une fois ces qualités de bon sens et de gravité assimilées dans l'esprit du lecteur aux paroles des écrivains morts à l'aide de la première épigraphe – car c'est bien de parole et non pas d'écrit qu'il est question –, Assia Djébar poursuit par la citation d'un discours¹ – et non pas d'un texte – d'Albert Camus.

En outre, cette logique dans l'enchaînement des épigraphes ne nous semble pas anodine. En effet, la première citation, en plus de justifier l'une des intentions de l'œuvre, octroie surtout selon nous davantage de légitimité à la parole de Camus et à son discours, cité dans la deuxième épigraphe. Ce discours est d'ailleurs présent à trois reprises dans *Le Blanc de l'Algérie*, en épigraphe d'abord, puis dans le corps du texte, par deux fois. Récurrence qui nous conforte dans l'idée que cette deuxième épigraphe porte une lourde charge sémantique et idéologique dans cette œuvre.

L'importance pour l'auteure des paroles de Camus, lors de la conférence du 22 janvier 1956 à Alger, n'étant plus à prouver, intéressons-nous maintenant à leur contenu afin de comprendre à quelle fin Assia Djébar les convoque.

Le 22 février 1956, Albert Camus lance lors d'une conférence au Cercle du progrès à Alger un appel à la trêve civile en Algérie. La conférence est tumultueuse. À l'intérieur de la salle, des vitres explosent sous les jets de pierre de manifestants européens ultras. Néanmoins, malgré ce climat tendu, des contacts officieux s'ébauchent tout de même entre les deux camps et une issue pacifique commence même à s'entrevoir. Mais l'utopie prend fin le 9 février de la même année, quand Lacoste est nommé gouverneur général de la colonie en Algérie avec comme principale mission de gagner la guerre.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, paru durant l'année 1995, en plein cœur de la décennie de guerre civile algérienne, Assia Djébar déplore qu'il n'y personne à présent pour prononcer comme Camus en 1956 les mots appelant à la trêve dans la guerre fratricide qui déchire son pays :

Parce que personne ne se présente, à l'instar de l'émouvant Camus de janvier 56, il ne se trouve personne, aujourd'hui, pour, au centre même de l'arène, prononcer à nouveau ces mots de l'impuissance pas tout à fait impotente, ces mots de la souffrance qui, une dernière fois, espère... Espère

¹ La deuxième citation est en effet référencée comme issue d'une conférence et non pas d'un livre.

avant l'irréversible poursuite de la Gorgone hideuse, de la guerre fratricide [...] Oui, qui redira, au terme de ces années déjà trop lourdes de cadavres, en ces années 93 et 94, qui fera écho à Camus :

« Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous. » ? (BA, p.121)

Pour pallier ce manque, Assia Djébar prend alors elle-même la responsabilité de ce message dans *Le Blanc de l'Algérie* :

Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence. L'écriture pour dire l'Algérie qui vacille et pour laquelle d'aucuns préparent déjà le blanc du linceul. (BA, p.242).

Ainsi, à l'instar de Camus en 1956, Assia Djébar se dresse dans cette œuvre comme une figure intellectuelle forte et engagée, véhiculant un discours de dénonciation à l'encontre des pouvoirs post-coloniaux qui sont succédés à la tête de l'Algérie depuis l'indépendance et dont les choix désastreux ont conduit, selon elle, à la situation explosive que vit le pays durant cette décennie 90. En effet, le discours de l'auteure, sans chercher à dédouaner les jeunes qui ont basculé vers l'intégrisme, tente néanmoins de mettre en lumière les raisons qui les ont poussés à se rebeller contre le système et à percevoir les intellectuels, en général, et les écrivains et journalistes, en particulier, comme une menace qu'il fallait abattre¹.

L'exercice n'est toutefois pas plaisant pour Assia Djébar. En effet, l'auteure n'apprécie pas spécialement de se replonger dans les méandres de l'histoire de son pays. Si elle le fait, c'est parce qu'elle considère qu'il en va de sa responsabilité d'intellectuelle, écrivaine de surcroît, de porter ce message. Preuve en est, cette quatrième épigraphe du *Blanc de l'Algérie*, extraite de *La Divine Comédie* de Dante :

« Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouverai par une forêt
obscur... »

DANTE

La Divine Comédie, Enfer, I, 1,2.

¹ Ce point sera développé plus en détail dans le premier chapitre, de la troisième partie, du présent travail.

Sa démarche dans *Le Blanc de l'Algérie*, l'écrivaine l'assimile donc à un chemin dans une forêt obscure, voie sinueuse et semée d'embûches – les silences de l'histoire –. Ce chemin est néanmoins, pour l'auteure, le seul à même de les amener avec ses compatriotes à se retrouver, en construisant leur identité en pleine connaissance de leur passé et de ses failles.

Par ailleurs, le discours d'Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* se veut dur, mais pas acerbe. Effectivement, l'auteure n'est pas dans le dénigrement stérile, mais dans la critique constructive. Elle poursuit dans cette œuvre une démarche noble. Pour le prouver et se prémunir d'une mauvaise interprétation de ses intentions, Assia Djébar recourt à nouveau à l'épigraphe, mais cette fois-ci à l'intérieur du livre, en début de chapitre :

« Rien ne pourra faire que la gloire, solitaire et solaire, que les vertus d'un homme ou d'un peuple ne soient réduites, d'abord par l'analyse, ramenées à n'être qu'un dépôt ou qu'une vase [...] mais la honte qui demeure, après une vie de trahison, ou même après une seule trahison, est plus sûre. Elle risque moins d'être entamée que la gloire [...] »

Un peuple qui n'aurait, pour le marquer, que des périodes de gloire ou des hommes de vertu, serait toujours soumis à l'analyse et réduit à rien, sauf une vase. Les crimes dont il a honte font son histoire réelle, et un homme c'est pareil. »

Jean GENET, *Lettres à Roger Blin* sur *Les Paravents*.

Le choix de cette citation, extraite d'une correspondance entre Jean Genet et Roger Blin sur *Les Paravents* – dont ils sont respectivement l'auteur et le metteur en scène – est éloquent. Il est important pour en expliquer la portée significative de nous attarder un moment sur *Les Paravents* et la polémique que l'œuvre a suscitée en France.

Les Paravents est une pièce de théâtre de Jean Genet, écrite en 1958, parue en 1961 et jouée pour la première fois en 1966. L'œuvre qui dresse un portrait peu flatteur de l'armée française pendant la guerre d'Algérie, crée la controverse entre les anciens combattants – soutenus par la presse de droite – et les défenseurs de la liberté de l'art – comme André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, qui porte l'affaire *Des Paravents* jusqu'à l'Assemblée nationale au nom de la liberté d'expression –.

Cette lettre qu'adresse Jean Genet à son metteur en scène Roger Blin est extraite de *Lettres à Roger Blin*, carnet initialement secret entre Jean Genet et Roger Blin, que les éditions Gallimard publient en 1966, en même temps que la représentation de la pièce à l'Odéon de Paris. Dans ce passage, choisi par Assia Djebar comme épigraphe dans *Le Blanc de l'Algérie*, le dramaturge se défend de déshonorer sa patrie par cette pièce. Il y explique au contraire qu'il est constructif pour un homme comme pour un peuple de se tromper ; que c'est même ces mauvais choix qui font leur histoire réelle et qui les rendent intéressants. Par ce message adressé à son ami, avant même la polémique créée par la représentation *Des Paravents*, Jean Genet explique son intention, louable, de vouloir que son pays et son peuple assument les erreurs commises par le pouvoir expansionniste français.

En choisissant cette épigraphe précisément, Assia Djebar lance le même message que Jean Genet à propos *Des Paravents*. Ainsi, *Le Blanc de l'Algérie* ne se veut pas être seulement une critique au vitriol des dirigeants postcoloniaux algériens, de leur politique d'arabisation et d'islamisation, de leurs luttes intestines, et de leur stigmatisation des intellectuels. Cette œuvre est également un outil pour l'auteure afin de rétablir des vérités historiques, de combler les blancs de l'Histoire de l'Algérie et de mettre en exergue les prémices de la tragédie des années 90. En cherchant à faire prendre conscience des failles politiques qui ont conduit l'Algérie au bord du précipice, Assia Djebar désire surtout éviter aux générations futures de refaire les mêmes erreurs.

Par ailleurs, une autre épigraphe du *Blanc de l'Algérie* nous semble également servir à légitimer le discours de l'auteure en démontrant qu'il est le fruit d'une réflexion profonde, mûrie de discussions et d'échanges avec intellectuels et amis. Il s'agit, en l'occurrence, d'une citation extraite d'une lettre échangée avec Jacques Berque, datée du 2 juin 1995, année de parution du *Blanc de l'Algérie* :

« L'effacement, l'enfermement, le refoulement, l'encerclement, autant de négativités qui assaillent depuis l'origine, pour un noir destin, cette terre âpre et dure où la féminité même semble ne faire qu'exaspérer une cruauté diffuse. »

« Oui, vaste est la prison algérienne ! »

Jacques BERQUE

lettre à A.D., 2.6.95

(cinq jours avant sa mort).

Si nous nous permettons d'avancer que l'auteure du *Blanc de l'Algérie* est elle-même la destinataire de cette lettre de Jacques Berque, c'est pour deux raisons. La première est que les initiales A.D peuvent très bien renvoyer à Assia Djébar. La deuxième est l'affirmation de Jacques Berque à la fin de sa lettre : « Oui, vaste est la prison algérienne ! », qui fait écho au titre du troisième volet du quatuor algérien d'Assia Djébar : *Vaste est la prison*.

Il est également à noter que la référence ajoutée entre parenthèses, relative au décès de l'anthropologue cinq jours après l'écriture de ces mots, n'est pas anodine. Combinée à la première épigraphe analysée au cours de ce point, qui prêtait aux paroles des écrivains morts une légitimité supérieure, cette précision accentue la portée du message de Jacques Berque. Ce message qui a justement comme point d'orgue de valider l'une des thèses de l'auteure : « Oui, vaste est la prison algérienne ! ».

Par cette épigraphe, Assia Djébar s'assure donc le patronage d'un éminent anthropologue, sociologue et orientaliste et confère ainsi à son discours une légitimité indéniable¹.

La dernière épigraphe du *Blanc de l'Algérie* est tirée, quant à elle, d'une interview d'Abdelkader Alloula :

« *Quelle est ta couleur ?*

- *Le rouge qui commence à se délayer ! »*

Interview d'Abdelkader Alloula,

21-7-93

Abdelkader Alloula est le seul des trois amis d'Assia Djébar, à qui est dédié *Le Blanc de l'Algérie*, qui est cité en épigraphe de ce livre ; mais il s'agit aussi de celui avec qui elle entretenait les liens les plus étroits, de par leur relation de parenté². Par cette épigraphe, Assia Djébar semble donc lui rendre la place qui est la sienne dans son cœur, au sommet de la triade amicale.

¹ Les procédés de légitimation auxquels a recours Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* seront davantage développés dans le second chapitre de la deuxième partie de ce travail.

² Assia Djébar fut mariée un temps à Malek Alloula, frère du dramaturge.

2.2. L'épigraphe comme révélateur de contenu dans *Puisque mon cœur est mort*

Puisque mon cœur est mort contient deux épigraphes, toutes deux liminaires. La première que voici, est extraite de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire :

« *En venant je me dirais à moi-même :*

“et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse...” »

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*.

Aimé Césaire est un écrivain¹ et homme politique martiniquais. Il est le fondateur, en 1936, dans l'entre-deux-guerres, du mouvement littéraire de la négritude. Un courant qui prône l'anticolonialisme et revendique les valeurs et spécificités culturelles des peuples et communautés noirs. D'une manière plus large, le mouvement de la négritude s'inscrit dans une tradition humaniste à l'égard de tous les opprimés de la terre.

Cahier d'un retour au pays natal, dont est extraite la première épigraphe de *Puisque mon cœur est mort*, est un long poème en vers libres d'une quarantaine de pages. Il est publié en 1939, au moment du retour d'Aimé Césaire en Martinique, huit ans après son départ en France pour ses études. Ce retour au pays est toutefois teinté d'amertume, car après plusieurs années passées en Métropole, Aimé Césaire est à même de prendre conscience de la condition inégalitaire des noirs de Martinique.

Dans l'extrait de *Cahier d'un retour au pays natal*, choisi par Maïssa Bey comme épigraphe de son roman, Aimé Césaire encourage « son corps aussi bien que son âme » à ne pas adopter l'attitude passive du témoin, mais à s'engager par ses actions et ses écrits au service de son peuple opprimé.

Par cette épigraphe de *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey semble envoyer, elle aussi, le même message qu'Aimé Césaire dans cet extrait. Elle refuse, en effet, d'adopter l'attitude stérile du spectateur et s'engage explicitement, à travers cette

¹ À la fois biographe, essayiste, poète et dramaturge.

œuvre, contre la politique de réconciliation nationale menée en Algérie au début des années 2000.

Effectivement, *Puisque mon cœur est mort* raconte, à l'aide d'une énonciation à la première personne, les souffrances d'une mère ayant perdu son fils unique, qui décide de se faire justice elle-même car l'état l'a abandonnée en amnistiant le meurtrier de son enfant. Cette œuvre représente alors un réquisitoire à l'encontre de la loi de Concorde civile adoptée par le parlement algérien en 1999, qui a permis d'absoudre des milliers de criminels et de terroristes.

La deuxième épigraphe de *Puisque mon cœur est mort* est quant à elle constituée d'un poème lyrique de Mahmoud Darwich, extrait du recueil *Au dernier soir sur terre* et intitulé *Oummi*¹ :

« Car si je meurs
J'aurais honte des larmes de ma mère
Si un jour je reviens
Fais de moi un pendentif à tes cils
Recouvre mes os avec de l'herbe
Qui sera purifié à l'eau bénite de tes chevilles
Attache-moi avec une natte de tes cheveux
Avec un fil de la traîne de ta robe
Peut-être deviendrai-je un dieu
Oui un dieu
Si je parviens à toucher le fond de ton cœur. »

Mahmoud Darwich, *Au dernier soir sur cette terre* (Traduction d'Elias Snabar).

À travers ce poème, poignant, adressé à sa mère, l'auteur palestinien Mahmoud Darwich traduit les rapports fusionnels qui relient les mères à leurs fils dans les sociétés et cultures orientales. Une relation forte et profonde qui pousse le poète à déclarer que sa plus grande hantise par rapport au trépas est la douleur que sa mort causerait à sa mère : « Car si je meurs, j'aurais honte des larmes de ma mère ». Il poursuit ensuite avec de nombreux vers adressés directement à sa génitrice où il demande à celle-ci d'accomplir sur son corps une série d'actions, dans le but de

¹ Maman en arabe.

conserver à jamais son âme auprès d'elle : « Fais de moi un pendentif à tes cils », « Attache-moi avec une natte de tes cheveux / Avec un fil de la traîne de ta robe ».

Par ce poème également, Mahmoud Darwich sanctifie sa mère dont la sueur des pieds devient de l'eau bénite qui purifie l'herbe : « Recouvre mes os avec de l'herbe / Qui sera purifié à l'eau bénite de tes chevilles », et dont l'amour est capable de faire accéder à une position divine : « Peut-être deviendrai-je un dieu / Oui un dieu / Si je parviens à toucher le fond de ton cœur ».

Ce poème – qui perd malheureusement une grande partie de sa musicalité à la traduction – est par conséquent un hymne à la mère du poète et à toutes les mères.

Selon nous, par le choix de ce poème de Darwich comme épigraphe, Maïssa Bey éclaircit l'intitulé plus qu'énigmatique de son roman, en en précisant le thème central qui est la perte d'un enfant. Mais elle plonge surtout le lecteur dans l'univers lyrique et pathétique de son récit, en ouvrant sa production, d'emblée, sur une œuvre poétique traduisant la force des liens qui unissent mères et fils.

D'autre part, il nous semble que cette citation liminaire a également pour effet de mettre le lecteur de *Puisque mon cœur est mort* dans des dispositions favorables à la compréhension de la meurtrissure d'*Aïda*, mère endeuillée dans ce texte, légitimant ainsi son désir de vengeance et la véhémence de son discours à l'encontre de la politique de Concorde civile en Algérie.

2.3. L'épigraphe comme épitaphe dans *Le Premier jour d'éternité*

Contrairement aux deux œuvres précédemment analysées, *Le Premier jour d'éternité* de Ghania Hammadou ne comporte qu'une seule et unique épigraphe :

« La mort cruelle, la mort faucheuse
Alors que tu étais plus candide
Que la poésie qui tremblait
Sur tes lèvres
Le jour sans voix
Le temps confondu
Le cœur dégorgé
Des balles dans ta chair
Déjà meurtrie et la plaie

*Mise à nu
Alors que tu étais plus candide
Que la poésie qui tremblait
Sur tes lèvres
Des matins cernés comme la mer
Qui remuent dans la mémoire
Et vieillissent comme une image
À mettre la nuit nourrice
Tu as bu jusqu'à la lie
Ta coupe d'affliction et le rêve
D'un sommeil crucifié
Le mot se fige d'imperceptible colère
Ou d'imperceptible accalmie
Le temps comme la brise sur les frimas
Achèvera ses mémoires
L'espoir vertical du lion
Et une destinée rebelle qui se dérobe
Alors que tu étais plus candide
Que la poésie qui tremblait
Sur tes lèvres »*

Djamel Amrani

Il s'agit d'un poème de Djamel Amrani dont la référence n'est pas mentionnée par Ghania Hammadou. Ce parti pris de l'auteure, a eu pour conséquence de compliquer notre tâche lors de l'étude de cette épigraphe. Il était, en effet, primordial pour nous, dans le but de poursuivre la démarche entreprise dès le début de ce point, de découvrir la source exacte de ces vers de Djamel Amrani et de connaître les conditions de leur production. Pour ce faire, nous nous sommes beaucoup documentée et nous sommes arrivée à la conclusion que ce poème ne figure dans aucune des œuvres publiées du poète.

Effectivement, ces vers sont parus, pour l'unique fois, dans le quotidien de presse écrite algérienne « *El Watan* », le 19 février 1995¹. Ils sont dédiés à Azzedine

¹ HAMMOUDI, Kahina. « 15 ans après l'assassinat d'Azzedine Medjoubi : sa famille et ses amis lui rendent hommage », in *Midi Libre* du 14-02-10, [En ligne]. URL : <http://www.lemidi->

Medjoubi, acteur et metteur en scène de théâtre, mort assassiné quelques jours plus tôt – le 13 février 1995 – à la sortie du Théâtre National algérien dont il était à la tête depuis quelques mois. Par ce poème, Amrani rend donc hommage à l’ami de longue date pris en traître par un jeune extrémiste en plein mois de Ramadan. L’ami avec qui il avait, d’ailleurs, partagé trois années de sa vie, quand ils animaient ensemble, entre 1965 et 1968, des émissions radiophoniques nocturnes consacrées à la poésie sur la *Radio Chaîne 3*.

En outre, le choix de cette épigraphe en particulier par Ghania Hammadou ne nous semble pas anodin, car le parcours personnel et professionnel d’Azzedine Medjoubi n’est pas sans nous rappeler celui du personnage d’Aziz dans *Le Premier jour d’éternité*. En effet, le protagoniste de Ghania Hammadou est abattu, tout comme Azeddine Medjoubi¹, un 13 février sur une esplanade non loin d’un théâtre :

Ce lundi 13 février s'était donnée sur l'esplanade d'un théâtre la générale d'une pièce dont j'avais été longtemps l'unique spectatrice. Seulement, dans cette représentation, le comédien ne se relevait plus pour saluer le public. Il restait couché dans la lumière - il avait une balle dans la tête. (PJE, p.53).

Comme lui également, il était directeur de ce dit-théâtre :

Alors qu’il (speaker de la radio) égrène la phrase : "...venait d’être nommé à la tête du théâtre de ...", la vieille prémonition longtemps refoulée, tels ces pressentiments qui au cœur du bonheur vous assaillent pour vous préparer à l’innommable, déferle sur moi. (PJE, p.12).

Mais les similitudes ne s’arrêtent pas là. Le personnage d’Aziz avec son ami *Djamil*, à l’instar de feu Azzedine Medjoubi avec Djamel Amrani, animaient, à la radio, une émission consacrée à la poésie où ils récitaient des extraits de textes de grands poètes contemporains :

D'ailleurs, quand il était entré la première fois dans mon bureau, un poète l'escortait. En fait, il allait toujours accompagné de celui-ci dont il déclamait les œuvres. Djamil qui cherchait à faire aimer la poésie aux gens de son pays, et donnait à réciter les plus grands vers de la production universelle à Aziz. (PJE, p.74)

dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=la_24@art1@2010-02-14 (Consulté le 28 mai 2018).

¹ ZERROUKY, Hassane. «Azzedine Medjoubi assassiné », in *L’Humanité* du 14 février 1995. [En ligne]. URL : http://humanite.fr/1995-02-14_-Azzedine-Medjoubi-assassine. (Consulté le 28 mai 2018).

Par ailleurs, Azzedine Medjoubi était un fêru de liberté d'expression. En juillet 1992, lors de la suspension du journal « *Le Matin* » – dont Ghania Hammadou était justement la rédactrice en chef –, Azzedine Medjoubi n'hésita pas à rejoindre le mouvement de protestation pour la réouverture du journal¹. Cet engagement pour la liberté d'expression n'est pas, non plus, sans nous rappeler le personnage d'*Aziz* dans *Le Premier jour d'éternité*, que la narratrice-personnage *Mériem* présente ainsi :

Pour Aziz, son attitude devant l'obscurantisme n'était pas un acte d'héroïsme. Opposer l'idéologie de la liberté à celle de l'oppression, défier les censeurs, laisser exploser la fête, correspondait chez lui plus à une philosophie qu'à une démarche purement politique. » (PJE, p.88).

D'autre part, la similitude des prénoms entre *Aziz* et Azzedine n'est pas non plus un élément anodin. Le premier étant même le diminutif du second dans la culture algérienne.

De surcroît, par son choix de ne pas fournir la référence exacte des vers de Djamel Amrani choisis comme unique épigraphe de son roman, Ghania Hammadou attise la curiosité de son lecteur quant à l'identité de l'assassiné anonyme de ce poème ; et une fois celui-ci découvert, les similitudes entre le personnage fictif d'*Aziz* et le dramaturge algérien Azzedine Medjoubi deviennent alors évidentes. De ce fait, l'épigraphe du *Premier jour d'éternité* prend des allures d'épithaphe.

¹ ZERROUKY Hassane. op.cit.

Chapitre II :

Les figures de représentation du deuil : étude thématique

Nous sommes ainsi arrivée à établir, grâce à l'étude paratextuelle menée lors du chapitre précédent, que les intitulés et les épigraphes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité* laissaient tous suggérer, de manière explicite, implicite ou symbolique, que le deuil en représentait la thématique centrale. Il s'agira par conséquent, dans le présent chapitre, de vérifier si cette clé d'interprétation introduite par Assia Djébar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou à travers les paratextes auctoriaux de leurs œuvres est juste et si, comme suggéré par ceux-ci, le deuil représente réellement le thème central des textes étudiés.

Pour ce faire, nous nous appuierons, au cours de cette étude, sur une approche thématique du texte littéraire qui nous permettra de confirmer ou d'infirmer les orientations de lecture mises en exergue dans le chapitre précédent et de dégager, le cas échéant, les différentes figures de représentation et de symbolisation du deuil dans notre corpus.

1. Un deuil au féminin

La figure féminine a toujours incarné, depuis l'Antiquité, le symbole de la représentation du deuil dans la littérature. En témoignent les deux ouvrages de Nicole Loraux, consacrés à la tragédie antique : *Les mères en deuil*¹ et *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*² ; le livre de Yasmina Foehr-Janssens, dédié à la littérature médiévale : *La Veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*³ ; et le chapitre destiné par Carine Trevisan aux « *Endeuillées* », dans *Les fables du deuil ; La grande guerre : mort et écriture*⁴.

¹ LORAUX, Nicole. *Les mères en deuil*, Paris : Seuil, 1990.

² LORAUX, Nicole. *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, op.cit.

³ FOEHR-JANSSENS, Yasmina. *La Veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève : Droz, 2000.

⁴ TREVISAN, Carine. op.cit.

En outre, l'archétype du héros mort entouré de figures féminines fait partie des lieux communs¹ recensés par Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire*². De même que le métier de pleureuses a toujours été réservé aux femmes, depuis l'Antiquité³.

Le deuil, dans notre corpus, ne semble pas faire exception à cette tradition anthropologique et littéraire, et se dépeint, lui aussi, au féminin. Effectivement, les œuvres d'Assia Djébar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou, que nous nous proposons d'analyser, ont comme point commun de représenter des deuils exclusivement féminins : ceux de leurs narratrices-personnages⁴, bien sûr, mais également ceux de nombreuses autres femmes – mères, sœurs, épouses ou filles –, endeuillées par la perte d'un fils, d'un frère, d'un conjoint ou d'un père.

1.1. L'archétype de la mère en deuil

S'il est communément admis que le stéréotype de la femme en deuil représente un lieu commun de la littérature, force est de constater que toutes les figures endeuillées ne se valent pas. Il est, en effet, des images de femmes en deuil plus poignantes que d'autres ; notamment celle de la mère qui a donné la vie et qui ne peut se résoudre à voir son enfant partir avant elle. C'est, sans doute, la raison pour laquelle les deuils maternels sont légion dans deux textes de notre corpus – *Puisque mon cœur et mort* et *Le Blanc de l'Algérie* –. En effet, les œuvres d'Assia Djébar et de Maïssa Bey que nous avons choisi d'étudier, regorgent toutes deux de figures de mères en deuil ; à commencer par celle d'Aïda, héroïne de *Puisque mon cœur est mort*, dont le fils unique a été assassiné par un terroriste.

¹ Un lieu commun est selon Pierre Nora une entité importante, matérielle – monument, lieu, symbole – ou non-matérielle – idée – qui, à force de volonté humaine ou de travail du temps, est devenue un élément symbolique du patrimoine commémoratif de toute la communauté.

² NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris : Gallimard, 1984.

³ Le métier de pleureuse est apparu pour la première fois en Egypte puis en Rome antiques. La pratique a ensuite été enregistrée, au moyen Âge, dans des pays anglo-saxons comme l'Irlande et l'Ecosse. Cette tradition funéraire s'est étendue, par la suite, à certains pays d'Europe et d'Asie comme la Grande-Bretagne, la Grèce, la Chine ou l'Inde. Elle subsiste, à l'heure actuelle, dans quelques pays d'Afrique noire et du Maghreb.

⁴ Que nous étudierons en détail, d'un point de vue psychanalytique, dans le chapitre suivant.

Aïda aurait été prénommée ainsi, parce qu'elle est née le jour de l'Aïd-el-Adha, fête musulmane commémorative de la foi du prophète Ibrahim qui accepte de sacrifier son fils unique, Ismaël, à la demande de Dieu :

Le choix de mon prénom a été déterminé par les hasards de notre calendrier religieux. C'est parce que ma mère a accouché le jour de l'Aïd el Kébir, jour du sacrifice propitiatoire d'Ibrahim, que l'on m'a appelée Aïda. (PMCM, p.103)

Cette explication, relative à l'origine du prénom du personnage de la mère en deuil, n'est pas anodine. Elle semble même, au contraire, servir un objectif précis ; celui d'accentuer le tragique de l'histoire d'*Aïda*, en laissant présupposer au lecteur que cette mère était condamnée à un sort funeste, dès sa naissance. Cet extrait laisse, effectivement, suggérer que, née sous le signe de l'offrande d'Ibrahim au Divin, *Aïda* était prédestinée au sacrifice suprême, celui de son enfant unique. Sauf, qu'à la différence de l'histoire du prophète Ibrahim et de son fils Ismaël, le choix ne lui a pas été laissé et l'enfant n'a pas été substitué¹.

D'ailleurs, si la décision lui était revenue, *Aïda* n'aurait jamais consenti à ce que son fils lui soit enlevé. La raison pour laquelle elle s'insurge contre le discours religieux² qu'on lui tient en guise de réconfort et qui l'assure de son entrée au Paradis grâce à cette épreuve :

Alors oui, je suis folle. Au point de dire que si l'on m'avait laissé le choix, si je pouvais croire un seul instant qu'une renonciation lucide et consentie te permettrait de revenir, je renoncerais à tout, et même au paradis. Très peu pour moi, la sanctification par la douleur ! Je blasphème ? Peut-être, mais je persiste : j'aurais volontiers laissé à d'autres l'auréole de *mater dolorosa*. (PMCM, p.45)

¹ L'histoire d'Ibrahim – Abraham dans la tradition judéo-chrétienne –, telle que relatée dans le Coran et la Genèse, fait état de la substitution d'Ismaël – Isaac dans la tradition judéo-chrétienne – par un mouton au moment du sacrifice, d'où la commémoration de cet événement dans la culture musulmane par le sacrifice d'un mouton.

² « « Les croyants qui savent se résigner quand Dieu aura fait mourir l'être qu'ils affectionnaient le plus en ce monde, n'auront aucune autre récompense que le Paradis. » [...] » Ainsi, si l'on en croit ces sages paroles, pour prix d'une douleur incommensurable, les portes du paradis s'ouvrent très largement devant toutes les mères en deuil d'un enfant » (PMCM, p.44/45)

Ainsi, la mère en deuil rejette l'idée de « sanctification par la douleur », car rien ne peut compenser à ses yeux la perte de son fils unique, pas même la promesse du Paradis.

Par ailleurs, la référence dans cet extrait à l'archétype de la Mater Dolorosa¹ ne nous semble pas fortuite. En effet, ce thème universel, convoqué par Maïssa Bey sous-couvert de rejet par le personnage d'*Aïda* de l'auréole de la mère douleur, permet selon nous à l'auteure d'associer dans l'inconscient de son lecteur cette image archétypale de mère terrassée par la souffrance à toutes les figures maternelles endeuillées du récit.

L'image suivante dépeint l'une des représentations les plus répandues de la Mater Dolorosa :



La forte connotation biblique de cette représentation de la Mater Dolorosa peut, certes, inciter à penser que cette figure de mère en deuil n'a rien d'archétypal ou

¹ Expression latine qui désigne initialement la vierge Marie, portant dans ses bras, au pied de la Croix, son fils mort de ses stigmates. L'expression s'éloigne, aujourd'hui, de sa connotation religieuse première et renvoie à un thème universel, celui du deuil maternel.

d'universel, en d'adressant exclusivement aux lecteurs de confession chrétienne. Cependant, ce cliché de Houcine Zaourar, intitulé *La Madone de Bentalha*, pris à l'entrée de l'hôpital de Zmirli en Algérie, le 23 septembre 1997, témoigne du contraire.



Cette photographie, qui fait suite au massacre perpétré par les membres du Groupe Islamique Armé (GIA) sur les habitants du village de Bentalha, durant la nuit du 22 au 23 septembre 1997, représente une femme foudroyée par la douleur suite au décès de plusieurs membres de sa famille, dont ses enfants, lors de ce carnage. Cette image a eu une portée médiatique mondiale en s'affichant à la une de plus de 700 journaux et en remportant le prix de photographie *Word Press Photo 1997*. L'ampleur médiatique de ce cliché, la réception qui en a été faite et la distinction prestigieuse dont il a fait l'objet, prouvent clairement le caractère archétypal de l'image de la mère en deuil, qui trouve de toute évidence un écho fort dans l'inconscient collectif universel.

En outre, le deuil de la narratrice-personnage de *Puisque mon cœur est mort* est loin d'être le seul deuil maternel abordé dans cette œuvre. Bien au contraire, d'autres

deuils de mère se placent en miroir à celui d'*Aïda* dans ce texte, comme celui des mères de *harragas*¹.

Aïda relate, effectivement, dans son journal, l'attente inhumaine de ces femmes qui ne savent pas si leurs fils sont vivants ou morts et qui, tant qu'elles n'ont pas été appelées à identifier leurs dépouilles, continuent inlassablement à espérer leur retour ou la nouvelle de leur arrivée à bon port :

Et les mères attendraient. Et les mères espéreraient. Jusqu'au jour maudit où l'on viendrait leur demander d'aller reconnaître le corps de leur enfant rejeté par les vagues sur un rivage étranger et rapatrié sur une terre qui ne sait pas retenir ses enfants. (PMCM, p.114)

D'autre part, *Aïda* fait également référence dans son journal aux « mères de la place de Mai » en Argentine. La diariste se dit, en effet, admirative devant le combat de ses femmes, qui se regroupent depuis plus de deux décennies sur la place de Mai, à Buenos Aires, en face du palais gouvernemental, afin de demander à ce que la lumière soit faite sur les « disparitions² » mystérieuses de leurs enfants durant la « guerre sale³ » :

Je ne sais pas si tu as entendu parler de ces mères qui, depuis plus de vingt ans, se retrouvent chaque jeudi pour tourner autour d'une place de Buenos-Aires dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à "contre-temps" pourrait-on dire. Inlassablement, elles réclament des nouvelles de leurs enfants disparus. Avec un entêtement courageux, elles refusent d'abdiquer devant la loi du silence. Elles exigent que lumière soit faite et que justice soit rendue. (PMCM, p.137)

Par ailleurs, le combat de ces mères argentines n'est pas sans rappeler à *Aïda* celui des mères de disparus algériens, qui se regroupent elles aussi depuis quelques années lors de sit-in, afin de demander à ce qu'une enquête soit ouverte sur les disparitions de leurs enfants, dans des conditions tout aussi troublantes que celles des civils Argentins et au cours d'une guerre tout aussi « sale » :

Un peu comme chez nous, où, depuis quelques années, des mères de disparus tiennent des sit-in à Alger pour réclamer, elles aussi, des nouvelles

¹ Terme algérien désignant les migrants clandestins qui tentent de rejoindre, à partir des rivages maghrébins et à bord d'embarcations de fortune, les côtes européennes les plus proches.

² Le mot est mis entre guillemets, car il sous-entend des assassinats dans les conditions troublantes, en se débarrassant des corps.

³ Nom donné à la répression militaire qui sévit en Argentine entre 1976 et 1983.

des leurs. Rien ne peut étouffer l'exigence de vérité et de justice qui bat dans le cœur des mères que l'on a privées de leur enfant. (PMCM, p.137/138)

Mais *Aïda* relate également l'histoire de ces mères de disparus que personne ne voit. Ces mères, que le manque d'instruction, d'information et de ressources, laisse éloignées de la scène médiatique. Ces mères, qui, habituées par leur condition sociale à l'injustice, se terrent dans l'ombre des cimetières, dont elles arpentent les allées, dans l'espoir de tomber sur une oreille endeuillée compatissante :

Il y a celles qui ont vu leur fils ou leur fille emmenés sous leurs yeux, et, ne les ayant jamais vu revenir, s'obstinent à croire, contre toute attente, qu'elles auront un jour le droit de donner à "l'absente" ou à "l'absent" – c'est ainsi qu'elles les désignent – une sépulture décente, simplement décente, sur laquelle elles pourront se recueillir.

Elles hantent quotidiennement les cimetières, dans l'espoir de rencontrer des personnes qui pourraient comprendre leur détresse. (PMCM, p.105)

Mais *Aïda* décrit également, dans son journal, la folie qui la guette et qui guette toutes les mères ayant vécu la même terrible épreuve que la sienne : « La folie est là, toute proche. Les digues sont sur le point de céder » (PMCM, p.73).

Elle raconte, à cet effet, l'histoire de cette mère dont la fille est morte dans un attentat et qui continue à effectuer divers achats – draps, serviettes et nappes – afin de compléter le trousseau de la défunte. Elle avoue ensuite avoir été elle aussi tentée, juste après la mort de son fils, de continuer à mettre le couvert pour deux personnes au moment des repas :

Si tu savais comme il est difficile de se déshabituer des gestes quotidiens ! Les premiers temps, machinalement, je sortais du placard deux assiettes et deux verres que je posais sur la table avant de réaliser ce que je faisais. Je ne te cache pas que j'ai été tentée plusieurs fois de les y laisser, de mettre le couvert pour toi, comme le faisait chaque jour une femme dont le fils et le mari ont été assassinés dans l'enceinte de l'École des Beaux-Arts, à Alger. (PMCM, p.72/73)

À l'instar de la fin de cet extrait, le témoignage d'*Aïda* sur son expérience de la perte est toujours prétexte, dans *Puisque mon cœur est mort*, à l'évocation d'autres deuils maternels qui se placent en écho à celui de la diariste fictive de cette œuvre. C'est pourquoi nous nous permettons d'avancer, au terme de cette analyse, que l'image de la mère en deuil constitue l'une des principales figures de représentation du deuil dans *Puisque mon cœur est mort*.

Par ailleurs, il est important de noter que cette même figure de représentation du deuil se retrouve également dans *Le Blanc de l'Algérie*. En effet, cette œuvre écrite en hommage à plusieurs intellectuels et écrivains d'Algérie, morts entre 1960 et 1994, abonde, elle aussi, de récits de deuils maternels.

Le plus marquant d'entre eux, est assurément celui de la mère d'Albert Camus ; cette femme, presque muette, éternellement assise à la fenêtre de son appartement de Belcourt, à guetter le retour de son fils Albert. Surtout depuis la réception de sa dernière lettre, où il l'assure de venir prochainement l'emmenner passer des vacances chez lui, de l'autre côté de la méditerranée : « Il y a peu, elle a décidé de compter les jours : depuis qu'on lui a lu cette lettre, la semaine dernière : « Je reviendrai avant l'été. Je t'amènerai ici pour des vacances ! » » (BA, p.95).

Mais cette douce attente s'interrompt brusquement par la nouvelle du drame ; son fils Albert ne viendra pas... ne viendra plus. Il est mort sur une route de l'Yonne, lorsque la voiture de son éditeur a percuté un premier arbre, avant de se disloquer contre le second. Dès lors, commence pour la mère de Camus une nouvelle attente, mais celle de la fin cette fois-ci, celle du jour où elle pourra enfin fermer définitivement ses yeux afin de rejoindre son fils pour l'éternité. Une attente qui fut, néanmoins, courte, dans la mesure où la mère d'Albert Camus mourut six mois après lui : « Elle va compter les jours, les mois, la mère d'Albert. Jusqu'à six mois ; puis trois mois. La paix, blanc infini. » (BA, p.96)

Assia Djébar relate également dans ce texte l'histoire de Fadhma Aït Mansour, mère de Jean Amrouche, qui « n'a pas été prévenue de l'état de son fils préféré » (BA, p.108), de peur qu'elle ne succombe à la nouvelle de l'incurabilité de sa maladie et de l'imminence de son décès. Elle, qui « dédia son histoire à Jean, car elle croyait partir avant lui » (BA, p.109), risquait en effet, d'après ses proches, de chercher à précéder son fils dans l'au-delà, afin de lui ouvrir la voie.

La même appréhension relative au risque de décès prématuré, en raison du choc provoqué par la perte du fils, est partagée par les proches de la mère d'Abdelkader Alloula, dans *Le Blanc de l'Algérie*. D'après Assia Djébar, effectivement, la femme, terrassée par la douleur, n'est même pas en mesure de se joindre à la procession d'hommes et de femmes qui mènent son fils à sa dernière demeure : « Sa mère seule

manquera, parce que malade : on craint même qu'elle ne se hâte de le suivre ! » (BA, p.80).

Le récit que fait Assia Djébar du destin funeste de la mère d'Albert Camus, dans *Le Blanc de l'Algérie*, et son évocation, dans cette œuvre, de l'inquiétude des proches de Fadhma Aït Mansour et de la mère d'Alloula quant à un sort similaire au sien, sert à l'auteure à renforcer une idée déjà inscrite dans l'inconscient collectif : celle que le deuil maternel est le plus pire de tous. Il est, en effet, dans la logique des choses que les parents s'en aillent en premier. Lorsque cette logique est rompue, il est commun que la perte de l'enfant – quel que soit son âge – soit vécue comme injuste et scandaleuse.

Ce sentiment d'injustice, et la colère qui en résulte, sont d'ailleurs à l'origine, des reproches injustifiés adressés par la mère de M'Hamed Boukhobza au meilleur ami de son fils, venu de France afin d'assister aux obsèques du sociologue, relatés par Assia Djébar dans l'extrait suivant du *Blanc de l'Algérie* :

À la descente de l'avion, et traversant violemment le service d'ordre [...] la mère de M'Hamed, voilée de blanc et toute droite, apostrophe l'ami, d'une voix rêche : – Ainsi, Abderahmane, tu me le ramènes mort ! Ainsi, tu n'as pas su, toi non plus, le protéger ! (BA, p.68)

Mais Assia Djébar relate aussi, dans ce texte, la souffrance de la mère de Tahar Djaout, en faisant le récit de l'épisode où celle-ci s'exprime en émoi devant l'objectif de la télévision française, venue couvrir l'enterrement de son fils : « Sur l'écran, voici que la mère de Tahar Djaout improvise sa douleur. » (BA, p. 203/204).

De ce fait, les nombreux récits de deuils maternels présents dans *Le Blanc de l'Algérie* nous incite à conclure que l'archétype de la mère en deuil représente, là aussi, l'une des principales figures de représentation du deuil dans cette œuvre.

D'autre part, si la figure archétypale de la mère en deuil est récurrente dans les deux œuvres d'Assia Djébar et de Maïssa Bey, l'idée selon laquelle les hommes en appelleraient systématiquement à leurs mères au moment de mourir est quant à elle fort présente dans l'ensemble du corpus. À l'image de cet extrait du *Premier jour d'éternité*, dans lequel Mériem déclare : « Yemma : l'unique mot de leur petite enfance que gardaient les hommes en grandissant, et qu'ils invoquaient au moment de la mort : yemma ! » (PJE, p.143)

La théorie avancée par *Mériem*, dans cette citation, trouve un écho certain dans le discours d'*Aïda*, comme le démontre l'extrait suivant où elle s'adresse à son fils défunt : « Je n'étais pas là. Tu étais seul. As-tu crié mon nom ? *Yemma, ya M'ma!* Avant de mourir, les hommes, dit-on, appellent celle qui leur a donné la vie. À l'instant même où ils retournent au néant. » (PMCM, p.116)

La similitude entre le discours de la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* et celui de la diariste fictive de *Puisque mon cœur est mort* est saisissante. Car au-delà de l'analogie de l'idée défendue, il est troublant de constater que l'appellation maternelle se fait, elle aussi, identique dans les deux extraits – dans la même langue et selon le même terme et la même graphie¹ – ; au point, même, de nous faire envisager une éventuelle intertextualité entre les deux textes.

Par ailleurs, la mère tient, d'après ces deux discours, un rôle de figure de rattachement essentielle pour les hommes au moment du trépas. Cette pensée ne nous semble pas anodine, dans la mesure où elle laisse sous-tendre l'idée d'une relation filiale privilégiée entre la mère et le fils ; ce qui a pour effet, à notre sens, d'augmenter l'incidence de la figure de mère en deuil sur l'inconscient du lecteur de ces textes.

D'autre part, l'hypothèse défendue par *Mériem* et *Aïda*, à propos du besoin masculin d'en appeler à la mère au moment de mourir, tend à se confirmer avec le témoignage d'Ali Zaamoum, rapporté par Assia Djébar, à propos de la dernière nuit d'Ahmed Zabana. Dans ce récit, Zaamoum affirme que le premier Algérien guillotiné de l'histoire a consacré sa dernière soirée sur terre à écrire une lettre à sa mère :

Ali évoque ensuite « la plus courte nuit ». Son ami (Zabana) lui offre un Coran et son carnet de notes. Puis il écrit une lettre à sa mère et il se retrouve en prière, lorsque, dans le couloir, la nuit à peine finissant, des pas de gardiens, arrivant en escouade, réveillent d'un coup tous les détenus ; les pas s'arrêtent devant la cellule d'Ahmed Zabana. (BA, p.37/38)

Or, il est de notoriété publique que la dernière lettre du célèbre guillotiné était adressée à ses deux parents et non seulement à sa mère. Ce détail, connu de tous, ne pouvait être ignoré d'Assia Djébar, qui, rappelons-le, est historienne de formation. Par conséquent, le fait que l'auteure choisisse de s'appuyer, dans ce récit, sur un témoignage qui ne souligne que l'adresse maternelle de cette missive est, selon nous,

¹ Ce qui n'est pas anodin dans la mesure où la transcription en français de ce mot arabe aurait pu être faite de différentes manières.

délibéré et sert ici aussi à alimenter l'idée de liens privilégiés entre mère et fils, renforçant ainsi l'impact de l'archétype de la mère en deuil dans son œuvre.

1.2. Les autres figures féminines en deuil

S'il est, à présent, établi que l'archétype de la mère endeuillée représente un axe central de la représentation du deuil dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité*, il n'en demeure pas moins que d'autres figures de femmes en deuil – sœur, fille et amies – sont également fortement mises à l'honneur dans ces œuvres

Le premier deuil féminin que nous aborderons, au cours de ce point, est celui de Taos Amrouche, dans *Le Blanc de l'Algérie*. Taos qui accompagne son frère Jean avec courage, lors de ses derniers instants de vie :

Tous, les siens, sa femme française, ses jeunes enfants font cercle autour de sa couche, mais c'est sa sœur qui le porte au moment ultime de son agonie – à peine perçoit-il le jour, entre ses cils tremblants, mais il entend, Taos le sait, il les entend : alors Taos chante, de sa voix ample. Elle chante en berbère. (BA, p.107/108)

Le deuil de Taos commence déjà, lors de cette étape d'accompagnement du mourant. La sœur « porte », en effet, son frère au moment de son trépas. Le verbe « porter » a, dans cet extrait, une connotation particulière, propre à la culture algérienne. Il est, en effet, la traduction d'un verbe en arabe dialectal qui désigne les soins apportés au corps du malade ou du mourant. Toutefois, ce n'est pas le corps de son frère que Taos « porte » avec ses chants, mais son esprit. Un esprit qu'elle renvoie, grâce à ses mélodies berbères, aux rumeurs du village Kabyle d'Ighil-Ali, qui a vu naître le poète cinquante ans auparavant : « tandis que Taos déclame le chant de la joie, Jean regarde, entre ses cils ; il voit s'approcher le tableau d'un permanent printemps, celui de son enfance. » (BA, p.108).

De plus, comme précisé dans l'extrait précédent, le chant que Taos Amrouche entonne pour son frère n'est pas une plainte, mais un « chant de joie », qui permet à Jean de partir serein, bercé par les douces mélodies berbères, héritage de leurs ancêtres, dans une ultime complicité fraternelle.

Taos constitue, par conséquent, une figure endeuillée très différente de celles que nous avons étudiées au cours du point précédent. En effet, à l'opposé de l'archétype de la mère éplorée, Taos est dépeinte par l'auteure du *Blanc de l'Algérie* comme une « guerrière » (BA, p.109) qui se dresse aux côtés de son frère afin de l'accompagner et de le rassurer au moment du passage. La sœur, qui se substitue à cet instant à leur vieille mère, trop affaiblie pour veiller elle-même son fils, ne fléchit pas. Elle est même le roc sur lequel tous s'appuient – mourant et proches –, afin de ne pas sombrer dans la déploration.

Hasna, fille de M'Hamed Boukhobza, ne fléchit pas non plus quand elle rentre en premier dans la chambre parentale où gît le corps ensanglanté de son père, poitrine lacérée, se vidant par sursaut de son sang. Malgré ce spectacle épouvantable, l'étudiante en médecine garde son calme. Ses mains effectuent même, machinalement, les gestes de contrôle obligatoire – pouls et respiration –, mais il est déjà trop tard, le râle de M'Hamed s'affaiblit avant de s'arrêter net ; son père est mort : « Les mains de l'étudiante en médecine s'affairent, ne tremblent pas, vont et viennent et, pour finir, ferment la veste du pyjama sur la poitrine meurtrie. » (BA, p.61)

Quand l'épouse de M'Hamed, directrice de collègue, arrive à la maison après avoir été prévenue de la tragédie, Hasna se dresse devant elle dans le couloir afin de lui barrer l'accès à la chambre. La fille fait ensuite asseoir sa mère au milieu du cercle de visiteuses, déjà regroupées dans le salon, avant de conduire un groupe de médecins et d'infirmiers, récupérer la victime pour l'autopsie. Une fois le corps paternel transporté, Hasna ferme la porte de la chambre sur la scène du drame et cache chez elle la clé : « Hasna veille à tout, dorénavant. » (BA, p.64)

Fatna, épouse de M'Hamed Boukhobza, est une autre figure endeuillée courageuse du *Blanc de l'Algérie*. Effectivement, cette femme fait preuve d'un énorme sang-froid face au tragique de la situation. Elle arrive à rester maîtresse d'elle-même et de ses émotions et trouve même le courage de remercier les nombreux visiteurs venus lui présenter leurs condoléances et l'assurer de leur soutien : parents, proches, amis, hommes politiques, militantes féministes...etc. L'épouse leur explique cependant qu'elle ne désire que l'assassinat de son mari soit politisé :

Elle veut vivre ce deuil dans la recherche du calme : « C'est la volonté de Dieu !... C'est ce que M'Hamed dirait ! » (BA, p.65). Fatna reprend son

travail au collège immédiatement après l'inhumation de son époux, en « veillant à son tour sur la fille et sur ses deux fils. (BA, p.70)

D'autres figures de femmes en deuils manifestent, elles aussi, beaucoup de vaillance dans le récit d'Assia Djébar, comme ces assistantes de Mahfoud Boucebci, parties seules, « au pied des montagnes redevenues dangereuses » (BA,p.77), rendre visite à tombe du psychiatre inhumé la veille, dans le cimetière de Blida.

Les femmes jouent également un rôle central dans le récit de l'enterrement d'Abdelkader Alloula. Elles sont, en effet, à la tête du cortège immense qui transporte la dépouille du dramaturge de son appartement, rue de Mostaganem, au cimetière. Cortège qui ne manque, évidemment, pas de s'arrêter devant le théâtre de la ville, lieu de création de neuf pièces du défunt :

La procession sera ouverte par des femmes : ses deux filles, son épouse, ses trois sœurs, et les comédiennes et les amies d'enfance [...] D'abord les femmes, les jeunes filles, les matrones et les vieilles – et les enfants, bien sûr. (BA, p.80/81)

En participant à cette procession mortuaire, plus encore, en la conduisant, les figures endeuillées féminines de ce récit bousculent les codes socio-culturels établis en Algérie. Des codes qui veulent que les femmes ne se rendent pas au cimetière lors d'une inhumation, ou que leur présence se fasse la plus discrète possible, en veillant à rester à une distance correcte de la cérémonie religieuse animée par l'*imam*.

Mais, Zoubida, à l'instar des autres femmes présentes à l'enterrement d'Abdelkader Alloula, ne l'entend pas de cette oreille. L'amie d'enfance du dramaturge ne cherche aucunement, en effet, à se faire discrète. Sa peine et sa révolte sont telles, qu'elle improvise même, chancelante, une complainte versifiée en dialecte oranais, avant de s'écrouler au sol :

Où êtes-vous donc, hommes d'Algérie, où vous trouvez-vous donc,
Alors qu'Oran a perdu son lion, sa poutre maîtresse !
Où êtes-vous donc tandis que les meilleurs fils de l'Algérie tombent ? (BA, p.82)

Voici donc la professeure de littérature française, de nature habituellement si « riieuse » (BA, p.83), transmuée par le désespoir en pleureuse traditionnelle. Mais malgré ce concentré de tragique, Zoubida demeure une figure endeuillée forte et

courageuse de ce récit, car elle n'hésite pas à déroger, en public et sous l'objectif de la caméra venue immortaliser l'événement, aux règles religieuses édictées par les tenants d'un nouvel ordre ; et ceci, en des temps plus que dangereux.

Les endeuillées valeureuses, il en est également question dans le récit que fait Assia Djebar de la guerre d'hier, notamment grâce au témoignage de Djamila Briki¹, consigné par Djamila Minne-Amrane dans *Des Algériennes dans la guerre*². Madame Briki, dont le mari Yahia était incarcéré à la prison de Barberousse, raconte l'endurance des familles des condamnés à mort, qui se rendaient chaque matin aux portes du pénitencier afin de vérifier si le nom de leurs fils, mari ou frère, se trouvait sur la liste des exécutés de l'aube. Elle relate surtout la bravoure de ces femmes – mères et épouses –, à qui les gardes remettaient les effets personnels de l'exécuté et qui accueillaient toujours la nouvelle funeste avec calme et sérénité, apaisées sûrement par la conviction que les leurs ont sacrifié leurs vies pour une juste cause:

Peu après, un gardien sortait et appelait la famille du guillotiné de l'aube : il rendait les affaires personnelles du mort à sa femme ou à sa mère. Les femmes ne pleuraient pas ; leurs compagnes, venues aux nouvelles, les entouraient et allaient ensuite jusque chez elles pour la veillée religieuse [...] Jamais il n'y a eu de pleurs, de cris ou de lamentations. 117/118

Les figures endeuillées courageuses prennent les traits, dans l'œuvre de Maïssa Bey, de ces femmes rencontrées au cimetière, qui, transcendant leur propre douleur, trouvent la force de compatir à celle des autres. Elles, sur qui le malheur s'est abattu depuis quelque temps déjà, accueillent chaleureusement les nouvelles visiteuses des lieux, en leur offrant pain, café, dattes ou figues. Elles les écoutent surtout raconter des histoires qu'elles sont les plus à même à comprendre, en tant qu' « âmes sœurs de douleur » :

Certaines, bien plus démunies que moi, font preuve d'un courage et d'une dignité remarquables. Éprouvées mais aussi aguerries par la misère, accoutumées à l'injustice et aux épreuves, elles puisent cependant dans leur bon sens inné, dans leur capacité fondamentale de compatir, la force d'affronter les situations les plus extrêmes. Une extraordinaire capacité de résistance au malheur. De leurs mots simples, parfois simplistes mais

¹ Épouse de Briki Yahia, journaliste à Alger Républicain et membre des commandos communistes du Grand Alger. Arrêté en 1956 et incarcéré à la prison de Barberousse, Briki Yahia est condamné à mort en 1958, avant d'être amnistié par le nouveau président de la République française, le Général De Gaulle, en 1960.

² Cet ouvrage est cité comme référence par Assia Djebar à la fois dans le texte et dans le paratexte – grâce à la bibliographie indexée en fin d'ouvrage –.

sincères, pleins d'humanité, elles détissent les rets d'un destin qui ne les a pas épargnées. (PMCM, p.106)

Le deuil, dans *Le Premier jour d'éternité*, se raconte lui aussi au féminin. Preuve en est la nature autodiégétique de ce texte qui donne voix, à travers une énonciation à la première personne, à la souffrance de sa narratrice-personnage, *Mérim*, suite à la perte de son amant. En témoigne également l'extrait suivant, dans lequel cette dernière incombe aux femmes, tous statuts confondus, la charge de porter le deuil d'un avenir asphyxié par la montée intégriste et la guerre fratricide :

Voilà pourquoi, plus tard, lorsqu'il n'y eut plus pour mesure le temps que la prière de l'absent et les processions au cimetière, lorsque les rues rieuses de soleil se furent transformées en impasses barricadées de cercueils d'enfants, **lorsque toutes les femmes: mères et épouses, sœurs et amantes, prirent le deuil de l'avenir étranglé [...]** je prierai pour voir Aziz retourner au pays des hommes au parler rocailleux (PJE, p.116).

Mais si ces femmes, témoins et survivantes d'un âge de la destruction, sont censées porter le deuil d'un avenir ruiné, celles du futur sont exhortées, dans l'épilogue de l'œuvre, à apaiser la haine en perpétuant la mémoire des morts :

Et vous, femmes de demain, faites taire la haine,
Écrivez les mémoires des hommes
Qui vous pleuraient vivantes,
Des mémoires fertiles comme des légendes
Que chanteront les enfants des hommes à venir (PJE, p.147)

Il en va donc de la responsabilité des femmes d'entretenir le souvenir des défunts et d'inscrire l'horreur dans la mémoire collective, afin que plus jamais d'autres « égarés » ne soient tentés par l'aventure intégriste. Responsabilité que semblent totalement prendre en charge Assia Djébar, Maïssa bey et Ghania Hammadou dans les œuvres étudiées.

2. L'exil ou le deuil de la terre natale

Le deuil est également associé dans notre corpus à une autre figure féminine majeure, celle de la mère-patrie : « Mais il (Kateb Yacine) est las aussi, il n'en peut, mais il tourne le dos à la terre Algérie, à la mère incarcérée, à Nedjma disparue. » (BA, p. 158)

Le deuil prend, en effet, dans les textes d'Assia Djébar et de Ghania Hammadou, la forme de l'exil, ce mal de la terre natale.

Mériem, dans *Le Premier jour d'éternité* et Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* sont toutes deux persécutées dans leur pays d'origine et condamnées à l'exil afin de sauver leurs vies. Ce départ, non désiré et non-programmé, est vécu par elles comme un arrachement. Une même douleur rapproche par conséquent ces deux déracinées, au-delà du clivage générique¹ existant entre les œuvres où elles évoluent.

Par ailleurs, ce renoncement forcé à leur terre natale, est vécu par Assia Djébar et *Mériem* comme une perte tout à fait comparable dans sa brutalité à celle d'un être cher. Au deuil premier de ces femmes, vient alors se greffer un deuil second, qu'on qualifiera de deuil « territorial ». Peut-on, cependant, réellement comparer l'exil à la perte d'un être cher ?

Si l'on croit Sigmund Freud, oui. En effet, dans son article fondateur « Deuil et mélancolie », le célèbre psychanalyste définit le deuil comme : « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc.² ». Ainsi, selon lui, l'exil est une perte assez importante pour donner lieu à une réaction psychologique comparable à celle provoquée par la perte d'un proche.

Cette réponse nous rassure, dans la mesure où il nous semble évident que deuil réel et deuil territorial évoluent parallèlement dans les œuvres d'Assia Djébar et de Ghania Hammadou, et ce, en s'alimentant l'un l'autre, jusqu'à se confondre parfois. Dans *Le Premier jour d'éternité*, *Mériem* confesse dans son journal : « Janvier 1995. Je vivais péniblement, arrivée à ce stade paroxystique où mon mal d'Aziz se confondait avec le mal du pays, où il était à la fois l'aimé et le pays perdu. » (PJE, p.140)

Ainsi, chez *Mériem*, la douleur liée à la perte de l'être aimé se confond avec celle d'avoir quitté la terre natale. Existe, en effet, dans le discours de ce personnage, une association manifeste entre le pays d'origine et les souvenirs de son histoire d'amour avec *Aziz*. De ce fait, la ville française, où elle trouve désormais refuge, est pour elle l'espace de tous les manques. Elle déambule ainsi à présent « dans des lieux

¹ Confère partie II, chapitre 1.

² FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie » [1917], trad. J. Laplanche et J-B Pontalis, in *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1968, pp.(145-171).

vierges de notre (leur) histoire » (PJE, p.14), sa chambre est une pièce « froide de son absence (Aziz) » (PJE, p.14) et Paris est une ville triste « sans lui, qui apportait la lumière ! » (PJE, p.141).

En outre, la capitale française inspire à *Mériem* tellement peu d'enthousiasme, qu'elle n'est nommée qu'une seule fois dans le récit. Pour le reste, elle est seulement « la ville de pierres grises » (PJE, p.17), la « ville-refuge » (PJE, p.19) et la « ville étrangère » (PJE, p.27), où « l'obscurité des jours gris et le ciel chargé de nuées » (PJE, p.141) étouffent de leurs poids la narratrice-personnage.

Par conséquent, l'espace d'accueil, censé être perçu par la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* comme un lieu sécurisant, qui lui permet d'échapper à une mort certaine, ne lui inspire au contraire que vide, manque et ennui.

Paradoxalement, la chambre de son appartement algérois, berceau de leur histoire d'amour avec *Aziz* est, elle, présentée par *Mériem* comme une pièce ornée de lumières, embaumée des senteurs d'*Aziz* et marquée de son empreinte : « Ô la chambre de lumière, les murs imprégnés de lui, livres à son parfum, le carrelage frais des traces humides de ses pas ! Je tends la main et la pièce s'efface ..., le mirage s'évapore. » (PJE, p.26)

De ce fait, les appréciations que porte la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* sur sa terre d'origine et sur sa terre d'accueil peuvent être assimilées à une évaluation thymique de sa part des objets observés – en l'occurrence, l'Algérie et la France –.

Le terme thymique est un mot emprunté à la psychologie, se rapportant à l'humeur en général¹. L'évaluation thymique d'un objet consiste, d'après Greimas et Courtes², en une catégorisation des sentiments que celui-ci nous inspire et qui se résume, selon eux, à quatre relations possibles, dont découlent les quatre catégories thymiques suivantes : l'euphorie (le positif), la dysphorie (le négatif), la phorie

¹ HEBERT, Louis. *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, [En ligne] : <file:///C:/Users/Leila/Desktop/Thèse%20-%20Copie/Articles%20pour%20thèse/approches-analyse-litteraire.pdf>. Numéro de la version : 6.0. Date de la version : 09/12/2017 (consulté le 06 juin 2019)

² GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979], Paris : Hachette Université, 1993.

(l'ambivalence créée par l'association euphorie/dysphorie) et l'aphorie (l'indifférence née de la combinaison ni euphorie/ni dysphorie).

En nous basant sur cette catégorisation, il apparaît clair que la relation qu'entretient *Mériem* avec sa terre natale – Algérie – se place sur l'axe de l'euphorie, alors que celle qu'elle partage avec sa terre d'accueil – France – se situe dans le pôle de la dysphorie.

D'autre part, l'exil est sans cesse mis en corrélation avec le sang, dans le discours de *Mériem* : « C'était avant la séparation, avant l'exil et le sang ... » (PJE, p.53), « Dans l'exil où je me morfondais, l'odeur des arbres mouillés ne dissipait pas l'odeur du sang. » (PJE, p.140).

Ce rapprochement, quasi-systématique, entre ces deux termes a pour objectif, selon nous, de rappeler le caractère contraint, et non souhaité, du départ de la narratrice-personnage, justifiant ainsi son abandon de l'être aimé, devant qui « toutes les terres d'asile se dérobaient » (PJE, p.141)

Aziz finit néanmoins par partir, lui aussi, mais sa migration se fait, malheureusement, vers les ténèbres : « Il a disparu, il ne viendra plus poser sa tête sur mes genoux, **il a émigré vers les ténèbres...** » (PJE, p.26). Alors la narratrice-personnage se met à rêver de le revoir une dernière fois afin de pouvoir « caresser ses mains, embrasser son front, baiser sa bouche, **avant que les portes des ténèbres ne se referment sur lui** » (PJE, p.14)

L'exil de la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, déjà très pénible du vivant d'*Aziz*, devient insupportable après sa mort. Absente lors de ses funérailles et n'ayant pas pu faire ses adieux à son corps – puisque condamnée à rester en terre étrangère – *Mériem* se sent doublement exilée : bannie de sa terre natale et bannie du deuil de l'homme qu'elle aime : « Exclue... je serai exclue, bannie du deuil. Pas de corps à veiller, à étreindre. Rien sur quoi pleurer, rien. » (PJE, p.14).

Le manque du pays d'origine commence alors à hanter la narratrice-personnage, qui ne cesse de se qualifier « d'exilée » dans ce texte. La privation du sol natal se confond alors, chez elle, avec la perte de l'être aimé. En effet, les tourments de l'absence sont les mêmes pour les deux figures : peine de l'éloignement et douleur de la séparation.

Par ailleurs, le deuil territorial semble également être une figure centrale du *Blanc de l'Algérie*.

Dans ce texte, Assia Djébar partage le manque d'enthousiasme de *Mériem* envers son pays d'accueil. Cependant, l'auteure du *Blanc de l'Algérie*, de nature plus pragmatique et moins lyrique que le personnage de *Mériem*, a conscience du fait que c'est cette terre qui lui offre l'hospitalité, alors que celle qui l'a vue naître la rejette. Elle tente par conséquent de se concentrer sur les aspects positifs de sa nouvelle patrie :

Simplement, je ne vois plus l'Algérie. Simplement, je tourne le dos à la terre natale, à la naissance, à l'origine.

Simplement, je découvre la terre entière, les autres pays : tant pis si, pour l'instant, les êtres, les arbres, les chats me paraissent soudain à plat, en surface, sortant presque des pages d'un livre d'enfant. Tant pis si je ne crois pas tout à fait à cette variabilité, à cette reviviscence. (BA, p.146/147)

D'autant plus que l'auteure déclare de pas avoir choisi de quitter l'Algérie. Elle estime même avoir été chassée, voire expulsée de sa terre natale : « C'est le noir qui m'a chassée [...] Vous, toujours là-bas, et moi, expulsée du désert. » (BA, p.147).

Par « le noir », Assia Djébar sous-entend sûrement la situation socio-politique explosive de l'Algérie, à la fin des années 80, et la montée en puissance de la violence intégriste, au début des années 90. Cette métaphore a donc pour objectif, selon nous, de démontrer que son départ répond seulement à un besoin sécuritaire de sa part et non à une envie d'exotisme.

Les conditions de son départ poussent alors Assia Djébar à ne plus envisager son pays natal comme son véritable « chez elle » : « On me raconta, à l'un de mes retours là-bas, « chez moi » (du temps, encore récent, où je croyais, quoi qu'il arrive, avoir un « chez moi ») ... » (BA, p.92), et l'incite à se persuader qu'elle finira par s'habituer à sa terre d'accueil et peut être même par y guérir de ses traumatismes, en y oubliant le sang et les meurtriers. Elle souhaite, d'ailleurs, s'y entourer de nouveau et y réapprendre à rire et à danser.

La terre étrangère représente donc, aux yeux de Djébar, la promesse de la sécurité et celle d'un nouveau départ. Elle est la terre refuge qui consent à l'accueillir et la protéger, quand sa terre d'origine lui tourne le dos. Mais elle représente surtout

un espace de repli qui lui permet de continuer à écrire et à témoigner de la tragédie à huis clos que vit l'Algérie :

Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre.

L'écriture et son urgence.

L'écriture pour dire l'Algérie qui vacille et pour laquelle d'aucuns préparent déjà le blanc du linceul. (BA, p.242)

L'exil de l'auteure n'est donc pas une désertion de sa part. Si Assia Djébar a quitté son pays natal, c'est au contraire afin de « pouvoir librement retrouver l'intimité de ses racines, la force vivante de ses adhésions dans une culture du retrait, de la subjectivité¹. »

En outre, le discours critique de l'écrivaine envers son pays natal, ne signe pas pour autant son désamour envers lui. En témoignent les nombreux indices de sa nostalgie disséminés dans le texte. C'est ainsi, par exemple, qu'Assia Djébar raconte comment elle continue, malgré son exil, à s'informer quasi-quotidiennement de la situation qui prévaut en Algérie, quel que soit le pays ou le continent sur lequel elle se trouve : « alors que là-bas (en Algérie) [...] inaugure la plupart de mes jours à Paris » (BA, p.50) ; « Certains compatriotes, comme moi, chaque matin soucieux, tremblant parfois, vont aux nouvelles » (BA, p.231) ; « Je croise Naïma, une physicienne compatriote, installée là (États-Unis) pour au moins deux ans. Je quête auprès d'elle des nouvelles d'Alger. » (BA, p.34).

Cependant, la nostalgie de l'auteure pour sa terre natale demeure tacite dans son discours. L'auteure n'explique, effectivement, ce sentiment qu'une seule et unique fois dans *Le Blanc de l'Algérie* ; lors du récit de son séjour en Californie pour présenter une conférence sur « L'inachèvement dans *Le Premier Homme* de Camus », à l'université de Berkeley : « Nous nous sommes regroupés, plusieurs compatriotes en mal de nostalgie, pour un déjeuner de week-end. » (BA, p.34)

Par ailleurs, il existe un paradoxe évident dans la perception et la description de l'auteure de son pays d'origine. Semble, en effet, s'opposer dans le discours de Djébar, deux Algérie : celle d'avant la mort et l'exil et celle d'après.

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie années 90*, Paris : Presses de Sciences Po, p.101.

La première, belle, chaleureuse et éclatante, n'est convoquée qu'à deux reprises dans le texte : lors du récit que fait l'auteure d'une journée passée à Oran en compagnie d'Abdelkader Alloula : « Vers lui j'étais allée, ce jour de fin d'hiver – là-bas, s'exhale alors une lumière de blanc diaphane presque irréelle, qui allonge ces journées denses, légères pourtant... » (BA, p.21), et lors de la narration de sa rencontre fortuite à Alger avec Mouloud Mammeri, en octobre 1988 :

Avant de vous apercevoir de loin, je marchais, tête en l'air. Comme la ville est belle, ainsi irisée ! Je ne m'en lasse pas : comme si c'était toujours la première fois ! Je ne me rassasie ni des façades, ni des balcons des maisons, ni surtout du ciel !... (BA, p.148)

La deuxième, laide, froide et obscure, infeste quant à elle le discours de l'auteure dans *Le Blanc de l'Algérie* et est constamment associée au champ lexical de la mort :

La moitié de la terre d'Algérie vient d'être saisie par des ténèbres mouvantes, effrayantes et parfois hideuses... (BA, p.231)

Dans cet Alger gelé d'alors, où une fièvre froide se tapissait, où la haine cherchait déjà dans le noir ses linges du désespoir... (BA, p.94)

Mais là-bas, dans le ciel algérois : alors que, si souvent, le rythme des meurtres, des assassinés (victimes-cibles d'un tueur surgi parmi la foule, une arme au poing ; d'autres victimes, anonymes, suspects, « terroristes », « bandits » : la ronde des mots d'autrefois revenus ! (BA, p.50),

Cela voudrait dire que j'aspire à retourner, là-bas, au milieu du sang qui gicle, faces de jeunes tueurs surgissant, une seconde, dans l'œil de l'orage, je ne pourrais que me dépandre de vivre là-bas, sur votre sillage m'enfuir ! (BA, p.20)

Une Algérie de sang, de ruisseaux de sang, de corps décapités et mutilés, de regards d'enfants, stupéfaits » (BA, p.146)

Il semble évident, que si nous devons déterminer la catégorie thymique du rapport qui relie Assia Djebar à son pays d'origine, ce serait la relation phorique – combinaison entre euphorie et dysphorie – qui l'emporterait. L'ambivalence semble, effectivement, être le maître-mot dans la relation qu'entretient l'auteure avec sa terre natale. Preuve en est l'extrait suivant, où l'écrivaine dresse, dans le même paragraphe, deux portraits de l'Algérie, aux antipodes l'un de l'autre :

Je vous sais, vous trois, les plus proches qui me hantiez, qui vous éloignez, je vous sais installés au-dessus de la baie d'Alger dans sa splendeur froidement immuable, en même temps contemplant toute la terre d'Algérie, ses monts, des déserts, ses oasis, ses bourgades...sa puanteur aussi, sa laideur, son grouillement de vers, ses corbeaux sur les arbres revenus. Je vous sais au-dessus des forêts de sapins et de cèdres, celles qu'on se remet à brûler à nouveau au napalm. À nouveau... (BA, p.50/51)

Nous concluons ainsi, au terme de ce point, que l'exil représente bel et bien l'une des figures de la représentation du deuil dans *Le Blanc de l'Algérie* et *Le Premier jour d'éternité*. Effectivement, cet exil qui plane telle une ombre sombre sur les destinées de *Mériem* et d'Assia Djebar provoque chez ces femmes la sensation d'un manque tout à fait assimilable dans son étendue et sa complexité à celui de la terre natale. De ce fait, deuil réel et deuil territorial se confondent, voire se nourrissent, dans ces textes.

3. Témoignage d'un deuil collectif

Outre les trois figures de représentation du deuil que nous avons recensées lors des points précédents, l'imaginaire du deuil semble également se déployer, dans les œuvres étudiées, à travers l'évocation d'une histoire qui dépasse l'individu.

Les trois récits analysés ont, en effet, comme point commun de témoigner d'une période tragique de l'histoire de l'Algérie, la guerre civile des années 90. Ce conflit, qui avait la particularité de ne pas mettre aux prises des soldats de nations ennemies, mais des enfants d'un même peuple et d'une même terre, s'est déroulé dans des conditions de violence qui dépassent l'imaginaire. En témoignent notamment les massacres de Talhit¹, de Rais², de Bentalha³ et de Beni Messous⁴ ; les attentats à la bombe à l'aéroport Houari Boumediene⁵, au commissariat central⁶ d'Alger, au siège du journal *Le soir d'Algérie*⁷, à la place des Martyrs⁸ et dans le train Alger / El-Affroun⁹ ; les meurtres de religieux étrangers, comme ceux des pères blancs de Tizi Ouzou¹⁰ et des moines de Tibhirine¹ ; et les assassinats d'intellectuels, d'écrivains et

¹ Dans la nuit du 3 au 4 avril 1997, bilan : autour de 50 victimes.

² Le 29 août 1997, bilan : plus de 300 morts.

³ Dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997, bilan : près de 400 victimes.

⁴ Dans la nuit du 5 septembre 1997, bilan : au moins 87 morts.

⁵ Le 26 août 1992, bilan : 9 morts et 128 blessés.

⁶ Le 30 janvier 1996, bilan : 42 morts et 256 blessés.

⁷ Le 11 février 1996, bilan : 29 victimes.

⁸ Le 1^{er} janvier 1997, bilan : 7 morts et plus de 50 blessés.

⁹ Le 23 février 1998, bilan : 18 morts et 25 blessés.

¹⁰ Le 27 décembre 1994.

de journalistes, à l'instar de ceux de M'Hamed Boukhobza, de Mahfoud Boucebei, de Tahar Djaout, de Saïd Mekbel, de Youcef Sebti, d'Abdelkader Alloula...et de tant d'autres, que nous ne pouvons, malheureusement, tous citer ici.

Les rescapés de cet « âge de la destruction et de l'anéantissement² », même s'ils ont été épargnés physiquement par ces crimes massifs et brutaux, sont laminés psychologiquement par le drame. En effet, les massacres à grande échelle, qui s'abattent sur leur pays, ont pour conséquence de provoquer chez les survivants de cette période meurtrière un chagrin national et collectif, lié à la disparition d'une population innocente. En outre, cette peine généralisée a pour conséquence de contraindre ces réchappés à panser ensemble leur blessure commune, en accomplissant le deuil collectif de leurs compatriotes.

Dans le n°21 de la revue *Modernités*³, Dominique Rabaté et Pierre Glaudes ont démontré à quel point, depuis deux siècles, l'écriture du deuil était liée aux moments de l'histoire, et comment les œuvres de deuil reproduisaient en miroir les aléas des destructions massives de l'histoire contemporaine.

C'est spécifiquement de cela qu'il est question, selon nous, dans les œuvres étudiées d'Assia Djebar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou. En effet, ces auteures, survivantes de la décennie noire et endeuillées par la disparition de centaines de milliers de compatriotes innocents, semblent témoigner à travers les récits de deuils individuels – authentiques ou fictifs – de leurs textes, d'un deuil collectif bien réel. Le démontre, notamment, la relation qu'établit la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, dans l'extrait suivant, entre la victime individuelle du récit, Aziz, et toutes les autres victimes de la guerre civile algérienne :

Lui qui ne disait pas sa détresse autrement, que par des regards brûlants, des silences pesants, des colères éphémères, des sanglots étouffés, avant de partir il avait poussé son cri. Celui-là était absolument comme il l'avait toujours voulu : fort strident, déchirant l'air, dépassant le temps, infini dans

¹ Enlevés dans la nuit du 26 au 27 mars 1996, leur mort est annoncée le 21 mai de la même année, et imputée au Groupe Islamique Armé. Des zones d'ombres persistent, néanmoins, autour de ces meurtres. Certaines sources les attribuent, en effet, à une bavure de l'armée algérienne. Mais quelle que soit la version véritable, il n'en demeure moins que leur décès fait partie du bilan meurtrier de ce conflit.

² TREVISAN, Carine. op.cit.

³ RABATE, Dominique et GLAUDES, Pierre. *Modernités n°21 : Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

l'espace. Il n'était pas le sien exclusif. Aziz n'en était, que la voix. Des milliers de lèvres muettes l'avaient mime alors qu'il n'était sorti que de sa bouche seule. Il était parti du fond de ses poumons, avait remonté vers sa gorge et, arrivant à l'air, avait fait trembler le pays.

Tout le monde avait beau se boucher les oreilles, ils l'avaient quand même tous entendu. (PJE, p.143)

Ainsi, d'après ce passage, le dernier cri qu'a poussé *Aziz* avant sa mort représentait en réalité celui de toutes les lèvres muettes qui ont succombé, en silence, et dans l'indifférence la plus totale, aux affres de la guerre civile en Algérie. Le personnage d'*Aziz* se fait, par conséquent, le porte-voix dans cette œuvre de toutes les victimes innocentes, emportées par le conflit fratricide qui a déchiré leur pays.

Par ailleurs, la référence qui est faite dans cet extrait aux personnes qui auraient voulu ignorer le cri d'*Aziz* – lui-même représentatif de celui de toutes les victimes de la décennie noire –, peut être interprétée comme une critique implicite de l'auteur de cette œuvre, des pouvoirs d'état algérien, qui ont toujours cherché à minimiser le bilan de ce conflit, auquel ils ont même refusé le nom de « guerre »¹.

À cet effet, Karima Dirèche, spécialiste du Maghreb contemporain explique, dans une interview au journal *Le Monde*², que la communication officielle du gouvernement algérien autour de la guerre civile a toujours distillé l'idée de l'irrationnel dans les actes perpétrés par les groupes islamiques armés. En témoigne, selon elle, la formule de « tragédie nationale », consacrée par le texte de « la charte pour la paix et la réconciliation nationale », qui laisserait supposer que ce conflit n'était pas de la faute des hommes, mais qu'une sorte de malédiction divine se serait abattue sur l'Algérie. L'objectif de cette communication étant, d'après elle, de masquer le ressort des actions politiques qui ont impulsé cette violence et de dégager ainsi la responsabilité des pouvoirs d'état de cette crise.

La monopolisation par le gouvernement algérien du discours autour de la guerre civile et sa manipulation de la mémoire de ces événements à son propre profit sont, d'ailleurs, deux réalités habilement soulignées par le discours d'*Aïda* dans *Puisque mon cœur est mort*. En témoigne cet extrait du journal de la mère, dans lequel elle reprend à son compte la terminologie consacrée par le discours officiel afin de

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie années 90*, op.cit.

² <https://www.youtube.com/watch?v=rKoWLhhUrv4>

désigner les événements meurtriers des années 90, et ce, dans le but de mettre en exergue le caractère outrageant de ce choix :

Ceux qui m'assurent que rien d'irréversible ne s'est passé, rien, si ce n'est **un soubresaut de l'Histoire** [...] **Que ce que l'on appelle aujourd'hui "tragédie nationale" n'a été qu'un mauvais rêve** dont nous devons très vite, et tous ensemble, pour le bien commun, effacer les traces. (PMCM, p.109)

Qui plus est, le discours d'*Aïda* à propos de la défaillance des pouvoirs algériens dans la gestion de cette crise va au-delà de la simple critique d'un choix terminologique douteux et pointe ostensiblement du doigt un problème bien plus grave ; celui de la volonté gouvernementale d'effacer la mémoire historique collective liée à ces événements. Le démontre d'après elle la politique d'amnistie nationale, entreprise par les autorités dès le début des années 2000, qui visait à gracier les acteurs des deux camps de ce conflit – forces de l'ordre (tous corps confondus) et opposants islamistes ayant volontairement déposé les armes – :

Je me sens prête à affronter tous ceux qui viendraient me parler de réconciliation et de pardon sans justice.

Ceux qui, la main sur le cœur, la voix tremblante d'émotion, le regard noyé de larmes, viendraient me suggérer d'oublier, de tirer un trait sur mon histoire pour que l'Histoire puisse s'écrire. Sans toi. (PMCM, p.109)

En outre, la dénonciation par l'œuvre de Maïssa Bey de la tentative des pouvoirs algériens d'occulter la mémoire des événements de la décennie 90 ne semble pas être sans fondement historique et trouve un écho certain dans cet article de Kamel Daoud, publié le 24 septembre 2014, dans la rubrique Raïna raïkoum du journal *Le Quotidien d'Oran* :

Donc des années plus tard, la question : que sont devenus les massacres de la décennie 90, dans la mémoire de tous ? 1- Une pancarte. 2- Un vol d'oiseaux mauvais que l'on chasse de sa tête. 3- Un détail. En vérité, il n'y a pas de vérité. Les massacres comme les massacrés ont été jetés à la poubelle. La plus grande tragédie de l'Algérie, après la guerre de libération, a été mise dans un sachet en plastique et jetée en ordures. Elle n'est pas enseignée dans les écoles, les universités, elle n'a pas de mémoire ni de trace et elle est frappée par l'absurde et la nullité. La mort n'a pas servi à la vie. On n'a pas enterré les rescapés, on les a enjambés. On n'a pas tiré leçon mais tiré rideau¹.

¹ DAOUD, Kamel. « Antigone : le blanc insonore des années 90 », in *Le Quotidien d'Oran* du 27 septembre 2014. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.larevuedesressources.org/trois-chroniques-de-kamel-daoud,2756.html>

Ainsi, selon le chroniqueur, les événements de la guerre civile algérienne ont été jetés à la poubelle de l'histoire. Aucun travail de mémoire n'a été entrepris pour inscrire ce drame dans la mémoire collective du peuple algérien, en particulier, et de l'humanité, en général – aucune date n'est dédiée au souvenir de ce conflit et aucune commémoration n'est organisée en hommages à ses victimes¹ –.

L'objectif de *Puisque mon cœur est mort* semble justement être de pallier cette béance mémorielle et d'inscrire une trace de l'épouvante dans la mémoire collective. Preuve en est cet extrait où *Aïda* en appelle à la reconnaissance des « sans-noms », des « sans-visages » et des « morts-pour-rien » :

Allons, allons, retentissez fanfares ! Plus haut ! Plus fort ! Faites résonner trompettes et cymbales ! Saluez la cohorte invisible des sans-noms, des sans-visages, des morts-pour-rien ! Une fois, une seule fois, faites que le silence qui recouvre leurs sépultures soit un instant, un seul instant ébranlé ! Remplissez de musique ce blanc de l'histoire ! (PMCM, p.156)

Les personnages de *Nadir* et d'*Aziz* dans *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité* sont, justement, deux victimes ordinaires² de la décennie noire à qui Maïssa Bey et Ghania Hammadou prêtent un visage, un nom et une histoire dans ces œuvres :

Tout, tout ce que tu as fait, tout ce que nous avons vécu, construit, voulu, espéré, projeté, tout ce que nous avons cru pouvoir faire ensemble, ne pouvait avoir d'autre issue. Je n'arrête là. (PMCM, p.170)

Il était une fois, un garçon aux yeux mordorés. Il était une fois, une grande maison pleine d'enfants grandissant sous le regard sévère et juste d'un patriarche. Dans la nichée nombreuse, un petit diable déluré et doux, courant partout, infatigable, les pieds chaussés de sandales en caoutchouc, faisant la fête pour rien, riant de tout. (PJE, p.54)

Le discours d'*Aïda*, dans le premier extrait, sert à souligner l'individualité du personnage de *Nadir*, en démontrant que celui-ci nourrissait des désirs, des espoirs et des projets, que sa mort a laissés en suspens. De surcroît, l'émotion apparente que provoque chez cette mère le sort funeste de son fils, dont l'avenir a été fauché en plein vol par l'arbitraire de la violence qui a sévit en Algérie pendant la guerre civile, est

¹ Nous parlons, bien évidemment, d'hommages officiels et non pas d'hommages organisés par les familles des victimes ou par les associations engagées pour la reconnaissance de crimes de guerre.

² Nous entendons par ce terme : non connues.

selon nous une pierre ajoutée à l'édifice de l'individualisation de ce personnage. En effet, cet extrait laisse manifestement sous-entendre, qu'en plus de tous les attributs humains caractérisant *Nadir* relevés précédemment, ce dernier avait également une mère qui pleure aujourd'hui son absence.

Par ailleurs, le discours de *Mériem* dans le second extrait, vise clairement le même objectif que celui d'*Aïda*. Effectivement, en relatant à la manière d'un conte pour enfants un pan de l'enfance d'*Aziz*, la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* démontre que celui-ci avait un passé et une histoire qui lui sont propres, ainsi qu'une famille qui a dû être anéantie par son décès. Qui plus est, ce récit d'enfance nous présente également une victime à la personnalité singulière et attachante dont la disparition a dû constituer un coup dur pour l'ensemble de ses proches.

En attribuant une identité sociale à deux figures de victimes de la guerre civile algérienne représentatives, selon nous, de toutes les autres, Maïssa Bey et Ghania Hammadou font échapper l'ensemble des assassinés de cette tragédie à la déshumanisation, courante lors de la mort de masse, et à la chute dans l'indifférence. En effet, par le biais de l'individualisation des personnages d'*Aziz* et de *Nadir*, ces auteures rendent forme humaine à la totalité des victimes de la décennie noire en laissant entrevoir aux lecteurs, que tout comme ces deux protagonistes, elles aussi avaient une histoire, un passé, des projets, et des proches que leur mort a dû accabler de douleur.

Cette entreprise auctoriale d'individualisation des victimes est, par ailleurs, fort intéressante à nos yeux, dans la mesure où répond selon nous à une volonté de réparation. Car il est à souligner que l'individualité des victimes de la guerre civile en Algérie a subi des tentatives d'effacement de la part des deux camps de ce conflit : terroristes et gouvernement.

Effectivement, les massacres auxquels la plupart de ces victimes ont succombé se sont déroulés dans des conditions de violences telles que leur intégrité physique a rarement été préservée. Or, en portant atteinte à leurs corps, c'est à leur individualité que leurs bourreaux s'attaquaient.

De même, la volonté gouvernementale de tourner rapidement la page de ces événements et de rétablir la paix sociale, a poussé les dirigeants algériens à

s'empresse d'enterrer les victimes dérangeantes de ce conflit – au propre comme au figuré –. Or, la politique de concorde civile menée par le pouvoir afin de mettre fin au combat qui l'opposait aux islamistes, a elle aussi porté atteinte à l'individualité de ces victimes en les considérant comme des dommages collatéraux, qu'il faut s'efforcer d'oublier afin de continuer à avancer.

Cette triste réalité, ne manque d'ailleurs pas d'être soulignée par les œuvres de Ghania Hammadou et d'Assia Djebar, à travers le discours protestataire de leurs protagonistes contre un art funéraire de masse qui vouerait les morts à une forme d'impersonnalité. Le démontre notamment cet extrait du *Premier jour d'éternité*, dans lequel *Mérim* illustre le caractère routinier du rituel mortuaire en Algérie, durant la décennie de guerre civile :

À Alger, le rituel mortuaire s'accomplit mécaniquement. Tout est bien rodé : le public et les acteurs, la pièce tant de fois jouée. Quand bien même les personnages n'ont pas toujours le même rôle - on fait les distributions que l'on peut -, la représentation s'achève toujours sur ce tableau : une procession, un cimetière, la prière de l'absent, un trou béant dans la terre. (PJE, p.20)

Avec un bilan humains total qui s'élève à plus de cent cinquante mille morts¹ en une décennie, il est évident que l'on devait compter en Algérie, durant les années de guerre civile, des dizaines de milliers d'enterrements par an. La conséquence première de cette mort de masse aurait alors été, selon *Mérim*, de rendre les cérémonies d'inhumation machinales – elle ne parle bien évidemment pas ici des principaux acteurs du drame comme la famille des victimes, mais des officiels et des connaissances –. Ainsi, le chagrin, en même temps qu'il recevait une expression partout visible, était dénié, comme assourdi. La mort se banalise et les rituels mortuaires font désormais partie des choses communes du quotidien, ce qui condamne nécessairement les morts à une sorte d'impersonnalité.

En outre, la tentative de gommer l'identité et l'individualité des victimes de la guerre civile ressort également, selon la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, du référencement de ces disparus à l'aide d'un numéro dans une liste d'assassinés. Un numéro qui niait leur identité et les rendait anonymes :

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie années 90*, op.cit.

Consacré mort officiel, il est, à son tour, inséré dans une liste nationale où lui est attribué un numéro dans le relevé des assassinés. **Ainsi allait-il finir, lui aussi, sa carrière dans un registre, avec un chiffre accolé à son nom, un chiffre qui niait son identité, le rendait anonyme.**

Comment pleurer un matricule dans un inventaire ? (PJE, p.20)

Transparaît également dans le discours de *Mériem*, une critique acerbe des représentants de l'état, présents lors des obsèques des victimes de la guerre civile : « Bien sûr, pour Aziz, on déroule, en plus, les honneurs artificiels – de ceux qu'il ne supportait pas vivant –, **condoléances glacées, hommages aseptisés, clichés grandiloquents.** » (PJE, p.20).

Ainsi, est sous-entendue par cet extrait la duplicité des dirigeants qui s'invitaient aux cérémonies officielles d'inhumation de certaines victimes – personnages publics pour la plupart – en feignant chagrin et empathie, alors qu'ils œuvraient activement dans l'ombre, à l'aide de leurs actions politiques, à les effacer de la mémoire collective de leurs compatriotes.

Une critique similaire est, par ailleurs, exprimée par Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie*. En témoignent les extraits suivants qui laissent explicitement transparaître l'opinion tranchée de l'auteure envers les officiels présents aux enterrements de Mahfoud Boucebcî : « **Les inévitables officiels étaient là** : le ministre des Universités, celui de la Santé, un autre » (BA, p.76) ; Kateb Yacine : « Les officiels se sont figés de crainte, comme si la foule allait se débander...contre eux. **Vite, l'instant de la prière de l'absent. Ils pourront partir...** » (BA, p.168) ; et Abdelkader Alloula :

Le lendemain, ce furent les funérailles pour lesquelles une bonne partie de la ville se préparait, **ainsi que le monde de la culture officielle pour qui se montrer était nécessaire, maintenant que la presse indépendante répercutait tous les événements.** (BA, p.165)

Ces exemples laissent facilement deviner la conviction d'Assia Djébar quant aux motivations réelles qui ont poussé ces dirigeants à participer aux funérailles de ces victimes connues : se montrer, témoigner en public de leur sollicitude et de leur soutien aux familles des victimes et réaffirmer leur plus grande fermeté envers l'assaillant. En bref, instrumentaliser l'événement funéraire afin de redorer leur blason auprès de l'opinion publique.

Une même idée est alors défendue par Assia Djebar et Ghania Hammadou dans leurs œuvres respectifs : celle que les obsèques officielles des victimes de la guerre civile en Algérie n'ont pas été aptes à traduire correctement la douleur intime et collective des proches des disparus et de l'ensemble de la nation algérienne. C'est pourquoi ces deux auteures fustigent dans leurs textes ces cérémonies qu'elles jugent artificieuses et nullement en mesure de rendre convenablement hommage aux sacrifiés de l'histoire algérienne :

Non ; je dis non à toutes les cérémonies : celles de l'adieu, celles de la piété, celles du chagrin qui quête sa propre douceur, celles de la consolation.

Je dis non au théâtre quand il n'est pas improvisé : celui, même flamboyant, de la rage ou celui, attendu, de la componction islamique. Non. (BA, p.57)

Moi, pour échapper à la mystification, **je me détourne de la macabre mise en scène**, évite d'écouter les harangues creuses qu'on déverse sur lui, ferme les yeux pour ignorer le triomphe de l'ignorance. (PJE, p.20)

Si les honneurs officiels rendus aux victimes publics du *Blanc de l'Algérie* – psychiatre, sociologue et dramaturge connus – et du *Premier jour d'éternité* – acteur de théâtre célèbre – lors de leurs funérailles ne convainquent pas, l'absence totale d'hommages officiels à l'enterrement de *Nadir révolte Aïda*. Preuve en est cet extrait, dans lequel la mère en deuil écrit à son fils décédé pour lui faire part de l'immense douleur que lui cause le fait de savoir que son sacrifice ne sera jamais reconnu :

Si cela avait été une guerre, une vraie guerre, avec des affrontements que l'on pourrait qualifier de "réguliers", contre des ennemis visibles, identifiés, identifiables, j'aurais été à présent, sans que cela n'atténue en rien ma douleur ni ma révolte, la mère d'un héros tombé au champ d'honneur. Avec les gratifications et les hommages que cela suppose. Tu aurais versé ton sang du fait d'un engagement pour une cause – forcément juste. Tu aurais eu droit aux honneurs, à la reconnaissance éternelle, aux commémorations émues, aux gerbes de fleurs, aux discours dithyrambiques, et tout le tintouin. (PMCM, 155/156)

Ainsi, que des obsèques officielles aient été célébrées ou pas, la frustration quant à l'absence d'hommages dignes aux victimes innocentes de la guerre civile algérienne demeure la même dans les trois textes analysés.

C'est pourquoi, afin de réparer ce tort, Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou choisissent de dédier *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité* aux centaines de milliers de sacrifiés de la guerre civile

algérienne. Ces œuvres semblent, en effet, faire office de sépultures scripturales où est inscrit à jamais le souvenir de ces victimes ainsi que celui de la double injustice dont ils ont fait l'objet. Les œuvres étudiées se font, par conséquent, mémorial qui sauve ces morts de l'oubli et de la chute dans l'indifférence, en gravant les traces de leur sacrifice dans la mémoire collective et historique des lecteurs.

Chapitre III :

La mise en récit du « travail de deuil » : étude psychanalytique

Le dernier point du chapitre précédent – consacré aux figures de représentation du deuil dans le corpus – nous avait ainsi permis de formuler l’hypothèse selon laquelle les deuils individuels – factuels ou fictifs – mis en récit dans les œuvres étudiées constituaient en réalité l’expression d’un deuil bien réel de leurs auteures, né du traumatisme collectif causé par la mort de masse de leurs compatriotes pendant la décennie de guerre civile en Algérie. Postulat que nous désirons justement vérifier, au cours du présent chapitre, à travers une analyse de la mise en récit des manifestations physiques et psychiques inhérentes au travail de deuil des protagonistes du *Blanc de l’Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d’éternité*. Il s’agira, en l’occurrence, de déterminer dans quelle mesure la mise en récit des narratrices-personnages de ces textes de leur travail de deuil pourrait s’inspirer de la véritable expérience endeuillée de leurs auteures.

Afin de mener à bien cette tâche, nous nous appuierons, au cours de cette division, sur une approche psychanalytique du texte littéraire, fondée principalement sur les apports de l’école freudienne et sur les prolongements que lui ont donné Nicolas Abraham, Maria Torok et Élisabeth Kübler-Ross.

Néanmoins, ayant conscience du fait que l’approche psychanalytique manque rarement de faire jaillir les critiques de tous bords¹, nous tenons à éclaircir, dès à présent, l’usage que nous comptons en faire dans la présente recherche.

Il est établi que nous ne sommes pas psychanalyste et que nous ne voulons pas faire de la psychanalyse d’écrivaines qui, si elles avaient été consultées, n’y auraient probablement pas consenti. Nous ne voulons pas, non plus, nous voir reprocher la vieille erreur de préférer l’auteur et sa vie au texte. Néanmoins, il s’avère à la lecture des œuvres étudiées, que malgré leur grande diversité structurale, celles-ci comportent des thèmes et des motifs très similaires, dont la psychanalyse pourrait préciser le fonctionnement et déterminer l’origine. Ces thèmes, que nous tenterons d’analyser d’un point de vue psychanalytique, au cours de ce chapitre, se réfèrent essentiellement au travail de deuil et aux étapes et mécanismes psychiques qui le sous-tendent. Il s’agira plus spécifiquement d’étudier le réalisme et la vraisemblance de la description

¹ Les partisans d’approches traditionnelles du texte littéraire reprochant à ses usagers d’utiliser un jargon et une grille d’analyse éloignés des préoccupations esthétiques qui doivent demeurer les leurs ; et les véritables psychanalystes de ne pas mener correctement la tâche en se référant à des auteurs qui datent ou à des concepts qu’ils ne maîtrisent pas.

des manifestations physiques et psychiques inhérentes au travail de deuil des narratrices-personnages du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité* afin de le mettre, éventuellement, en corrélation avec un deuil réel de leurs auteures. Mais avant cela, sera d'abord établi lors du prochain point un bref survol historique des relations entre littérature et psychanalyse, dans le but de démontrer aux réfractaires à l'approche psychanalytique la légitimité de cette méthode dans le domaine de la recherche littéraire.

1. Littérature et psychanalyse

Parmi les champs d'applications possibles de la psychanalyse, la littérature occupe une place de choix. C'est en effet, grâce à elle que la discipline s'est fait connaître en France et non pas au moyen de la médecine ou de la psychiatrie, comme ce fut le cas dans d'autres pays.

Freud n'a cessé de prendre appui dans ses travaux sur les textes littéraires. Ces derniers lui ont servi de support pour construire et développer sa pensée psychanalytique. Ce choix n'est pas anodin, il implique au contraire un enjeu scientifique de premier ordre. En appliquant ses théories au domaine littéraire, il est parvenu à asseoir la psychanalyse dans le champ culturel dans son ensemble. Lacan après lui n'a pas, non plus, hésité à avoir recours à différentes œuvres littéraires comme celles d'André Gide, Marguerite Duras, Georges Bataille, Edgar Poe ou James Joy afin d'étendre ses théories psychanalytiques.

La psychanalyse a donc dès le départ envisagé les créations, artistiques en général et littéraires en particulier, comme d'excellentes illustrations psychiques qui prouvent la théorie de l'existence d'un désir inconscient. Elle a ainsi fait des productions littéraires un outil clinique servant à la compréhension de la psyché humaine.

Cette manipulation de l'objet littéraire en dehors de son contexte primaire en a profondément changé la lecture, l'interprétation et la réception. Ainsi, Freud en s'appuyant sur des œuvres littéraires pour développer son discours psychanalytique sur l'inconscient, inventait par là même une nouvelle manière d'appréhender la littérature.

Dès lors, la critique littéraire¹ ne pouvait plus rester insensible à cette découverte majeure et a par conséquent, et non sans mal, intégré cette nouvelle donnée à ses champs d'investigations.

La relation entre la psychanalyse et la critique littéraire ne s'est pas établie naturellement. Elle a connu plusieurs fluctuations. De 1920 à 1930, la psychanalyse fut encensée par les artistes et ignorée par la critique littéraire. André Breton, chef de file du surréalisme, a été le porte-voix des théories freudiennes en France. Celles-ci ont été accueillies à bras ouverts par les partisans de son mouvement – la psychanalyse d'alors mettait en relation le rêve et le processus de création littéraire –. Cependant, l'enthousiasme fut de courte durée. Le virage trop scientifique que prenait la discipline au regard des surréalistes l'éloignait trop de la représentation poétique qu'ils s'en faisaient.

En 1929, plusieurs ouvrages critiques s'appuyant sur la psychanalyse avaient déjà été publiés en Angleterre et en Allemagne, mais un seul en France : celui de Charles Baudoin, intitulé *La psychanalyse de l'art*. À cette époque, plusieurs psychanalystes publient des articles sur des écrivains qui suscitent leur intérêt. La critique littéraire, quant à elle, reste de marbre aux attraits de la psychanalyse dont elle ne perçoit pas encore les potentialités. À l'exception de deux travaux parus respectivement en 1931 et en 1933 : *L'échec de Baudelaire* de René Laforgue et *Edgar Poe* de Marie Bonaparte.

Ce n'est qu'entre 1940 et 1960 que commencent à voir le jour des analyses littéraires aux contours psychanalytiques, mais celles-ci restent floues. Si Jean-Paul Sartre emprunte à la psychanalyse quelques concepts pour appuyer certaines de ses théories personnelles, c'est à Charles Mauron (1899-1966) que revient le mérite d'avoir mis en relation la psychanalyse et la littérature.

Ce fut, en effet, le premier à établir une corrélation entre la théorie de l'inconscient, héritée des travaux psychanalytiques, et le processus de création littéraire. Selon le fondateur de la psychocritique : « Dès l'instant où nous admettons

¹ Cette expression renvoie à deux activités distinctes. La critique littéraire peut tout aussi bien désigner les comptes-rendus d'œuvres littéraires dans les médias que les études et recherches littéraires comme la critique universitaire. C'est de cette seconde conception que nous traitons.

que toute personnalité comporte un inconscient, celui de l'écrivain doit être compté comme une "source" hautement probable de l'œuvre¹.»

Si cette théorie peut sembler quelque peu réductrice, en limitant le fait littéraire à un seul motif, Charles Mauron rassure. Il s'agit pour lui de chercher à « accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus, et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source. ² ». L'application des théories psychanalytiques dans le domaine de la critique littéraire permettrait par conséquent d'en accroître les résonances significatives.

2. Deuil et travail de deuil : de l'incorporation à l'introjection

Le deuil est une épreuve inéluctable de la vie. Souvent assimilé à la souffrance et au chagrin, il est également considéré comme un processus primordial de délivrance. C'est un déséquilibre, une blessure aux méfaits prolongés se manifestant souvent sous la forme d'une très grande souffrance morale, d'un profond désespoir et d'une véritable anxiété, mais au terme desquels l'endeuillé retrouve un certain équilibre grâce au phénomène de résilience³.

Il ne faut néanmoins pas conclure que le deuil est une forme d'oubli, bien au contraire, le deuil est une lutte contre l'oubli. Ce n'est non pas une relation qui arrive à son terme, mais une relation qui se transforme et se modifie. Après la perte d'un être cher, l'endeuillé continue une relation par rapport à cette perte. Le survivant vit différemment et change de perception après chaque perte.

Toutes ces caractéristiques, liées à l'aspect individuel et psychologique du deuil, ne doivent pas pour autant nous pousser à en occulter son aspect social. En effet, « la sépulture, le traitement réservé par une société à ses morts et à ceux qui vont mourir

¹ MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Éditions José Corti, 1983, p.23.

² Ibid., p.13.

³ Phénomène psychologique qui consiste, pour une personne touchée par un traumatisme, à prendre conscience de l'événement traumatique pour se sortir de la dépression.

est un des premiers indices de sa civilisation »¹. Ces manifestations différemment ritualisées permettent de nous renseigner sur la culture de la société du défunt.

Selon Sigmund Freud : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc.² ».

Au travers de cette définition, le psychanalyste déplace le sens du deuil et l'élargit : il l'éloigne légèrement de la mort pour le rapprocher de la perte. Jusqu'alors, le deuil avait toujours été considéré comme un ensemble de pratiques sociales individuelles ou collectives accompagnant la mort d'une personne. Ces coutumes étaient censées exprimer le chagrin des endeuillés et avaient pour but de repousser l'âme du défunt du monde des vivants. De sa conception initialement sociale, Freud fait basculer le deuil sur le versant individuel et psychologique, en lui préservant néanmoins sa caractérisation de période transitoire ou tente de s'effectuer la séparation entre les vivants et les morts.

« Le travail de deuil » est alors l'expression retenue par Freud afin de définir ce nouvel aspect du deuil. Elle renvoie au processus mental progressif de réparation, consécutif à la perte d'un objet d'attachement. De ce point de vue, toute perte peut nécessiter un travail de deuil. Selon Freud, le travail de deuil est déclenché quand :

L'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt accomplie [...] En fait, elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et, pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement. Chacun des souvenirs, chacun des espoirs par lesquels la libido était liée à l'objet est mis sur le métier, surinvesti et le détachement de la libido est accompli sur lui.³

Nous comprenons qu'avant de pouvoir se détacher de l'objet perdu, l'endeuillé doit d'abord surinvestir l'objet en question. Autrement dit, le détachement, qui est le but de tout travail de deuil, n'est possible que par une activité préalable de liaison, qui se traduit généralement par un travail de mémoire :

¹ CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse, 1998, p.104.

² FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », op.cit.

³ FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », op.cit.

Le retour au passé, la répétition des expériences vécues avec l'objet intriquent le passé au présent, revivifiant le recours aux processus primaires. Il n'y a pas de croissance psychique possible sans ces mouvements de désinvestissements et de réinvestissements¹.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar relate plusieurs de ses souvenirs avec ses amis défunts dans le but, dit-elle, de se rapprocher d'eux et de tenter d'abolir la frontière irréversible qui les sépare désormais. Nostalgie d'instant de joie révolus, qui crée une parenthèse dans un présent douloureux :

Est-ce que j'en parle avec toi, à présent ? Je revis cette parenthèse oranaise, maintenant je te tutoie, Kader de ma famille, je revois cette lumière blanche d'une journée qui fut si longue, les derniers vols migrateurs des martinets envahissaient, puis désertaient d'un coup ou par froissements multipliés les platanes de l'avenue coloniale. (BA, p. 23)

Cet extrait renvoie au souvenir d'une journée de fin d'hiver, passé en compagnie de *Kader* à Oran. L'auteur avait quitté la capitale pour répondre à l'invitation de celui qui n'était alors qu'un ami, et qui deviendra, quelques années plus tard, son beau-frère² ; d'où l'expression « Kader de ma famille ».

Quelques pages plus tard, c'est au tour d'un souvenir avec Mahfoud d'être convoqué. Une soirée en particulier, où l'auteur, grâce aux talents de danseur du psychiatre, avait appris qu'on pouvait danser à deux, elle, qui ne dansait que seule :

Je te rappelle cette complicité...Je nous imagine désormais à demi enlacés pour planer, comme dans un tableau de Chagall, en plein ciel d'Alger, au-dessus de leurs génuflexions, de leur suspicion, de leurs miasmes fiévreux, de leur religiosité débordante... (BA, p.33)

Ce passage oppose clairement le plaisir, la joie et l'insouciance d'antan à une nouvelle réalité sociale qui échappe à l'auteur et la dépasse. Le souvenir de cette soirée lui permet de s'évader d'un présent amer où Mahfoud n'est plus.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Aïda évoque rarement les souvenirs de son fils. Son récit est plus tourné vers le présent et surtout vers l'avenir. Un avenir où elle s'imagine le venger avant de le rejoindre. Néanmoins, à l'occasion de ce qui devait

¹ AMAR, Nadine ; COUVREUR, Catherine et HANUS, Michel. *Le deuil*, Paris : Presses universitaires de France, 1994, p.7.

² Assia Djébar épouse en 1980 le poète, critique et essayiste algérien Malek Alloula, frère aîné du dramaturge Abdelkader Alloula.

être le 25e anniversaire de *Nadir*, la mère remonte le fil du temps et se remémore dans un récit poignant leur première nuit ensemble, le soir de sa naissance :

Toute une nuit à remonter le fleuve. À affronter des eaux en tumulte.
Toute une nuit à revivre, seconde par seconde, notre première nuit.
Ton premier cri.
La soie de ta peau contre la mienne. Enfin.
Ton regard rivé sur le mien.
Ta main renfermée autour de mon doigt.
Ton nom pour la première fois sur mes lèvres. (PMCM, p.136)

Quant à *Mériem*, narratrice-personnage du roman *Le Premier jour d'éternité*, c'est la quasi-totalité de son récit qu'elle dédie au souvenir d'*Aziz*. *Mériem* ne veut pas oublier ; elle a même peur l'oublier. L'oubli est, en effet, pour elle synonyme de défection et de trahison envers l'amour partagé :

J'ai peur du silence qui vient après les larmes, après la douleur. Peur du temps qui calme et guérit les plaies. Surtout, j'ai peur de la poussière qui recouvre le passé et enfouit définitivement les morts. Quand la représentation s'achève et, que le rideau tombe, le premier rôle, comme le figurant, disparaît de l'autre côté du miroir, seule l'empreinte du spectacle dans la mémoire du public les fait revivre. Seul le souvenir... (PJE, p.25)

Selon Freud, le travail de deuil nécessite également, au moins dans un premier temps, une incorporation du sujet perdu dans le moi du survivant. Ce phénomène psychique contribue au travail de deuil dans la mesure où l'endeuillé n'a plus à renoncer à l'objet disparu, car celui-ci est désormais présent en lui. Grâce à un phénomène d'identification avec la personne décédée, l'incorporation permet d'occulter, un certain laps de temps, la réalité de la perte et la douleur qui lui est associée.

Assia Djébar se dit hantée par ses « chers disparus » qui lui parlent à intervalles irréguliers, en chœur ou individuellement : « Ils n'ont pas disparu ; ils sont là ; ils m'approchent parfois, ensemble ou séparément...Ombres qui murmurent. » (BA, p.17)

Consciente du réconfort produit par ces ombres qui l'entretiennent, ces voix qui l'habitent, Djébar cherche coûte que coûte à les retenir, à prolonger les dialogues réconfortants :

Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez-moi !
Seulement la fragrante douceur de votre voix, de vos murmures d'avant
l'aube, je voyagerai au bout du monde seulement pour vous emporter avec
moi et vous entendre ainsi, avant l'approche de chaque aurore ! (BA, P.56)

Aïda ne se résigne pas non plus à admettre que son fils l'ait définitivement quittée. Elle lui écrit quotidiennement pour l'entretenir de sujets divers, de pensées qui la traversent. Elle continue à penser qu'il demeure présent, qu'il reçoit ses mots. Ainsi, tandis qu'elle lui relate quelques faits qui se sont déroulés le jour de ses funérailles, elle reconnaît les limites de sa mémoire. Ses souvenirs sont flous, impossible de se souvenir de tous les détails. D'ailleurs, souligne-t-elle, comment pouvait-il en être autrement alors qu'on venait de l'arracher à elle, qu'il venait de quitter « physiquement » sa vie ?

L'adverbe ici choisi est hautement significatif, dans la mesure où il s'oppose naturellement à son antonyme « mentalement ». Ainsi, même si *Nadir* a corporellement quitté sa mère, il demeure toujours présent auprès d'elle par la pensée. D'ailleurs, *Aïda* ne s'en cache pas et l'énonce même explicitement : « Je veux m'emplir de la certitude que tu es là, quelque part en moi. Comme au temps où je te portais, où jour après jour je te façonnais et que tu frémissais dans mes entrailles. » (PMCM, p.130)

Mérim n'échappe pas non plus dans son processus de deuil au phénomène d'incorporation. Elle pense également continuer à abriter en elle, une part d'*Aziz*. L'incorporation est une manière pour elle de se préserver, d'occulter le caractère irrévocable de la sentence et de retarder les manifestations de la douleur :

En vérité ce qui est arrivé à Aziz m'est arrivé à moi aussi. C'est la raison pour laquelle, aujourd'hui, je porte la charge de deux vies, l'une, consumée, achevée, l'autre, encore dans le désarroi bruyant du monde. C'est pourquoi, je partage ma part avec lui, simplement, comme nous partagions auparavant l'éclat du soleil, le bleu de la mer. (PJE, p.27)

L'incorporation s'inscrit donc comme une compensation aidant au travail de deuil. Cependant, pour rester bénéfique, elle se doit de n'être que transitoire, au risque de se transformer en « deuil pathologique »¹. Car, l'endeuillé, ayant conscience du caractère irréel, voire fantasmagorique, du phénomène, le garde secret.

¹ FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », op.cit.

L'incorporation est, effectivement, dissimulée et non verbalisée. Elle pousse le sujet à se refermer sur lui-même. Le risque principal d'une incorporation prolongée serait alors qu'une partie du moi, s'identifiant plus que de mesure à l'objet perdu, ne se perde avec lui, faisant ainsi naître chez l'endeuillé un désir suicidaire.

Dans leur livre *L'Écorce et le noyau*¹, Nicolas Abraham et Marie Torok opposent au phénomène d'incorporation, celui d'introjection. Si la réalité de la perte est niée dans le premier, elle est bel et bien intégrée au second.

L'introjection est, au même titre que l'incorporation, une inclusion dans le moi de l'objet perdu. À la différence que l'introjection est un élargissement du moi qui permet l'introduction de pulsions capables d'aider le sujet à se détacher de l'objet qui le hante. Elle est également vécue au grand jour et verbalisée. C'est d'ailleurs la verbalisation des émotions consécutives au deuil – douloureuses ou agressives – qui constitue la part essentielle du travail de deuil. L'hypothèse serait que la symbolisation réussie de la perte puisse réparer les dommages occasionnés par le manque. C'est, par ailleurs, de ce postulat que nous nous nourrirons pour aborder le point suivant de ce chapitre dédié aux étapes et mécanismes du deuil.

3. Les étapes et les mécanismes du deuil

Bien que chaque expérience de la perte soit unique et qu'il n'existe pas une version unique et formatée du deuil, la psychiatre Élisabeth Kübler-Ross², modélise dans ses travaux cinq étapes au processus de deuil, inspirées des manifestations physiques et psychologiques les plus régulièrement rencontrées chez les endeuillés, au cours d'un travail de deuil. Ces cinq phases sont les suivantes :

- le choc et le déni.
- la colère et la culpabilité.
- le marchandage.
- la dépression.
- l'acceptation.

¹ ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *L'écorce et le noyau*, Paris : Aubier-Flammarion, 1978.

² Psychiatre et thanatologue helvético-américaine de renommée internationale. Pionnière dans l'approche des soins palliatifs pour les personnes en fin de vie et de l'accompagnement des mourants. Auteur de seize ouvrages traduits dans trente-deux langues.

Il est bon de préciser que ces étapes n'interviennent pas nécessairement, d'après la psychologue, selon un classement rationnel. En effet, certaines se mélangent et d'autres resurgissent alors qu'on les croyait dépassées. Néanmoins, ce modèle permet, à travers une schématisation observable du travail de deuil, de vérifier si celui-ci a pu s'accomplir « normalement » ou si le processus a été entravé, enfermant l'endeuillé dans un deuil « pathologique ».

C'est pourquoi il nous a semblé pertinent d'appliquer ce modèle sur notre corpus d'analyse, afin d'observer si toutes les étapes qu'il résume se retrouvent dans les descriptions que font Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou des manifestations physiques et psychologiques du deuil de leurs narratrices-personnages.

3.1. Le choc et le déni

Cette brève étape du deuil surgit à l'annonce du décès d'un proche, surtout si celui-ci intervient de manière soudaine. L'information constitue un choc et l'endeuillé reste incrédule face à la terrible nouvelle et à son caractère irréversible. Il refuse d'accepter immédiatement ce qui, de prime abord, lui paraît inconcevable. Le déni constitue alors un mécanisme de protection psychologique qui aide le survivant à se prémunir d'un déferlement émotionnel trop vif ou intense.

Il est à signaler que les deux concepts de choc et de déni, bien qu'assimilés l'un à l'autre et regroupés dans une même étape, restent cependant distincts.

En effet, le choc est ce qui survient en premier. C'est cet état de sidération qui succède à l'annonce de la mort et qui peut paradoxalement engourdir et paralyser l'endeuillé ou provoquer chez lui une grande agitation.

Aïda dit ne pas pouvoir se souvenir de ce qu'elle a pu dire ou faire à l'annonce du décès de son fils. Ces premières heures lui échappent, noyées dans un brouillard épais d'où ne ressort qu'une sensation de « discordance ». Elle a l'impression de s'être dédoublée. Tout ce qui l'entoure lui semble irréel. Malgré la familiarité du décor, la scène semble se tourner sans elle : « Toute personne entrant ici sans me connaître n'aurait vu en moi qu'une observatrice calme et attentive. Ces préparatifs, ces allées et venues, ces paroles, tout ce qui se passait ne me concernait pas vraiment. » (PMCM, p.23)

Ce calme apparent cache toutefois une explosion intérieure que la narratrice-personnage compare à une catastrophe naturelle :

En même temps, quelque part en moi, dans un vide effrayant et vertigineux, des fragments tournoyaient, se heurtaient et entraient en collision avec une violence inouïe. Des fragments que je n'arrivais ni à identifier ni à rassembler. Un peu comme ces images que l'on voit à la télévision. Images saisies sur le vif, à l'instant même où se produit le cataclysme : des paysages dévastés pendant le passage d'un cyclone ou lors d'une explosion.

J'étais ces images.

J'étais ces paysages.

J'étais en état de déflagration. Une sorte de désagrégation de la conscience avec, plus physique, une sensation d'oppression proche de l'anoxie. (PMEM, p.23)

Le contraste entre le calme apparent d'*Aïda* et son effervescence intérieure témoigne de la proportion du choc provoqué par l'annonce de la mort de son fils.

Mérim apprend l'assassinat d'*Aziz* à la radio et sa réaction à cette nouvelle, à l'instar de celle d'*Aïda*, est toute en contrastes. Elle ne crie pas, ne se lamente pas. Elle se contente de se lever de sa chaise, de faire les cent pas dans son appartement parisien et de regarder par la fenêtre. Elle cherche autour d'elle des traces de sa désagrégation intérieure :

La boîte noire qui grésillait s'est tue, brutalement. Mais la dernière syllabe, telle une goutte d'acide, a foré un petit trou en forme d'étoile – un point incandescent dans mon cerveau. Ainsi que l'atome premier du commencement, la trouée ardente éclate, se multiplie en cercles de plus en plus larges.

Un gouffre s'ouvre devant mes pas, je le vois et pourtant je ne titube pas. (PJE, p.12)

Assia Djébar est quant à elle incapable de prononcer la moindre formule liturgique de condoléances quand son mari Malek lui apprend au téléphone le décès de son frère Abdelkader Alloula. Le choc provoqué par la nouvelle la fait, ensuite, errer dans le vestibule, les chambres puis les rues avec un regard durci.

Après le choc initial face à la mort d'un proche, succède généralement le déni. Ce stade se traduit par le refus de croire à l'information de la mort, jugée comme choquante et incompréhensible. L'endeuillé a alors recours au cours de cette phase à des arguments et à des attitudes de contestation qui lui permettent d'occulter la réalité de la perte.

Le déni se manifeste chez *Aïda* par des lapsus, d'apparence anodine, mais révélateurs du désir inconscient d'occulter la mort de son fils. Ainsi, un jour où elle prend enfin le temps de s'examiner dans le miroir après la mort de *Nadir*, *Aïda* constate les ravages du malheur sur son physique : bouche tombante, yeux éteints, ride verticale traversant le front, cheveux ternes, mal coiffés et grisonnants. Elle pense alors : « Quand il reviendra, il ne me reconnaîtra pas. » (PMCM, p.41)

Le déni transparait dans cette phrase à travers la substitution du futur au conditionnel. *Aïda* aurait dû en effet penser : « S'il pouvait revenir, il ne me reconnaîtrait pas ». L'expression de cette idée au mode indicatif prouve que la mère continue à espérer inconsciemment le retour de son fils.

Une autre fois, alors qu'elle est assise sur le sable à contempler la mer, *Aïda* est approchée par un adolescent. Le jeune garçon, curieux de la voir venir tous les jours, l'aborde. Ils entament alors une conversation au cours de laquelle il lui demande si elle a un fils. La réponse d'*Aïda* ne se fait pas attendre ; un « oui » fuse de sa bouche avant même qu'elle ne se rende compte qu'elle ne pouvait plus, désormais, répondre à cette question par l'affirmatif. Elle reprend alors qu'elle a un fils, mais qu'il est parti. La réponse, ainsi formulée (au présent), laisse par conséquent penser à l'adolescent que *Nadir* a quitté clandestinement le pays à bord d'une embarcation de fortune. *Aïda* le comprend, mais est incapable de rectifier, incapable de verbaliser la mort de son enfant :

Je n'ai pas voulu à ce moment-là rectifier ce que je venais de dire. Lui expliquer que, non... ce n'était pas vraiment ça... Non. Je ne pouvais pas prononcer le mot juste. Lui dire : j'avais un fils et il est...il est mort. Parce que je refusais, je refuse ce qu'il y a d'irréversible, de définitif dans ce mot. (PMEM, p.113)

Aïda avoue également sa difficulté de se déshabituer des gestes quotidiens. Elle continue par exemple à poser instinctivement deux assiettes et deux verres sur la table. Elle ne tarde cependant pas à se rendre compte de son erreur, mais confie être tentée de ne pas la rectifier. Elle se repère alors comme un leitmotiv :

Une assiette. Une seule. Un verre. Un seul. Il faut que je répète. Que j'apprenne par cœur cette soustraction : deux moins un égal un. Une assiette. Une seule. Un verre. Un seul.

Un.

Un.

Un.

Un.

Un. (PMCM, p.73)

Le déni chez *Mériem*, prend la forme d'une discussion intérieure remettant en cause la nouvelle entendue à la radio. Une tirade réconfortante et apaisante qui lui permet de se soustraire momentanément à l'avalanche qui déferle sur elle :

Et si c'était moi qui avais échafaudé mes propres cauchemars, si j'étais la seule à avoir entendu ces mots ? Alors, c'est qu'ils n'auraient pas été prononcés ! Peut-être n'est-il pas sorti du théâtre ou, s'il en est sorti, personne ne s'est avancé vers lui, et la balle n'est jamais partie. Elle ne peut avoir atteint la tête. D'ailleurs qui parle de balle dans la tête ? La radio disait seulement : «...venait d'être nommé à la tête du théâtre de...» C'est cela, ça ne fait aucun doute ! J'aurais tout imaginé... (PJE, p.13)

Mais l'étape du déni s'étend longuement chez *Mériem*. En effet, même imprimés dans les journaux, les mots se référant au décès de son amant restent pour elle incompréhensibles : « Les termes entérinant la mort d'*Aziz* restaient incapables de la fonder ; n'impliquant rien, rien d'autre qu'un déplacement d'air – un simple phénomène physique. » (PJE, p.13)

Pire encore, elle pense même qu'on se concentrant suffisamment, elle réussira à transformer son désir de revoir *Aziz* en une énergie capable de le ressusciter : « Car je crois, en ces heures de déraison, que ceux qui portent en eux l'amour extrême peuvent ramener la vie. » (PJE, p.15)

Quant à *Assia Djebar*, elle se demande même pourquoi elle qualifie ses amis de disparus : « D'ailleurs, pourquoi je les nomme « disparus », seulement pour atténuer ce "chers" qui s'enracine dans une tendresse, une limpidité arabes ? Ont-ils vraiment disparu ? Non : je m'entête contre l'évidence ; je refuse jusqu'au bout... » (BA, p.16/17)

Bien que l'étape du déni soit assez brève, il ne faut néanmoins pas en déduire que l'état en lui-même n'est pas signifiant. Il arrive d'ailleurs parfois que des individus restent coincés à cette étape ou qu'ils la regagnent occasionnellement comme un refuge.

C'est ainsi, que plus d'une année après les décès de Kader, M'hamed et Mahfoud, Assia Djebar continue à remettre en cause la réalité de leur mort et à se demander si celle-ci est bien réelle :

Cela fait plus d'un an pour Kader, presque deux ans pour M'Hamed et pour Mahfoud, qu'ils me hantent en plein jour, n'importe où mais ailleurs, loin de la terre où on a cru les enterrer... On les a enterrés ? L'un après l'autre ? Avec des discours, des harangues, des chants, des photographes, avec ... ? Ils dorment vraiment là-bas ? (BA, p.17)

D'autre part, il est à noter que l'étape du déni tend à se prolonger en cas d'absence d'adieux au corps du disparu. Effectivement, afin que le travail de deuil se déroule dans les meilleures conditions, il est important pour l'endeuillé de voir le corps du défunt. Cette épreuve, bien que très pénible pour le survivant, lui permet cependant d'intégrer la réalité de la perte et de l'accepter. Dans le cas des disparitions tragiques (noyade, incendie) ou de l'éloignement de la dépouille, le travail de deuil risque d'être plus long et plus difficile. L'endeuillé gardera souvent l'espoir que la personne aimée soit toujours vivante, ce qui retardera ou empêchera le dénouement de son processus de deuil.

Aïda, par exemple, a été empêchée de découvrir le visage de son fils, quand on le lui a ramené déjà enveloppé dans un linceul. Ses proches n'ont pas voulu qu'elle voie les traces de ce que ses bourreaux lui ont fait subir. L'intention, bien que louable, a pu compliquer son travail de deuil.

Mérim, en exil en France au moment de la mort d'*Aziz*, car elle-même menacée, vit aussi très mal son éloignement et son incapacité d'assister aux obsèques du défunt :

Exclue..., je serai exclue, bannie du deuil. Pas de corps à veiller, à éteindre. Rien sur quoi pleurer, rien [...] Comment dire la privation des adieux au corps de l'aimé, comment absoudre cette douleur, effacer les mots truqués lâchés par la boîte noire désormais muette ? Et revenir à l'inaccompli ? (PJE, p.14)

Djebar, exilée en France pour les mêmes raisons que *Mérim*, n'assiste pas non plus aux funérailles de ses trois amis. Ce qui a pour effet de la conforter dans son déni : « Non. Moi, je dis non. Moi qui, ces trois fois, ai été absente – moi, la lointaine, presque l'étrangère, l'errante en tout cas, la muette dans la séparation, celle qui renia toute déploration, moi, je dis non.» (BA, p.55)

Le champ lexical dominant dans cet extrait est clairement celui du refus, de la résistance et de la protestation.

Néanmoins, le déni finit peu à peu par s'estomper, laissant progressivement place à la réalité de la perte. C'est alors que tous les sentiments, jusque-là refoulés, remontent à la surface. C'est d'ailleurs *Aïda* qui en parle le mieux :

Le point de rupture se produit à l'instant où les messagers du malheur viennent te porter la nouvelle funeste. Ou, plus exactement, au moment où les mots atteignent la conscience, sont saisis, assimilés, traduits en image et acquièrent une réalité, d'abord niée de tout son être. (PMCM, p.74)

3.2. La colère et la culpabilité

La colère est la deuxième étape du travail de deuil. Elle peut revêtir diverses formes. L'endeuillé peut en vouloir au défunt de ne pas avoir pris assez de précautions ou s'en vouloir lui-même de n'avoir pas su le protéger. La colère n'a rien de cohérent ni de fondé. Elle peut être dirigée vers n'importe qui ou n'importe quoi. L'intensité des manifestations colériques est diverse et proportionnelle aux liens et aux sentiments qu'entretenait l'endeuillé avec la personne disparue. À cette étape du deuil, il ressent généralement beaucoup de fureur, de frustration, de persécution et d'incompréhension.

Assia Djebar avoue avoir ressenti de la colère envers Kader suite à son décès. Car elle sut qu'il avait été prévenu plus de six jours avant son assassinat que son nom figurait en haut d'une liste de gens à abattre. Liste qui servait de feuille de route à la horde intégriste qui sévissait alors en Algérie. Ainsi, il savait que sa vie était en danger et malgré cela, avait continué à vivre normalement, sans changer ses habitudes et sans en parler à ses proches. Il n'a même pas changé le jour, ni l'horaire de sa conférence, prévue le jeudi de son homicide. Djebar en veut donc à son beau-frère pour sa négligence :

Aurais- je dû te dire, quand je croyais sentir ta présence sur le rebord de la fenêtre entrouverte, que je t'en ai voulu : lorsque nous allions, les trois derniers jours, quêter les nouvelles à l'hôpital parisien où tu fus transporté le lendemain matin de l'attentat. (BA, 48)

Elle se demande pourquoi il n'a rien fait pour se préserver davantage. Est-ce par fierté ? Par orgueil ? Par dédain ? Ou par fatigue de vivre ? Peut-être ne voulait-il, simplement, pas admettre qu'il pouvait tomber dans sa ville ; que la cité qu'il aimait tant ne pouvait abriter des personnes qui lui voulaient du mal. L'auteur cherche des

réponses, elle veut comprendre pour apaiser sa colère. Alors, elle apostrophe le défunt, l'interroge, le gronde :

Dis-moi donc pourquoi ? Pourquoi ? Pour quelle fierté ? Pour quel dégoût de ce pays Sali, souillé ? Pour faire front ? Ne pas croire que tu tomberais dans ta ville, par-dessus quelque falaise, dans cette ville dont tu me montrais les caches, les souterrains, les pics, les crêtes, tu as cru qu'elle ne pouvait receler de tueurs contre toi. Pourquoi ? (BA. p. 48)

Assia Djébar, relate aussi dans son récit la colère d'une autre femme. L'épouse d'un ami, prénommé Malek. Ce compatriote, né en Syrie et revenu en Algérie après l'indépendance, c'était marié tardivement. Il attendait le grand amour et était submergé par ses devoirs de frère aîné, soutien de famille. Il finit par se marier avec une fille d'imam, d'une très grande beauté. Après un voyage de noces en Andalousie, le couple revient intensément heureux. Mais quelques mois plus tard, alors qu'ils se couchèrent après une journée ordinaire de week-end, l'épouse s'endormit la première dans les bras de son mari. Quand elle se réveilla à l'approche de l'aube, elle s'attarda d'abord sur le sourire serein de son époux avant de s'approcher et de constater qu'il avait rendu l'âme pendant la nuit. Elle courut appeler un médecin qui prononça rapidement son verdict : un infarctus violent avait saisi le dormeur pendant la nuit et l'avait emporté.

Assia Djébar rapporte alors que : « la jeune épousée, quoique fille d'un imam, n'invoqua pas la moindre formule liturgique, non. Elle se dressa près du lit et, d'un coup, elle hurla. Telle une louve, elle hurla. » (BA, p.93)

Ainsi, malgré une éducation religieuse, qui lui a sans doute appris à accepter le destin et les desseins de Dieu, l'épouse n'a pas pu contenir ses cris¹. La colère provoquée par l'arrachement brutal qu'elle venait de subir l'a poussée à enfreindre toutes les règles érigées. Pas la moindre formule liturgique, pas la moindre prière, juste un gémissement d'animal blessé.

Mérim n'échappe pas non plus à l'étape de la colère au cours de son travail de deuil. Elle éprouve de l'amertume et du ressentiment à la fois contre elle-même et

¹ Pratique controversée dans la culture musulmane. Elle retiendrait l'âme du défunt et l'empêcherait de quitter sereinement ce monde.

contre les autres. Le fait qu'elle continue de vivre alors qu'*Aziz* est mort la bouleverse. Elle perçoit la chose comme une trahison :

J'en veux aux rires d'être. Je m'en veux de marcher dans la lumière, de humer le vent, de regarder le soleil, d'entendre le sang battre dans mes veines. Ah, l'ingrate, l'oublieuse, celle qui continue d'exister quand lui gît sous un amas de terre rouge ! (PJE, p.22)

Ainsi, la colère de *Mériem* est également dirigée envers sa propre personne. Elle revêt alors la forme de la culpabilité. *Mériem* subit effectivement, à maintes reprises des récriminations internes où elle endure ses propres blâmes, regrets et rancœurs. Elle culpabilise de s'être enfuie en France en laissant *Aziz* derrière elle. Elle le savait en danger. Elle aurait voulu qu'il l'accompagne, mais il n'avait pas pu obtenir de visa de sortie du territoire et ne voulait pas quitter ses enfants. Elle se débat donc avec son inconscient pour ne pas sombrer, mais un chœur de voix désincarnées la renvoie sans cesse à ses fautes :

-Tu savais, bien sûr ! Tu étais la première à savoir. Pourquoi n'as-tu rien fait ? Interroge la plus sournoise.

-Il est mort parce que tu ne l'as pas aimé, chuchote la plus haineuse.

-Ne le cherche pas, il ne viendra plus, parce que, toi aussi, tu l'as abandonné, ajoute une autre.

Fatiguée de ressasser leurs litanies, elles somnolent, puis, revigorées par la pause, reviennent à l'assaut avec leur charge vitriolée.

-Femme sans foi et sans amour, impuissante et incroyante, tu as déserté la joie au premier coup de griffe du destin, à la première escarmouche tu t'es rendue !

Cesse donc de gémir, reprennent ensemble les voix courroucées. (PJE, p. 18)

Une fois l'étape du déni franchie, *Aïda* veut, elle aussi, laisser fuser sa colère, la crier haut et fort. Elle souhaite vociférer, se lamenter, gémir, se lacérer les joues, lancer des imprécations, et même des incantations ; mais elle en est empêchée. La colère d'*Aïda* est muselée afin de ne pas déroger aux règles édictées par les tenants d'un nouvel ordre religieux :

On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine. Et surtout, me suppliait-on, on ne doit pas proférer d'imprécations ! Pas non plus de démonstrations intempestives en ces temps de suspicion et de menaces ! Tout excès dans l'expression de la souffrance est scandaleux.

Il leur faut des silences et des prières. Des visages fermés, des yeux baissés et des formules conventionnelles [...] J'ai dû hurler puisque l'on s'est précipité sur moi pour m'imposer le silence. (PMCM, p.14/15)

La mère se plie finalement au silence auquel on l'exhorte, mais sans conviction. Au fond d'elle-même, elle aimerait qu'on fasse appel aux pleureuses afin qu'elles donnent voix à sa grogne intérieure. Elles, qui savent si bien mettre des mots sur les douleurs, mêmes les plus indicibles, et en affûter tout le tranchant. *Aïda* pense que les lamentations de ce chœur de femmes l'auraient aidé à extérioriser la colère qui la dévore et à apaiser le feu qui la consume :

J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses ! Leurs inépuisables lamentations ! Je les aurais moi-même payées pour que de leurs paroles maintes fois éprouvées elles ébranlent les ténèbres qui désormais recouvrent le monde. Qu'elles désaccordent les silences, qu'elles débusquent les mensonges et forcent les consciences ! (PMCM, p.15)

Cet extrait, à caractère hyperbolique, démontre clairement l'étendue de la colère qu'*Aïda* dissimule en elle. Cette fureur enfouie, se transforme alors en haine terrible contre l'assassin de son fils, l'être abominable qui l'a privé de sa chair et de son sang :

Je la porte en moi, cette haine, si forte, si présente qu'il me semble pouvoir la toucher, là, juste là, dans mon ventre. Cela fait comme une boule qui parfois remonte à la gorge. Une boule plus dure qu'une pierre, froide et si compacte qu'il m'est impossible d'en ignorer la présence. (PMCM, p.108)

Aïda assume sa haine et lui prête même des pouvoirs surnaturels. En effet, la mère atteste que le jour où on lui a présenté la photo du meurtrier de *Nadir*, celle-ci s'est presque consumée sous ses yeux :

Et là, sous mes yeux, comme transpercé d'un point ardent, un des coins de la photo est devenu incandescent. Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et se racornir. Il s'est formé très vite un petit tas de cendres à mes pieds. Quelques particules de poussière grise. (PMCM, p.13)

La colère réprimée d'*Aïda* se mute donc en une haine incommensurable. Ce sentiment violent fait naître chez elle une soif de vengeance. La mère décide de se faire justice elle-même, selon la loi du talion. Elle pense, en effet, que seule la réciprocité du crime pourrait apaiser sa fureur. Elle entreprend alors de retrouver le

meurtrier de *Nadir* et de lui faire payer les sévices infligés au garçon. Dès lors, la suite de son travail de deuil est entravée, car comme le souligne le psychiatre et psychanalyste britannique John Bowlby, partisan d'une « expression active du deuil¹», c'est l'expression violente des émotions de tristesse et de colère qui mène vers une issue favorable du processus de deuil.

Aïda éprouve également une grande culpabilité. La mère pense, effectivement, être à l'origine du meurtre de son fils. Cherchant à trouver un sens à un acte insensé, elle se rattache au moindre détail qui pourrait justifier la sentence de *Nadir*. Ceci la pousse à imputer, injustement, l'assassinat du garçon à une altercation qu'elle a eue, un jour, avec l'un de ses étudiants. Le jeune homme qui avait refusé de s'asseoir en salle d'examen à côté de l'une de ses camarades, prétextant que la religion lui interdisait, a provoqué le courroux d'*Aïda*. Elle lui a alors demandé ce qu'il savait de la religion. Question qu'il lui a renvoyée et à laquelle elle a répondu que ses rapports avec Dieu ne concernaient qu'elle. *Aïda* voit dans ce différend la seule explication possible au meurtre de *Nadir* :

Rien ne m'enlèvera de la tête qu'à travers toi, c'est moi qu'on voulait atteindre. Rien ne pourra me dissuader que tu es mort par ma faute. Personne n'ignore plus maintenant que les assassins de l'ombre n'ont qu'un seul objectif : frapper là où cela fait le plus mal. (PMCM, p.145)

Aïda regrette cette réplique spontanée. Elle voudrait retourner en arrière, revenir à l'inaccompli et changer les choses. Elle réprimera cette fois-ci ses convictions, se voilera, démultipliera les prières. Elle ne lésinera sur aucun moyen qui puisse épargner la vie de son fils :

Ô mon fils, pardonne-moi ! Pardonne-moi ! J'aurais dû me taire, faire le dos rond, j'aurais dû penser à toi, à nous. Je me serais même ensevelie sous des voiles épais et me serais prosternée des heures durant si j'avais pu imaginer un seul instant que l'on pouvait t'enlever à moi. Naïvement, je pensais être seule comptable de mes actes et de mes prises de position. (PMCM, p.28/29)

Ainsi, la mère s'accuse de tous les maux, même les plus absurdes. Elle s'en veut de ne pas avoir accroché de talismans au cou de son fils, de ne pas avoir fait sept fois le tour de sa tête avec une poignée de sel, de ne pas avoir prononcé les paroles rituelles

¹ FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », op.cit.

et les formules conjuratoires censées éloigner le mauvais œil. Ces mêmes pratiques qui la faisaient sourire dans le passé lorsqu'elle les voyaient accomplies par des mères anxieuses et excessivement protectrices.

La culpabilité d'*Aïda* est telle, qu'elle se rêve même subissant les reproches et les récriminations de son fils : « Où étais-tu ? Trois mots suspendus dans un cercle de feu. Celui que je n'ai pas traversé. Que j'aurais dû traverser pour te rejoindre. Pour être là, debout, dressée à tes côtés. Pour tendre la main et détourner la lame. Je n'étais pas là. » (PMCM, p.116)

Mais, quand la colère s'apaise, le deuil prend alors une nouvelle forme.

3.3. Le marchandage

L'étape de la colère achevée, l'endeuillé rentre ensuite dans une sorte de marchandage. Cette phase se caractérise par une remise en question globale de la situation par l'endeuillé. Une remise en question généralement ponctuée par des si : « si seulement... » et « si... ».

Le marchandage est une façon pour le survivant d'occulter la triste réalité, mais d'une manière différente de l'étape du déni. En effet, au lieu de refuser de croire en bloc à ce qui s'est passé, l'endeuillé va plutôt jouer de son imaginaire pour donner vie à un autre scénario. Le marchandage offre un répit crucial dans la douleur. Cette trêve temporaire permet à l'endeuillé de résoudre ses litiges personnels et de se déculpabiliser.

Quand Assia Djébar part dire un dernier adieu à Kader dans la morgue de l'hôpital parisien où il est décédé après six jours de coma, elle ne peut s'empêcher de penser qu'il n'est qu'endormi. Alors que l'imam, accompagné des personnes présentes dans la salle obscure commence à psalmodier la *Fatiha*¹, paumes des mains ouvertes et jointes, Djébar reste muette à contempler le visage du gisant et à attendre qu'il ouvre les yeux : « Moi, du deuxième rang, entrevoyant dans un brouillard, face à moi, le visage raidi de Malek, le frère de Kader, moi, scrutant la face du gisant, je veux, oh oui

¹ Première sourate du Coran par ordre traditionnel et cinquième par ordre chronologique. Elle est composée de sept versets, généralement récités lors de la prière des morts.

je veux qu'il ouvre seulement les yeux. Je n'y peux rien : c'est ma seule pensée, ma seule litanie. » (BA, p.80)

Aziz a été abattu à la sortie du théâtre national d'Alger, non loin de la salle du conservatoire où son fils répétait. Lorsque ce dernier entendit les coups de feu, un horrible soupçon s'installa en lui. *Mériem*, narratrice du roman, imagine alors les pensées de l'adolescent :

Maintenant, il veut sortir, s'élancer vers l'espace comme les mouettes en débandade, fuir par le balcon pour arriver le premier, là d'où les balles viennent de partir : il peut encore les arrêter, ou les dévier. Un cheveu suffirait pour qu'elles aillent se loger dans le mur : il sera ce courant d'air imperceptible, ce souffle détournant la trajectoire de la mort. (PJE, p.10)

Ces fantasmes, prêtés au garçon, ne sont en fait que l'expression du propre marchandage de la narratrice-personnage.

Mais *Aïda*, dont on a conclu que le travail de deuil avait été entravé à partir de l'étape de la colère, balaie d'un revers de main ce qu'elle estime être des balivernes : « J'ai commencé à chasser tous les « si ». Du style : si seulement tu n'étais pas allé chez Karim, si tu avais pu savoir que ton ami était menacé, s'il y avait eu un peu plus de lumière dans les rues...et d'autres billevesées du même acabit. » (PMCM, p.161/162)

L'emploi de mot péjoratif « billevesées » est hautement significatif. La mère refuse, en effet, de céder à l'étape du marchandage, parce qu'elle reste bloquée à celle de la colère qu'on ne l'a pas laissé exprimer et qui s'est transformée en haine destructrice.

Si durant la phase de marchandage, l'esprit travestit les événements passés et construit des hypothèses virtuelles, la raison parvient cependant toujours au même constat : celui ou celle que nous avons aimé est bel et bien parti pour toujours. Dès lors, un sentiment de vide assaille l'endeuillé et la dépression s'installe.

3.4. La dépression

Un état dépressif se manifeste chez la plupart des victimes d'une perte. Il représente même une phase capitale du travail de deuil.

Les étapes précédentes de déni, de colère et de marchandage ont tendance à provoquer chez l'endeuillé un épuisement à la fois physique et moral. En effet, chacune des étapes qui participent à l'accomplissement du travail de deuil, est chargée d'émotion et astreint l'endeuillé à une très grande dépense d'énergie. Les tensions accumulées durant ces différentes phases s'additionnent, provoquant chez lui un sentiment d'abattement plus ou moins intense. On remarque dès lors, chez les victimes d'une perte, les indices fréquents de la dépression comme une perte d'appétit, un épuisement extrême, un abandon des activités et des centres d'intérêt habituels, des insomnies, une humeur morose et une émotivité accentuée.

Le tourbillon d'émotions qui a déferlé sur *Mérim* lors des étapes précédentes de déni, de colère et de marchandage, la laisse exténuée, vidée, anéantie. Elle se plonge petit à petit dans le non-être. Toute activité lui coûte, jusqu'aux plus élémentaires : respirer, manger, s'habiller. Elle se livre alors sans retenue aux griffes de la tristesse et de la dépression :

Je n'ai plus envie de remonter à la surface, je veux me laisser couler. Toute lumière me fait mal, tout bruit m'assourdit, me révolte. Vie au point mort où tout vous pousse au vide, dans un puits sans fond et sans écho, vie aux heures creuses, atones, pareilles à des nuits privées de rêves, ou sans relief, sans désirs, sans envies de vivre ou de mourir, de partir ou de rester. Vie suspendue, arrêtée, enserrée dans une immense parenthèse qui broie la tête jusqu'à éclater la cervelle...Gêne à respirer, à sentir, manger, s'habiller, à être vivante. Une moitié de moi a achevé sa course. Être ici ou ailleurs, mourir ici ou là-bas importe peu. (PJE, p. 22)

Aïda, qui avait refusé de céder à la phase du marchandage, n'a pas pu, néanmoins, se soustraire à celle de la dépression. Car cette étape, contrairement à la précédente, n'est pas choisie, mais subie.

Elle refuse par exemple de reprendre son travail, car elle ne s'imagine pas régler son réveil tous les jours à une heure précise, se lever, s'habiller, soigner son apparence pour tenter de cacher les ravages de la douleur, franchir le seuil de sa maison, serrer des mains, affronter des regards...etc. Elle est, en somme, réfractaire à tout ce qui pourrait lui permettre de sortir de sa solitude et de se créer des occupations. Consciente de son état : « Je pense qu'aucun médecin n'aurait de difficulté à trouver un nom scientifique pour désigner cette pathologie : dépression, neurasthénie, peut-être même névrose traumatique, ou que sais-je encore ! » (PMCM, p.68), *Aïda* ne veut pas

pour autant en sortir. Elle se complaît dans ce repli et, confortée par son déni, préfère rester seule à écrire à son fils.

L'état dépressif consécutif au deuil peut également se manifester par des souffrances physiques et des comportements suicidaires. L'endeuillé devient au cours de cette étape particulièrement irritable. Il est dans une fuite constante, aussi bien intérieure, qu'extérieure. Il recherche souvent la solitude et le silence et se replie sur lui-même. Un état de retrait social avec une incapacité de maintenir des discussions est alors remarqué.

Aïda dit ressentir une horrible douleur qu'elle compare à une bête qu'elle n'arrive pas à dompter. Elle parvient toutefois à la pressentir et à deviner sa progression. Un mouvement lent d'abord, léger remous, qui s'accroît et s'accélère pour devenir houle, secousse puis tremblement avant de se transformer en douleur qui irradie contre toutes les parois de son corps :

Parce qu'elle est toujours là, la bête, toujours à l'affût. Elle ne me laisse aucun répit. Elle s'éveille à tout moment. Je peux maintenant prévoir et suivre son parcours. Au commencement, un léger remous, un affleurement qui peu à peu devient houle. Une houle venue de l'intérieur. Ensuite une secousse, un tremblement de tout le corps avant que survienne ce que j'appelle la montée de douleur. Diffuse d'abord, elle irradie, rayonne en flèches acérées puis se fragmente, cogne en saccades dans le ventre, les seins, atteint les épaules, les bras, le creux des bras où persiste l'empreinte de ton corps. Précisément là où battent les veines, là où s'obstine la vie. Elle déferle en vagues brûlantes, salées. (PMCM, p.76)

Dans cet extrait, à caractère hyperbolique, la personnification de la douleur, se prolongeant sur quatre phrases, aboutit finalement à une allégorie que renforce par la suite une figure de gradation. Cette gradation se caractérise par un enchaînement croissant de métaphores de la douleur « remous, houle, secousse, tremblement » qui se concluent par un effet hyperbolique frappant les esprits.

Par ailleurs, cette même image de la « bête » est également utilisée par *Mériem* pour symboliser l'étendue de sa douleur. L'extrait suivant du roman *Le Premier jour d'éternité* est étrangement ressemblant à celui de *Puisque mon cœur est mort*. On y apprend que comme *Aïda*, *Mériem* se familiarise peu à peu avec l'animal :

Ce n'est que plus tard et progressivement que je découvre les arcanes de la souffrance, que la Bête attentive me guide pas à pas sur ses terres [...] Pendant des jours, la blessure s'épanche, la Bête se répand dans chaque pli et repli de mon corps, grondante, trépidante, empressée d'achever la besogne. Comment extraire la lame qui me découpe le cœur, taillade mes

membres, débite mon crâne ? Comment éteindre les braises qui m'embrasent les entrailles ? (PJE, p. 16/17)

Aïda et *Mériem* tentent donc de circonscrire l'indicible de la douleur par le biais de la même figure. L'allégorie est représentée cette fois-ci comme « grondante, trépidante, empressée d'achever sa besogne » et est suivie de deux hyperboles : celle de la lame et celle des braises. Ces figures d'exagération, formulées à l'aide d'interrogations oratoires à valeur pathétique, accentuent ainsi l'amplitude de souffrance de l'héroïne.

En outre, cette souffrance, intense et diffuse, engendre chez *Mériem* un retrait social volontaire. Lorsqu'elle sent que la douleur est trop forte pour être contenue, elle s'isole délibérément :

Dans le moment où je sens venir le face-à-face, j'use sans vergogne de toutes les astuces possibles pour l'amadouer et masquer aux autres sa présence. Mais cet exercice m'épuise. Alors, afin de composer sans aucune limite avec elle, je fuis délibérément tous les témoins. Ou me soustrait à ses griffes dans un sommeil artificiel. (PJE, p.18)

L'héroïne se soustrait donc intentionnellement, par pudeur, aux regards indiscrets ou compatissants pour se livrer toute entière aux méandres de la souffrance.

Aïda est, elle aussi, consciente que le spectacle de la douleur incommode plusieurs personnes et en agacent certaines. Au départ, les gens comprennent la souffrance liée à la perte. Mais, dès que celle-ci dépasse un délai qu'ils estiment raisonnable, elle commence à être perçue comme dérangeante, voire embarrassante :

La douleur dérange. Ou plutôt, c'est le spectacle de la douleur qui dérange, indispose et parfois même exaspère. Pourtant, là, il n'y a pas de signes extérieurs de souffrance. Pas de lésions visibles. Pas d'ecchymoses violacées sur la peau. Pas de plaies, pas de sang, pas de pustules. Pas non plus de risques de contamination. D'abord, on compatit, on console, on accompagne, on est de tout cœur avec ; mais passé un certain délai, considéré comme raisonnable, on ne comprend pas, on ne comprend plus. (PMCM, p. 74)

Aïda met le doigt, dans cet extrait, sur le fait que le retrait social inhérent à l'état dépressif n'est pas toujours volontaire. Il est parfois le résultat du malaise d'une société qui ne veut pas regarder le malheur en face de peur qu'il soit contagieux.

Par ailleurs, il arrive également parfois, au cours de cette étape du deuil, que l'endeuillé puisse s'identifier au défunt par des problèmes de santé comparables, souvent provoqués par des syndromes physiques d'emprunt.

C'est ainsi que *Mériem* fait référence à une sorte d'empathie qu'elle aurait avec *Aziz*. Déjà ressenti et partagé de son vivant, ce phénomène aurait persisté après sa mort. Elle a l'impression de ressentir des douleurs à la tête et à la poitrine, juste aux endroits où *Aziz* a été atteint par balles :

Debout dans le noir, titubante, toute entière secouée de rafales nerveuses : la terre tremble, et je suis l'épicentre du séisme. Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, là du côté du cœur, un autre dans la tête. Du plomb fondu me calcine comme ces balles logées dans le corps d'*Aziz*... Douleur physique partagée, opérant à nouveau – pour une dernière fois ? – la fusion comme au temps où nous n'avions pas besoin de paroles pour nous transmettre nos sensations. (PJE, p.16)

De plus, il n'est pas inhabituel durant la phase dépressive que l'endeuillé ait des visions hallucinatoires, sentiment d'entendre ou de voir la personne décédée ou alors de ressentir sa présence. Celui-ci est, cependant, conscient du caractère imaginaire de ses visions.

Mériem, bien que consciente de la mort d'*Aziz* et de l'irréversibilité de la situation, a quand même l'impression de l'entendre lui parler :

D'ailleurs, pour confirmer ces retrouvailles annoncées, j'entends déjà, comme avant dans la rue qui descend vers la mer, la voix d'*Aziz*, déchirant la brume de la ville-refuge, me chuchoter :

Mon amour, comme le vent

Quand tu passes sur ma tombe,
De désir, je déchire mon linceul.

Oui, aucun doute, c'est bien elle. Je l'entends. (PJE, p.19)

Assia Djébar ressent également la présence de ses défunts amis et prétend même s'entretenir avec eux dans des dialogues post-mortem :

Ils se présentent tantôt en cercle au-dessus de mon lit – assis comme des saints d'images naïves, sans auréoles sur la tête –, tantôt silhouettes solitaires, l'un plutôt que l'autre chuchotant tel ou tel souvenir, lui redonnant la signification autrefois suspendue, ou incertaine, tantôt dans cette conversation qui s'emmêle, qui se tresse, qui palpète. (BA, p.18)

Cette présence, bien que réconfortante, n'en est pas moins la manifestation d'un état dépressif.

Assia Djébar avoue également se sentir parfois perdue au milieu des « autres », les « solaires », les « bien-portants ». En utilisant ces termes, elle crée une dichotomie entre les « endeuillés » et les personnes « normales ». Si les autres sont bien-portants, elle, est malade de l'absence de ses amis :

Je me trouve au milieu des survivants, quelques fois l'instant d'un midi cru et blanc, sur une avenue parisienne, parfois dans une ville où j'ai débarqué deux heures avant, je parle ou j'écoute, je regarde dans une lampe les visages, les maisons, les façades en brique, le soleil resplendissant – alors l'ultime plan-séquence déchire l'air dans un ralenti, son coupé, je me sens soudain égaré au milieu des autres... (BA, 17)

Djébar n'est donc pas totalement épargnée par les manifestations dépressives inhérentes au travail de deuil, mais cet état est chez elle plus discret que chez les deux autres héroïnes.

À ce titre, Elisabeth Kübler-Ross souligne que même si beaucoup de personnes traversent les cinq étapes du deuil qu'elle a modélisés, il n'y a pas pour autant de « deuil type », chaque deuil est unique comme chaque individu est unique

Le deuil est en réalité une affaire intime liée de très près à la personnalité de l'endeuillé et au genre de relation qu'il entretenait avec le défunt. Il est donc compréhensible que les deuils d'une mère et d'une conjointe soient plus « spectaculaires » que celui d'une amie. Cela explique également pourquoi les manifestations les plus perceptibles du travail de deuil d'Assia Djébar soient, le plus souvent, associées au décès de *Kader*, dont elle était le plus proche.

Bien que la phase dépressive semble sans issue, elle ne signe pas pour autant un trouble mental. C'est seulement la réponse appropriée à une grande perte. Au cours d'un processus normal de deuil, les manifestations mélancoliques tendent à se dissiper avec le temps, ouvrant ainsi la voie à l'ultime étape du deuil : l'acceptation.

3.5. L'acceptation

L'acceptation n'est pas, comme on serait tenté de le croire, le fait de s'accommoder de la disparition de l'être aimé. En effet, personne ne se console

réellement de la perte de quelqu'un de cher. Il s'agit plutôt pour l'endeuillé d'accepter la réalité de la mort et son caractère irréversible. Il doit se faire une raison ; la personne aimée n'est plus là et il faut continuer à vivre. Le caractère obsédant de la perte doit s'estomper peu à peu et faire place à une sorte de résignation.

L'enjeu de cette dernière étape du travail de deuil est donc que cette nouvelle réalité, bien que déplaisante, soit comprise et admise par l'endeuillé. Ce dernier continue évidemment à ressentir de la douleur et du chagrin, mais ces émotions deviennent gérables. Leur intensité est plus faible et les périodes d'abattement sont moins longues. Il recommence alors à ravoir peu à peu une vie sociale. Cependant, il ne sera plus jamais le même. Il a été amputé d'une partie de lui-même et doit réaménager sa vie en fonction de ce handicap.

Le processus d'acceptation se déclenche chez *Mériem* grâce à une image publiée à la une d'un journal, trois mois auparavant. La photo de l'article de presse montre une tombe béante, fraîchement creusée, une rangée d'hommes faisant la prière, mains ouvertes levées vers le ciel et un cercueil recouvert d'un drapeau, posé à même le sol. Le cliché, que *Mériem* avait refusé jusqu'alors de regarder, l'oblige à voir la vérité en face et à admettre la mort d'*Aziz* :

C'est la fin. La sonnerie du téléphone ne me fait plus sursauter, des ombres défilent que je ne regarde plus. Dans la rue, je ne me retourne plus sur les profils burinés, ne suis plus des yeux aucune silhouette élancée. Je fixe un point de la photo, un point de la terre, au-delà de la mer : une immense terrasse balayée par les vents, un cimetière aux allées bordées d'arbres. Je sais désormais où il dort, je sais où le retrouver. (PJE, p. 24)

Mériem arrive même, au bout de quelque temps, à maîtriser son chagrin et sa souffrance. Elle réussit à contenir les effusions de sentiments qui l'avaient poussée à se mettre en marge de la vie sociale. Cette capacité nouvellement acquise de cacher les manifestations de sa tristesse, l'amène à se socialiser de nouveau :

Désormais, je suis rompue aux détours de la douleur, j'en maîtrise les ruses, les allées et venues, assoupissements et réveils, les sombres profondeurs... Bien sûr, des élancements sporadiques me tiraillent, me saisissent dans mon lit, devant le miroir, sans la rue, sur la banquette du métro, au milieu d'une conversation, mais le reste du temps je dégage l'impression d'une totale guérison, d'une rémission intégrale. (PJE, p.21)

Selon Élisabeth Kübler-Ross, il n'est pas rare qu'en reprenant goût à la vie, l'endeuillé éprouve la sensation de trahir le défunt. *Mériem* n'y échappe pas. Elle redoute l'acceptation qu'elle assimile, à tort, à l'oubli : « Est-ce l'oubli, cet oubli qu'on m'a souhaité comme des vœux de bonne santé ?...J'ai peur du silence qui vient après les larmes, après la douleur. » (PJE, p.25)

Pour se soustraire à l'amnésie qu'elle craint tant, *Mériem* décide de se remémorer tous les moments partagés avec *Aziz*, depuis leur rencontre. Elle entreprend la tâche de réorganiser ses souvenirs du défunt, ce qui lui permettra de mieux comprendre les événements qui ont précédé et peut-être même annoncé sa mort. Cette épreuve de remémoration programmée est pour *Mériem* une étape primordiale à l'accomplissement de son travail de deuil. Mais la tâche s'annonce complexe : « Ma mémoire est un tourbillon d'eau, un océan en furie sur lequel dérivent des épaves, vestiges indéchiffrables, illisibles, échappés du naufrage. » (PJE, p. 25/26)

Assia Djébar, absente aux enterrements de ses trois amis, a pu toutefois voir la dépouille de Kader, qui n'avait pas succombé de suite à ses blessures et qu'on avait transféré en urgence à Paris afin qu'il soit soigné. Il ne sortit malheureusement jamais du coma et décéda six jours plus tard.

Si la vue du cadavre de Kader à la morgue a été pour elle une source de marchandage – il se réveillera, il ne fait que dormir –, le départ de son cercueil scellé la renvoie, lui, à la triste réalité :

Quand le cercueil fermé est sorti de la salle, puis juché dans un fourgon funéraire – quatre porteurs dont les deux frères de celui qu'on emporte, Malek impassible, Kamel sanglotant – j'ai compris que Kader était mort. Qu'il nous laissait le vide. (BA, p.81)

En outre, au terme d'un long processus de travail de deuil, Assia Djébar comprend la nécessité d'admettre le départ définitif de ses amis afin de continuer d'avancer et commence alors à désinvestir, peu à peu, son énergie de la perte afin de la réinvestir dans la vie :

La vérité m'oblige à dire que c'était le soleil – si vif, si étourdissant – qui m'assaillit avec une sorte de violence. La vérité était que, d'une façon tellement égoïste, mon cœur battait de comprendre avec acuité que moi, debout en cet instant et pas couchée, prête à déambuler ce jour-là dans la ville et pas rivée à un lit d'hôpital, j'allais donc vivre : le soleil était pour moi et je le goûterais au moins ce jour, pleinement. J'étais vivante, je

n'allais pas mourir, en tout cas pas ce jour, ni peut-être demain, ni après-demain !... (BA, p.144)

Ainsi, ses amis sont morts, mais elle demeure vivante. Elle entreprend donc de profiter de ce sursis que la vie lui a donné, sans toutefois oublier ses amis. Ceux-ci demeurent, effectivement, présents dans son cœur et à travers sa mémoire. Elle leur dédie même l'œuvre du *Blanc de l'Algérie* qui lui sert, dit-elle, à répondre « à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique) » (BA, p.11)

Aïda, qui apprend à la fin du roman qu'elle n'a rien à se reprocher concernant la mort de son fils se dit être en paix avec elle-même :

Là, à l'heure présente, alors que je trace ces mots sur la page, dans ce face-à-face avec toi qui m'est plus que jamais indispensable, je suis apaisée. Ou plus justement, en paix avec moi-même. Car jamais plus je ne connaîtrai l'apaisement. (PMCM, p.157/158)

Cette déclaration d'*Aïda* est, d'apparence, encourageante pour son processus de deuil. En effet, bien qu'elle y rejette toute possibilité d'apaisement, la mère y certifie tout de même être réconciliée avec sa conscience. Néanmoins, un problème persiste : celui du face-à-face fantasmé, qui lui demeure indispensable. Ainsi, *Aïda* n'arrive toujours pas à accepter la mort de *Nadir* et sa disparition définitive.

Dans l'extrait suivant, la mère avoue croire finalement à l'apaisement, mais celui-ci prend pour elle les allures d'une vengeance meurtrière. Elle y met en corrélation étroite l'exécution de l'assassin de son fils et l'aboutissement de son travail de deuil :

Je sais maintenant qu'il faut haïr pour vouloir tuer.
Il faut vraiment haïr quelqu'un du plus profond de son être pour envisager sa suppression. Pour en imaginer, avec une délectation froide et totalement raisonnée, le lieu, le jour et les circonstances. Pour vivre dans l'espérance d'un futur proche où la seule foi qui vous porte est tout entière attachée à l'acte qui consiste à supprimer l'objet de cette haine.
Adviendra alors la délivrance.
Alors seulement disparaîtront ces élancements au cœur qui à chaque instant me coupent le souffle.
Alors seulement se dissiperont les ombres qui chaque soir surgissent du cœur de la nuit. C'est cela : il s'agit d'aller au-delà des frontières de l'irréparable. Et d'en revenir. Enfin apaisée. (PMCM, p.128)

L'on pourrait, quand même, postuler à une réussite du travail de deuil d'*Aïda*, malgré la voie peu conventionnelle que celui-ci emprunte. Ça serait, cependant, ne pas prendre en considération la suite du projet de l'héroïne, qui consiste à mettre fin à ses jours afin de rejoindre son fils pour l'éternité. La mère ne l'énonce certes pas explicitement, mais ses intentions sont sans équivoque. La preuve dans l'extrait suivant où elle fait part à son fils de sa certitude de le retrouver dès le lendemain : « Je referme ces pages, pleine de la conviction que tu m'as suivie, que tu m'as écoutée, et surtout, surtout, que tu seras à mes côtés demain. » (PMCM, p.177)

Elle décide également d'invoquer, comme raison de son absence, un voyage ou une visite à des parents et de préparer une valise « alibi » afin que ses proches n'aient pas de « doutes sur la destination. » (PMCM, p. 167)

Le travail de deuil d'*Aïda*, entravé, dès l'étape de la colère non verbalisée et non extériorisée, a donc échoué. Il demeurera inaccompli, car l'héroïne, gagnée par un désir suicidaire, ne sortira jamais la phase dépressive.

Nous pouvons conclure au terme de cette analyse psychanalytique, que la totalité des textes étudiés retracent, dans un ordre varié et avec un degré d'épanchement divers, les différentes étapes du travail de deuil modélisées par la psychologue Élisabeth Kübler-Ross, par le biais de la mise en récit des narratrices-personnages de ces œuvres de leurs deuils intimes.

À travers ce choix narratif hautement réaliste qui suggère une authenticité psychologique, Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou octroient une épaisseur psychologique manifeste à leurs protagonistes et nous poussent à les percevoir comme réels, à l'aide de ce que Vincent Jouve nomme l'effet-personne¹.

Celui-ci est le fruit, selon lui, d'une combinaison d'effet de vie et de système de sympathie. Si l'effet de vie se réalise explicitement dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité* à l'aide du réalisme et de la vraisemblance du travail de deuil de ses protagonistes, le système de sympathie n'en est pas pour le moins absent et se construit à partir du code affectif. En effet, dans *La*

¹ JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman* [1992], Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2014, p.108.

*transparence intérieure*¹, Dorrit Cohn démontre qu'une des lois psychologiques fondamentales repose sur le fait que la proportion de sympathie que nous portons à un personnage est en réalité relative au degré de connaissance que nous avons sur lui. À cela, Vincent Jouve ajoute que « la réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonances profondes² ». Le lecteur aura, effectivement, tendance à toujours prendre davantage en sympathie le personnage au désir contrarié. Or, effet de vie et système de sympathie contribuent, comme énoncé précédemment, à percevoir le personnage comme personnage en nous faisant prendre au piège de l'illusion référentielle.

Cependant, dans le cas de notre corpus, l'exactitude avec laquelle les auteures décrivent les manifestations physiques et psychiques inhérentes au travail de deuil de leurs protagonistes nous pousse naturellement à voir dans ces récits une expression, ne serait-ce que partielle, de leur propre deuil, né du traumatisme collectif de la guerre civile qui frappe l'Algérie. Dans cette perspective, Sigmund Freud déclare :

Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son *moi* par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique³.

Ainsi, Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou semblent procéder dans ces œuvres par délégation, en vivant des expériences substitutives par narratrices-personnages interposées.

¹ COHN, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.

² JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. op.cit., p. 116.

³ FREUD, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1971, p.78.

Synthèse

Au terme de cette première partie, nous sommes en mesure de livrer les conclusions suivantes.

D'abord, l'analyse paratextuelle que nous avons effectuée sur les titres et les épigraphes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, lors du premier chapitre, nous a permis de démontrer que la thématique du deuil y était à chaque fois présente de manière implicite ou symbolique. C'est ainsi, en effet, que nous sommes arrivée à déterminer que la couleur blanche renvoyait dans *Le Blanc de l'Algérie* aux blancs du silence et de l'oubli qui mène vers le blanc du linceul. Intitulé que les nombreuses épigraphes de cette œuvre viennent justement éclaircir, en traduisant l'intention auctoriale d'Assia Djébar dans ce texte, à savoir : combler les blancs de l'Histoire de l'Algérie, en mettant en lumière les failles politiques qui ont conduit ce pays à la guerre civile, afin d'éviter aux générations futures de retomber dans les mêmes tourments.

En outre, il a également été établi au cours de ce premier chapitre, que la subordonnée causale dont se compose l'intitulé de l'œuvre de Maïssa Bey – *Puisque mon cœur est mort* – servait à justifier l'entreprise d'*Aïda* dans ce texte, à savoir : venger la mort de son fils en tuant son meurtrier. Ce titre traduirait ainsi la détresse d'une mère qui n'a plus rien à perdre, puisqu'on l'a déjà spoliée de l'essentiel, son fils unique. De ce fait, le mot cœur renverrait en réalité dans *Puisque mon cœur est mort* au personnage de *Nadir*. De surcroît, ce titre comporterait également une valeur connotative manifeste. En effet, tiré d'un célèbre poème de Victor Hugo dédié à la mort de sa fille Léopoldine, il ferait hériter l'œuvre de Maïssa Bey des tonalités et ambiances lyriques du poème d'Hugo. Entreprise que viendrait, par ailleurs, accentuer le poème « *Oummi* » de Mahmoud Darwich, choisi par l'auteure comme épigraphe de son roman.

D'autre part, nous avons aussi été amenée, au cours de notre étude paratextuelle, à dégager la valeur symbolique de l'intitulé de l'œuvre de Ghania Hammadou. *Le Premier jour d'éternité* se rapporterait ainsi, au jour de la mort d'*Aziz* et de son départ vers le monde éternel. De même qu'il renverrait parallèlement au premier jour de souffrance de *Mérim*, survivante du couple, pour l'éternité. En ce sens, ce titre servirait à traduire la temporalité dilatée du deuil chez la narratrice-personnage de

cette œuvre, pour qui l'épreuve de la perte semble s'étendre à l'infini. Par ailleurs, l'unique épigraphe de ce roman se compose de vers dédiés par Djamel Amrani au défunt dramaturge algérien : Azzedine Medjoubi, assassiné pendant la décennie de guerre civile en Algérie. Ce poème, écrit en hommage à l'homme de théâtre décédé dans des circonstances identiques qu'*Aziz* dans cette œuvre, fait par conséquent revêtir à cette épigraphe de Ghania Hammadou des allures d'épitaphe.

Par la suite, l'analyse thématique que nous avons menée lors du deuxième chapitre, nous a permis de confirmer que le deuil représentait effectivement le thème central des œuvres étudiées. De même, qu'elle nous a aidé à mettre en exergue les différentes figures de représentation du deuil dans notre corpus. C'est ainsi que nous sommes arrivée à démontrer que la figure archétypale de la mère en deuil – la *Mater Dolorosa* – était développée dans deux des textes analysés – *Le Blanc de l'Algérie* et *Puisque mon cœur est mort* – ; et que la figure de l'endeuillée femme, symbole de la représentation du deuil en littérature depuis l'antiquité était, elle, mise à l'honneur dans l'ensemble du corpus. Deux figures féminines certes, mais qui s'opposent néanmoins. Effectivement, si les premières sont toujours présentées dans nos textes comme explorées et anéanties, les secondes sont quant à elles, fréquemment dépeintes comme vaillantes et courageuses. En outre, le deuil est également associé dans *Le Blanc de l'Algérie* et *Le Premier jour d'éternité* à une autre figure féminine majeure, celle de la mère-patrie. Il prend alors la forme de l'exil, ce mal de la terre natale. D'ailleurs, deuil réel et deuil territorial semblent évoluer parallèlement dans les œuvres d'Assia Djébar et de Ghania Hammadou, en s'alimentant l'un l'autre, au point de se confondre parfois. D'autre part, l'imaginaire du deuil paraît également se déployer, dans les œuvres étudiées, à travers l'évocation d'une histoire qui dépasse l'individu. Les trois récits analysés semblent, en effet, avoir comme point commun de témoigner à travers des histoires de deuil individuels – factuels ou fictifs – d'un deuil collectif bien réel : celui de tout un peuple envers les dizaines de milliers de victimes innocentes de la guerre civile algérienne.

Enfin, l'étude psychanalytique que nous avons appliquée aux trois textes analysés, nous a conduit à démontrer que la description d'Assia Djébar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou des manifestations physiques et psychiques inhérentes au travail de deuil de leurs narratrices-personnages étaient hautement réalistes, laissant ainsi suggérer l'authenticité psychologique de ces protagonistes. En effet, par leurs

choix énonciatifs et narratifs, les trois auteures étudiées octroient une épaisseur psychologique manifeste à leurs narratrices-personnages, nous poussant ainsi à les percevoir comme réelles, à l'aide de ce que Vincent Jouve nomme l'effet-personne. De surcroît, l'exactitude psychanalytique avec laquelle les auteures décrivent les différentes étapes du travail de deuil de leurs protagonistes nous pousse inexorablement à voir dans leurs récits une expression, ne serait-ce que partielle, de leur propre deuil né du traumatisme collectif de la guerre civile qui frappe l'Algérie.

DEUXIÈME PARTIE :
L'ÉCRITURE DU DEUIL COMME
OUTILS DE TÉMOIGNAGE
FICTIONNEL

Introduction

La première partie de cette recherche nous a ainsi permis de mettre en exergue les différentes manifestations du deuil dans notre corpus. En outre, le dernier volet de cette étude nous avait notamment poussée à interpréter les deuils individuels mis en récit dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité*, comme l'expression d'un deuil réel de leurs auteures, né de l'actualité funèbre de l'Algérie des années 90 qui, déchirée par une guerre sans nom¹, enregistrerait quotidiennement un nombre considérable de victimes innocentes.

C'est cette conclusion, en particulier qui a donné naissance à la réflexion que nous ambitionnons de mener lors de cette deuxième phase de notre recherche. Effectivement, le postulat relatif à l'expression d'un deuil véritable d'Assia Djebar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou dans les œuvres étudiées, en appelle logiquement, selon nous, au cours de cette deuxième partie de notre analyse à un développement en rapport avec la portée testimoniale de ces récits de deuil. Néanmoins, dans le cas de notre corpus, cette ambition se heurte immédiatement à un problème majeur, celui de la catégorisation générique officielle des textes analysés. En effet, si l'on en croit les indications génériques officielles portées sur leurs premières de couverture, tous semblent s'inscrire dans le régime fictionnel, qui est plus connu pour sa fonction de raconter que celle de témoigner. Cependant, est-il pour autant impossible de témoigner par l'intermédiaire de la fiction ?

Apparemment non. En effet, dans *Témoignage fictionnel au féminin : une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*², Névine El Nossery défend l'existence du genre « oxymorique » du témoignage fictionnel qui serait même plus apte, selon elle, à témoigner de l'actualité funèbre de la guerre civile algérienne que certains témoignages authentiques qui, trop souvent tomberaient dans le piège du pathétisme exacerbé et de la représentation stéréotypée. Elle affirme d'ailleurs en ce sens que : « face à la disproportion entre l'expérience vécue et sa représentation, le

¹ La dénomination de guerre n'a, en effet, jamais voulu être adoptée par le discours officiel des pouvoirs d'état algériens afin de qualifier les événements meurtriers qui ont secoué l'Algérie pendant la décennie 90.

² EL NOSSERY, Névine. *Témoignage fictionnel au féminin : une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam-Ney York : Éditions Radopi B.V, 2012, p.9.

témoignage de ces atrocités (celles de la guerre civile) n'était possible que par le truchement de l'imagination, c'est-à-dire la fiction¹. »

S'il est établi grâce à cet ouvrage de Névine El Nossery, lui-même inspiré des travaux précurseurs de Michael Riffaterre², que l'on peut témoigner par le biais de la fiction, encore faut-il à présent déterminer sur quels procédés scripturaux celle-ci pourrait s'appuyer afin de convaincre le lecteur de sa valeur testimoniale.

Cette interrogation peut trouver une réponse selon nous dans un article³ de Michael Riffaterre consacré au témoignage littéraire, où il affirme que la véracité du témoignage fictionnel réside à la fois dans l'effet de réel que celui-ci produit, et dans sa « recreation » d'un acte de témoignage crédible. C'est par conséquent autour de ces deux axes que nous avons choisi de construire cette deuxième partie de notre recherche dans le but de démontrer que les œuvres étudiées participent bel et bien malgré leur statut fictionnel, à témoigner d'une période sombre de l'Histoire de l'Algérie.

En ce sens, nous organiserons notre travail au cours de cette partie en deux chapitres : le premier sera consacré à l'hybridité générique entre factuel et fictif qui caractérise chacune des œuvres analysées et qui nous semble servir ce que Riffaterre qualifie d'« effet de réel » ; alors que le second s'intéressera aux procédés rhétoriques de légitimation des discours endeuillés des narratrices-personnages de notre corpus, que nous pensons concrétiser ce que Riffaterre appelle « la recreation d'un acte de témoignage crédible ».

¹ EL NOSSERY, Névine. op.cit., p.9.

² RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1990.

³ RIFFATERRE, Michael. « Le témoignage littéraire », in *Romanic Review*, vol.93, n°1-2, 2002, p.217.

Chapitre I :

Entre factuel et fictif : l'hybridité générique au service de l'effet de réel

Nous nous proposons, au cours de ce chapitre, de porter une réflexion sur les mécanismes et les enjeux d'oscillation du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité* entre régime factuel et régime fictionnel afin de créer un effet de réel. Pour ce faire, nous tenterons de mettre en évidence, dans les points suivants, les procédés d'incursion factuelle communs aux trois textes étudiés, mais également de déterminer ceux spécifiques à chaque auteure, en veillant, à chaque fois, à établir la généricité textuelle exacte de chacune des œuvres analysées¹.

Par ailleurs, il s'agira également de déterminer, au terme de chapitre, dans quelle mesure des productions littéraires qui se présentent comme fictionnelles, peuvent-elles relever de la littérature de témoignage ? Et sur quels procédés scripturaux s'appuient les auteures étudiées afin de transcender les frontières entre les genres ?

1. De la notion de genre

Le mot « genre » n'est pas spécifique au domaine de la littérature et renvoie initialement à l'idée d'origine, comme en témoignent les termes latins dont il découle : *genus* et *generis*. Cette première signification du terme « genre » a connu à la Renaissance un glissement sémantique dans une perspective philosophique et a commencé à désigner des groupes de gens ou de choses présentant des caractères communs. Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Lalande propose la définition suivante du mot genre : « Deux objets sont dits être du même genre lorsqu'ils ont en commun quelques caractères importants². »

Selon Yves Stalloni³, deux domaines du savoir vont récupérer cette acception du mot « genre » afin de désigner des classifications particulières : la grammaire et l'art – peinture, architecture, cinéma et littérature –.

¹ Car même si nos trois textes se situent à la frontière du factuel et du fictif, cela ne veut pas pour autant dire qu'ils partagent forcément la même identité générique. Il existe en effet, comme nous le verrons prochainement, non pas un, mais plusieurs genres à la croisée du contrat de véridicité et de fiction.

² *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, art. « Genre », Paris : Presses Universitaires de France, 1985.

³ STALLONI, Yves. *Les genres littéraires* [2000]. Paris : Armand Colin, 2005, p.9.

Cependant, contrairement au reste des arts, la littérature semble avoir des difficultés à construire une théorie commune des genres, fondée sur des délimitations claires et précises. Situation que pointe justement du doigt le critique allemand, Karl Viëtor, dans l'introduction d'un ouvrage collectif dédié à la théorie des genres, où il appelle à la plus grande prudence terminologique dans la classification des textes :

Dans le débat scientifique qui s'est instauré, au cours de la dernière décennie, sur les rapports des genres littéraires entre eux, le concept de « genre » n'a pas un emploi aussi unifié qu'il faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, l'on parle de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame comme des trois grands genres ; et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l'ode sont aussi appelées des genres. Un seul concept doit donc embrasser deux sortes de choses différentes¹.

Ainsi, comme le souligne Karl Viëtor, dans cette citation, plusieurs modèles de classifications des œuvres littéraires s'offrent à nous en fonction des critères de catégorisation choisis – stylistiques, rhétoriques, thématiques, structuraux ou autres –.

Pour notre part, nous retiendrons, dans la présente étude, la plus répandue d'entre elles dans le domaine de l'enseignement, et qui postule quatre grandes catégories de textes :

- la fiction narrative : roman², nouvelle, conte, récit ;
- la poésie : en vers ou en prose ;
- le théâtre : tragédie, drame, comédie ;
- l'essai³ : discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyages, récit de témoignage...etc.

¹ VIËTOR, Karl. « Histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, Paris : Le Seuil, 1986, pp. (9-10).

² Lui-même divisé en plusieurs sous-genres : le roman héroïque, le roman comique, le roman picaresque, le roman d'éducation, le roman historique, le roman autobiographique, le roman épistolaire, le roman d'aventures, le roman philosophique, le roman policier, le roman courtois, le roman social, le nouveau roman...etc.

³ Sont qualifiés aujourd'hui d'essais, les textes qui ne peuvent ressortir ni de la fiction, ni de la poésie, ni du théâtre. L'essai est donc considéré comme un genre fédérateur pour les œuvres exclues des grands genres ; d'où, sa très grande hétérogénéité formelle. Une constante cependant entre toutes ces œuvres, le rôle qui y est accordé à la réflexion, aux idées et à la pensée discursive.

Les indications génériques, présentes au niveau du paratexte des œuvres qui constituent notre corpus, catégorisent *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité* de romans, et *Le Blanc de l'Algérie* de récit. En mettant ces données en corrélation avec le modèle de classification retenu précédemment, cela placerait logiquement nos trois textes dans la catégorie de la fiction narrative.

Il nous semble cependant, à la lecture des œuvres étudiées, que deux d'entre elles contiennent une large part de factuel – *Le Blanc de l'Algérie* et *Le Premier jour d'éternité* –, alors que la troisième use de divers procédés narratifs et énonciatifs pour le faire croire – *Puisque mon cœur est mort* –. Cela nous amène, par conséquent, à conclure qu'il y a une discordance entre les statuts génériques officiels de nos textes et leurs appartenances génériques réelles.

Mais est-il réellement possible de remettre en cause le statut générique officiel d'une œuvre ?

La réponse est oui. Dans *Seuil*¹, Gérard Genette explique, en effet, que la mention relative au genre présente dans le paratexte ne veut pas dire que ce livre est telle chose, mais veuillez considérer ce livre comme telle chose. Le lecteur ne peut, certes, pas ignorer cette indication, mais il n'est pas non plus tenu de l'approuver.

2. Les mécanismes d'incursion factuelle communs aux trois œuvres étudiées

L'énonciation à la première personne, par une voix féminine endeuillée, et l'ancrage des textes dans la réalité, à travers le renvoi explicite à des événements historiques avérés, semblent être les deux procédés principaux d'incursion factuelle communs aux œuvres d'Assia Djebar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou.

Les œuvres étudiées ont, en effet, comme première particularité commune d'être écrites à la première personne du singulier. Cependant, malgré leur mode d'énonciation similaire, elles ne fonctionnent pas toutes les trois selon le même mode narratif. Effectivement, deux d'entre elles adoptent le mode de la diègèsis² – *Le Blanc*

¹ GENETTE, Gérard. *Seuils*, op.cit., p.16.

² Mode narratif du « raconter », où un narrateur prend en charge, de manière explicite, le récit des faits.

de l'Algérie et *Le Premier jour d'éternité* –, alors que la troisième s'inscrit dans le mode de la mimésis¹ – *Puisque mon cœur est mort* –.

Dans les œuvres étudiées d'Assia Djébar et de Ghania Hammadou, la narration est portée par des voix féminines autodiégétiques² – *Mériem* chez Hammadou et une narratrice anonyme chez Djébar –, qui nous font part à travers une énonciation à la première personne d'une expérience personnelle et intime : celle de la perte et du long travail de reconstruction auquel elle contraint. Dans ces textes, les narratrices-personnages se posent à la fois comme sujet principal et objet d'analyse des histoires qu'elles nous présentent, comme le prouve cet extrait du *Blanc de l'Algérie* :

Moi, je me suis simplement retrouvée, dans ces pages, avec quelques amis [...] Moi, je me suis rapprochée de ceux que j'aime, qui vivent encore auprès de moi. Je regrette de n'avoir jamais su leur dire, de ne pas avoir osé avouer mon affection pour eux ; je souffre d'avoir causé du chagrin, une fois – une seule fois, il est vrai – à Kader, Kader et sa bonté, sa patience inépuisable ! (BA, p. 233)

Ou encore ce passage du *Premier jour d'éternité* :

Apaisée par la folle imploration, je pense – l'idée m'est venue comme une révélation – qu'en m'appliquant suffisamment je réussirai à transformer la force de mon désir d'Aziz en une énergie capable de réveiller son âme... Car je crois, en ces heures de déraison, que ceux qui portent en eux l'amour extrême peuvent ramener la vie. (PJE, p.15)

Le recours dans les œuvres d'Assia Djébar et de Ghania Hammadou à une narration autodiégétique a des conséquences déterminantes sur le point de vue proposé au narrataire et sur sa perception des histoires racontées. Principalement, parce que cette position narrative a pour caractéristique, dans ces textes, de fonctionner en combinaison avec une focalisation interne³. De ce fait, les lecteurs du *Blanc de l'Algérie* et du *Premier jour d'éternité* sont toujours invités à percevoir les histoires narrées selon les visions personnelles et subjectives des narratrices-personnages qui les relatent.

¹ Mode narratif du « montrer », où l'histoire semble se dérouler sous les yeux du lecteur sans médiation apparente.

² Terme utilisé par Gerard Genette dans figures III, afin de qualifier un narrateur qui est présent dans l'univers spatio-temporel de l'intrigue et qui y joue le rôle principal.

³ Point de vue narratif où le savoir du narrateur est égal à celui du personnage.

En outre, ces narratrices personnages, qui dominent la narration dans les textes d'Assia Djebar et de Ghania Hammadou, se laissent aisément confondre avec les auteures véritables de ces textes, par le biais d'opérateurs d'identification divers.

Les « opérateurs d'identification¹ » sont, selon Philippe Gasparini, des indices de reconnaissance entre l'auteur et le narrateur indépendants de leurs identités onomastiques et relatifs par exemple à leur âge, leur formation, leur profession ou leur lieu de résidence. Les opérateurs d'identification qui nous poussent à postuler une relation entre les instances auctoriales et narratives de nos œuvres sont les suivants :

La voix narrative autodiégétique anonyme du *Blanc de l'Algérie* présente un parcours personnel et professionnel en tous points similaire à celui d'Assia Djebar, à commencer par son lien de parenté avec le dramaturge Abdelkader Alloula. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, la narratrice-personnage anonyme déclare :

[...] elle qui posa à mes côtés sur la seule photo que prit de moi Kader, quinze ans auparavant : moi en mariée tlemcénienne, couverte de perles et d'or jusqu'à la taille, et ce, pour faire plaisir à sa mère dont je devenais la bru en épousant Malek (BA, p.82).

Ainsi la narratrice-personnage anonyme du *Blanc de l'Algérie* se présente comme étant la belle-sœur du défunt dramaturge, épouse de son frère Malek. Or, il est de notoriété publique qu'Assia Djebar épousa en 1980, en secondes noces, le poète, critique et essayiste Algérien Malek Alloula, frère aîné d'Abdelkader Alloula, devenant ainsi la belle-sœur de ce dernier.

Dans cet autre extrait, l'instance narrative anonyme du *Blanc de l'Algérie* résume son parcours professionnel entre 1962 et 1980 de cette manière :

Pour ma part, j'étais revenue au pays le premier jour de liberté. J'y travaillais comme universitaire mais j'en repartis sur un coup de tête, trois ans après [...] J'y revins courant 74 pour y travailler à nouveau : enquêtes de sociologie sous la direction de M'Hamed Boukhobza, quête ensuite d'un cinéma à inventer, à la fois du réel et du rêve, et je bénéficiais des conseils, parfois de la simple compagnie, d'Abdelkader Alloula. Je repartis en 79, ou 80. (BA, p.187/188)

¹ GASPARIINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, 2004, p.25.

La biographie officielle¹ d'Assia Djébar qu'il nous a été donné de consulter, tend à confirmer la similitude entre le parcours professionnel prêté à la narratrice-personnage du *Blanc de l'Algérie*, dans la citation ci-dessus, et celui de l'auteure.

Ainsi, à l'instar de sa protagoniste dans cet extrait, Assia Djébar a elle aussi regagné l'Algérie à l'indépendance afin d'exercer la profession d'enseignante d'histoire et de philosophie à l'université d'Alger, avant de quitter à nouveau le pays en 1965, suite à l'arabisation de l'enseignement en Algérie.

Comme la narratrice-personnage de ce récit également, l'écrivaine est ensuite revenue en Algérie, en 1974, afin d'assurer des cours de littérature française et de cinéma à l'université d'Alger, avant de repartir une nouvelle fois en 1980.

De plus, au cours de cette période, en 1976 plus précisément, Assia Djébar tourne un long-métrage intitulé « *La nouba des femmes du Mont Chenoua* », inspiré d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère, au Mont Chenoua, dans la région de Tipasa. La référence à la quête d'un « cinéma à inventer », dans l'extrait ci-dessus, peut être interprétée, selon nous, comme un renvoi implicite à cette entreprise cinématographique de l'auteure.

Par ailleurs, l'évocation par la narratrice-personnage, en des termes plus explicites, d'une expérience cinématographique analogue, dans l'extrait suivant, nous conforte nécessairement dans cette hypothèse, accentuant ainsi la similitude entre les instances narrative et auctoriale de ce texte : « Un autre jour du passé, durant mon tournage à Tipasa [...] je voulais vérifier aux laboratoires les rushes de la semaine précédente (ce film était le premier en couleurs dont le tirage se faisait au pays.) » (BA, p.44).

D'autant plus, qu'à l'instar d'Assia Djébar dans la vraie vie, la narratrice-personnage du *Blanc de l'Algérie* dit elle aussi avoir bénéficié, dans son entreprise, du soutien et des précieux conseils du dramaturge Abdelkader Alloula : « Kader, Kader [...] Tant de fois auparavant, et surtout plus tard, tu t'es tenu auprès de moi, constant : ton temps, ton expérience et ton attention, tous à la fois offerts à moi ! » (BA, p.46)

¹ DIDIER, Béatrice ; FOUQUE, Antoine et CALLE-GRUBER, Mireille. *Le dictionnaire universel des créatrices, vol. 1, « Djébar, Assia (Fatima-Zohra-Imalayène) »*, Paris : Brochée, 2013, pp. (1280-1281).

Nous concluons donc, d'après toutes ces analogies, que le pronom personnel sujet « je », qui prend en charge la narration dans *Le Blanc de l'Algérie*, renvoie en réalité à l'auteure elle-même. L'anonymat de la voix narrative autodiégétique de ce récit nous conforte d'ailleurs dans ce sens. Effectivement, en ne nommant pas la narratrice-personnage de son œuvre, qui présente, en outre, un parcours personnel et professionnel identique au sien, Assia Djébar nous fait logiquement déduire que le « je » de ce récit fait, en réalité, référence à sa propre personne. Cette conclusion est, par ailleurs, étayée par ces propos de Jacques Lecarme dans *Nom propre et écritures de soi* :

Le discours autodiégétique, soit le recours à la première personne, rend très difficile l'énoncé de son identité nominale. Or c'est le régime normal de l'autobiographie. Ni dans la conversation orale ni dans le texte écrit, le scripteur n'est amené spontanément à décliner ses nom et prénom¹.

En outre, ces similitudes nous poussent également à penser que l'indication générique « récit », présente sur la page de couverture du *Blanc de l'Algérie*, se rapporte, non pas au récit de fiction, mais au récit de témoignage – genre qui atteste de l'authenticité de la parole et de la véracité des événements relatés –. Mais pourquoi alors avoir choisi une indication générique aussi floue ?

Dans la postface d'*Oran, langue morte*², Assia Djébar explique la différence qu'elle fait entre nouvelle et récit. Là où la nouvelle est, selon elle, une mise en forme dramatique de la réalité, le récit en est le déroulé simple, le témoignage nu, saisissant, à vif, comme en témoigne le début du *Blanc de l'Algérie* : « J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate. » (BA, p.11).

Le rôle minimal alloué à l'exercice scriptural dans la définition que fait Assia Djébar du récit, cherche, à notre sens, à nier le caractère prémédité de l'écriture dans ce genre, volontairement placé en deçà de la littérature. Ce même déni du travail de mise en forme se retrouve, d'ailleurs, dans la définition du récit par Jean-Michel Adam :

¹ LECARME, Jacques. « Hétéronymat, homonymat, anonymat », in BAUELLE, Yves et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

² DJEBAR, Assia. *Oran, langue morte*. Paris : Actes Sud, 1997, p.12.

Le régime normal (classique) de récit repose sur le déni des opérations de production (codage, montage), sur l'oubli qu'une instance organise la représentation et en règle la lecture. Les événements semblent se raconter eux-mêmes.¹

Ainsi, à la différence du roman et de la nouvelle, soumises à des exigences de composition et de mise en fiction, le récit de deuil d'Assia Djebar, dans *Le Blanc de l'Algérie*, se consacre, lui, exclusivement au témoignage, refusant les règles de composition préalables. Le thème du deuil impose, effectivement, à l'auteure d'opter ici pour cette catégorisation générique, qui véhicule le jaillissement du discours, et la spontanéité de l'écriture.

Le parcours de *Mérim*, narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, n'est pas, non plus, sans nous rappeler celui de l'auteure de cette œuvre : Ghania Hammadou.

Mérim est, en effet, présentée dans ce texte comme une ancienne journaliste d'un des premiers quotidiens indépendants en Algérie, exilée en France, à cause de menaces de mort qui pesaient sur sa vie. Or, nous savons que Ghania Hammadou, avant d'en venir à l'écriture littéraire, a elle aussi travaillé comme journaliste dans différents journaux indépendants algériens comme *Alger Républicain* et *Le Matin* – dont elle fut même la rédactrice en chef –. De plus, nous sommes également au courant, qu'à l'instar de sa protagoniste dans *Le Premier jour d'éternité*, l'écrivaine s'est elle aussi exilée en France en 1993, suite à l'assassinat en Algérie de plusieurs journalistes, dont certains de ses proches collaborateurs.

Le Premier jour d'éternité est le premier roman de Ghania Hammadou que rien ne prédisposait à s'échapper de l'écriture journalistique, mode rédactionnel auquel elle avait été formée et qu'elle pratiquait depuis plus de vingt ans. Ce sont des circonstances personnelles qui l'ont incitée à passer à l'écriture littéraire : « Il a fallu des circonstances dramatiques, une déchirure extrême, une fracture irrémédiable – l'exil et la mort – pour que le passage du journalisme à la littérature se fasse². »

¹ ADAM, Jean-Michel. *Le Récit*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, p.11.

² HAMMADOU, Ghania. « L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature / Action », in *Algérie Littérature / Action n°12-13*, Paris : Marsa éditions, 2017. [En ligne] : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_12_20.pdf

Nous pouvons donc déduire, d'après ces similitudes, que Ghania Hammadou s'est pour une large part inspirée de sa vie afin de créer le personnage de *Mériem*. Dans cette perspective, d'ailleurs, Jacqueline Villani affirme : « Le personnage est pour le romancier [...] une part de lui-même, reste à savoir selon quelles modalités il prend forme »¹.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, *Aïda*, mère endeuillée, tient un journal intime à destination de son fils décédé, selon la technique de la mise en abyme². Dans les différentes entrées de ce journal, *Aïda* s'adresse directement au défunt pour lui raconter sa vie sans lui, les émotions provoquées par son absence, ses occupations désormais, ses rencontres, sa perception des autres et sa perception par les autres depuis la tragédie, ses réflexions les plus intimes et son projet de vengeance.

Je sais, bien au-delà de l'intuition, bien au-delà d'une simple conviction [...] je sais que tu m'écoutes. Que ces mots que je trace sur un cahier [...] parviennent jusqu'à toi avant même que les signes ne laissent leur empreinte d'encre sur la page. Je sais que tu attends. Que tu m'entends. Je vais essayer d'être plus directe : je ne me résous pas à la solitude et au silence. Je veux juste prolonger les soirées que nous passons assis dans le salon, dans la cuisine ou dans ma chambre. Te retrouver chaque jour dans ces mêmes lieux. Continuer. Poursuivre nos conversations. Au sens premier du mot. C'est-à-dire, vivre avec toi. Reprendre le fil. Te confier les plus intimes de mes pensées. Retisser avec toi la trame des jours un instant rompue. Comme avant. (PMCM, p. 19)

Dans cette œuvre, toute trace de l'instance narrative du récit premier – qui est le roman de Maïssa Bey – est gommée. Ainsi, *Aïda* n'est jamais représentée en train d'écrire son journal. C'est uniquement le résultat de cette action – son journal intime – qui prouve l'existence d'un récit premier, présenté en mode mimétique. Dans cette œuvre, l'acte d'écriture, constitué par le roman, englobe l'acte intradiégétique³ d'écriture, représentée par le journal d'*Aïda* ; ce qui nous fournit un exemple privilégié des glissements entre ce que Benveniste qualifie de « récit » et de « discours »⁴.

¹ VILLANI, Jacqueline. *Le roman*. Paris : Berlin, coll. « Atouts Lettres », 2004, p.79.

² En littérature, la mise en abyme consiste à représenter, dans une œuvre, l'écriture d'une autre œuvre.

³ Qui est situé à l'intérieur de la narration et qui en fait partie.

⁴ BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard, 1966.

En adoptant des procédés narratifs et énonciatifs équivoques, mimant une écriture du « moi », l'œuvre de Maïssa Bey, officiellement fictive, crée elle aussi le flou dans l'esprit du lecteur quant à l'interprétation générique qu'il doit en faire.

Par ailleurs, l'ancrage des histoires individuelles de nos deux narratrices personnages et de notre diariste dans l'Histoire récente de l'Algérie et ses problèmes socio-culturels, nous paraît également contribuer de manière active au brouillage générique des œuvres étudiées en renforçant la vraisemblance.

Nous entendons ici par vraisemblance, le fait de présenter dans le texte des choses plausibles, concevables et réalisables. En ce sens, elle est à différencier du vrai et du réel. En effet, un récit vraisemblable est un récit qui paraît réel, sans l'être pour autant. Cette norme esthétique soumet l'œuvre littéraire au jugement de la raison. Ainsi, « le romancier, à la différence de l'écrivain référentiel, ne conclut avec son lecteur aucun pacte de vérité ; mais il peut donner des gages de vraisemblance en respectant ce que son lecteur, d'après son expérience, considère comme plausible. »¹.

La référentialité des indications temporelles dans une œuvre peut largement participer à en accroître la vraisemblance. Dans *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter déclare que « les indications temporelles peuvent « ancrer » le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés². »

Dans cet extrait du *Premier jour d'éternité*, Ghania Hammadou ancre son récit dans l'histoire algérienne contemporaine³, en prêtant à sa narratrice-personnage des souvenirs d'un événement historique référentielle, l'assassinat de Mohamed Boudiaf :

Lundi 29 juin 1992 : assassinat du Président Boudiaf, qui devait faire de nous une génération parricide. [...] "On a assassiné Mohamed Boudiaf à... Annaba." Pendant une seconde, j'hésitai, cherchant dans ma tête qui était ce Mohamed : Mohamed ? ... Quel Mohamed ? ... Mon Dieu ! Mohamed ... Boudiaf ... Annaba. Le père. Ils ont tué le père !
Une main me tendit un papier. Un bout de papier gris, une dépêche d'agence, brève comme le bruit de la grenade qui avait fait laisser au Président sa phrase en suspens et tourner la tête vers l'assassin embusqué derrière le lourd rideau de scène. Sous l'en-tête URGENT, il Y avait une ligne unique disant qu'ils venaient de le tuer. (PJE, p. 129/130)

¹ GASPARINI, Philippe. Op.cit., p.29.

² REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman* [1991], Paris : Armand Colin, 2009, p.50.

³ Contemporaine à l'époque de parution du roman, et non pas à notre époque actuelle.

Mohamed Boudiaf est l'un des chefs historiques de la guerre de libération nationale. Fervent opposant à la dictature du parti unique d'Ahmed Ben Bella, il est écarté du pouvoir dès l'été 62, et son nom rayé des manuels scolaires. Boudiaf passe les trente années suivantes au Maroc, avant d'être rappelé en renfort suite à la démission de Chadli Bendjedid de la présidence de la République algérienne, en janvier 92. Après une longue hésitation, il finit par accepter le poste de président du Haut Comité d'État, mis en place pour combler le vide constitutionnel créée par le départ précipité de Chadli. Il est investi de ses nouveaux pouvoirs le 16 janvier 1992.

Boudiaf a l'autorité et la légitimité historique nécessaires à la fonction présidentielle. Il a en plus l'avantage, grâce à son exil, de paraître aux yeux du peuple algérien comme une figure neuve, éloignée du système. À juste titre, apparemment, car il entreprend dès son entrée en fonction un double combat : le premier contre les islamistes, envers qui, il adopte la plus grande fermeté, et le deuxième à l'encontre de la corruption qui gangrène le pays. Boudiaf veut également créer son propre parti et organiser des élections présidentielles pour légitimer son pouvoir. Il refuse en effet d'être la vitrine d'un parti qu'il juge avoir poussé l'Algérie au fond du gouffre.

Il est cependant assassiné avant de pouvoir mener à bien ses projets. Il est, en effet, abattu le 29 juin 1992 lors d'une conférence à Annaba par Lambarek Boumaarafi, membre de la garde présidentielle. Si la version officielle quant à ce meurtre fait état de l'acte isolé d'un sympathisant du FIS ; certains pensent qu'il s'agirait plutôt d'un complot politico-militaire orchestré par des dirigeants se sentant menacés par la politique de Boudiaf. Cette version n'a néanmoins jamais pu être démontrée.

Mohamed Boudiaf suscitait le plus grand enthousiasme chez la population algérienne. Il était, effectivement, perçu comme une figure honnête et valeureuse, susceptible de redresser le pays et de faire de l'Algérie une République démocratique ouverte sur le monde. C'est probablement pour cette raison que *Mériem* le qualifie de « père » dans l'extrait précédent : « Le *père*. Ils ont tué le *père* ! ». Le qualificatif, surdéterminé dans le texte par l'usage de l'italique, renvoie probablement au « père de la nation », expression qui désigne une personnalité ayant joué un rôle fondamental dans la construction de son pays.

L'assassinat de Mohamed Boudiaf constitue un événement majeur de l'Histoire d'Algérie. Cette tragédie, marque en plus un point de non-retour dans le conflit armé qui oppose le pouvoir algérien aux islamistes durant les années 90. Par le biais de ce repère temporel, gravé dans la mémoire collective, Ghania Hammadou ancre la petite histoire de sa narratrice-personnage dans la grande Histoire algérienne et confère ainsi une vraisemblance indéniable à son récit.

Maïssa Bey recourt, elle aussi, au même procédé afin de crédibiliser l'histoire de sa diariste. Néanmoins, dans le discours d'*Aïda*, le processus se fait plus discret ; notamment, parce qu'elle ne mentionne jamais les dates précises des événements véritables auxquels elle se réfère. Les dates sont d'ailleurs inexistantes dans le journal intime de la mère ; comble pour un genre dont c'est censé être l'une des caractéristiques de base¹. Cependant, l'écho que trouvent les événements qu'elle relate dans la réalité historique algérienne est, lui, sans équivoque et participe efficacement à accentuer la vraisemblance de ce texte.

L'épisode majeur de l'Histoire d'Algérie utilisé comme procédé d'incursion factuelle dans *Puisque mon cœur est mort* est assurément celui de la politique de Concorde civile menée en Algérie, dès la moitié de l'année 1999.

La politique de Concorde civile est considérée comme la mesure phare des deux premiers mandats du président Abdelaziz Bouteflika. Elle se matérialise par deux grands textes juridiques, censés mettre fin à l'affrontement armé entre le gouvernement algérien en place et le mouvement insurrectionnel islamiste qui lui dispute le pouvoir depuis le début des années 90. Le premier texte, adopté en juillet 1999, accorde l'immunité aux membres de réseaux de soutien aux forces insurrectionnelles armées. Deux mois plus tard, le peuple algérien est appelé à se prononcer par referendum sur la question de savoir s'il est pour ou contre la démarche présidentielle en vue de la réalisation de la paix et de la Concorde civile. La réponse, positive à plus de 98 %, ouvre la voie à l'adoption par décret présidentiel du texte de « Grâce amnistiante » en janvier 2000, qui garantit l'impunité aux membres de l'armée islamique du salut qui avaient déposé les armes avant le premier novembre 1997. Cinq ans plus tard, les Algériens sont à nouveau appelés aux urnes afin de se prononcer sur

¹ Le journal intime est en effet un genre qui s'inscrit dans le mode du discontinu à travers des entrées multiples, habituellement datées.

la charte pour la paix et la réconciliation nationale ; texte de loi censé consolider la paix sociale en entérinant les mesures de clémence en matière pénale pour les repentis et les limites¹ à leur bénéfice.

Dans l'extrait suivant, la terminologie employée par *Aïda*, dans le discours qu'elle porte à l'encontre de la grâce accordée au meurtrier de son fils, constitue un renvoi clair et explicite à la politique de Concorde civile menée en Algérie dans les années 2000 :

On me parle de **réconciliation**. On me parle de **clémence**. De **concorde**. D'**amnistie**. De **paix retrouvée**, à défaut d'apaisement. À défaut de justice et de vérité.

Alors je cherche.

Je cherche partout [...]

Mais je n'entends que le bruit sec des armes que l'on recharge et le crissement acide des couteaux qu'on aiguise. (PMCM, p.30/31)

Sont également présentes dans le discours de la mère, des traces du discours gouvernemental de légitimation de la charte pour la paix et la réconciliation nationale de cette époque. Arguments que la diariste reprend afin d'en souligner le caractère incongru, voire outrageant pour les familles des victimes.

Par sa position de mère endeuillée, victime directe de tragédie algérienne des années 90, *Aïda* semble se faire la porte-parole de tous ceux qui ont perdu un être cher pendant la guerre civile, et qu'on tente de convaincre à coups d'euphémismes que leurs proches ne sont que des dommages collatéraux qu'on est tenu d'oublier au nom de l'intérêt supérieur de la nation. Elle explique alors, dans ce passage à caractère lyrique, le gouffre qui sépare les partisans de la loi amnistiante, des victimes de la tragédie, pour qui chaque nouveau jour sans leurs proches est un supplice :

Je me sens prête à affronter tous ceux qui viendraient me parler de réconciliation et de pardon sans justice [...]

Ceux qui me parlent de pardon, au mieux de stratégie de compromis. Et plus encore, sans doute pour m'appâter, de rédemption par le pardon.

Ceux dont je suis aujourd'hui séparée par une distance irréductible.

Ceux qui, toute honte bue, invoquent "le contexte de l'époque"

¹ Sont par exemple exclus de la charte pour la paix et la réconciliation nationale, les instigateurs et complices de massacres collectifs, de viols ou d'attentat à l'explosif dans des lieux publics.

Ceux qui martèlent, qu'en-dehors de toute autre considération, la raison d'État, l'intérêt supérieur de la nation doivent prévaloir.

Ceux qui m'assurent que rien d'irréversible ne s'est passé, rien, si ce n'est un soubresaut de l'Histoire de ce pays déjà si maltraité par la tragédie coloniale [...]

Entre eux et moi, il y a un gouffre dans lequel se répercutent en échos lancinants les voix des suppliants, les appels des suppliciés. Eux ne les entendent pas.

Ceux-là préfèrent ignorer que pour moi – mais pas seulement – le cauchemar commence au moment précis où j'ouvre les yeux sur la lumière du jour. De chaque jour. (PMCM, 108/109)

Pareillement au *Premier jour d'éternité* et à *Puisque mon cœur est mort*, *Le Blanc de l'Algérie* recourt lui aussi à l'ancrage historique comme mécanisme d'incursion factuelle dans un régime fictionnel. Cependant, le procédé prend une ampleur telle dans l'œuvre d'Assia Djébar, qu'il nous semble servir un intérêt supérieur à celui de la simple recherche de vraisemblance. C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer un chapitre¹ entier de la troisième partie de cette thèse à la teneur du discours historique du *Blanc de l'Algérie* et à ses fins. C'est pour cela également, que nous avons entrepris de prouver au cours du point suivant, qu'en plus de se situer au carrefour des genres factuel et fictionnel, cette œuvre d'Assia Djébar se place également à la croisée des disciplines, entre littérature et histoire.

3. *Le Blanc de l'Algérie* : récit polymorphe à la frontière des genres et des disciplines

L'écriture du *Blanc de l'Algérie* semble se déployer en dehors de toute forme fixe, à la frontière des genres – par ses rapports ambigus à la réalité et à la fiction – et des disciplines – en raison de sa forte teneur en discours historique –. L'hybridité générique de ce texte nous paraît, effectivement, double et place l'œuvre d'Assia Djébar au carrefour de l'autobiographie, de la biographie, de la biographie fictionnelle, de la thanatographie², de l'historiographie et de l'essai.

L'interprétation autobiographique du *Blanc de l'Algérie* est indéniablement commanditée par l'adéquation entre le parcours personnel et professionnel d'Assia

¹ Confère partie III, chapitre 1.

² Récit de la mort de quelqu'un.

Djebar avec ceux de la narratrice-personnage anonyme de son récit¹ ; mais pas seulement. Effectivement, la dédicace² et le préambule présents en tête d'ouvrage visent eux aussi à infirmer le contrat de fiction de cette œuvre.

Le Blanc de l'Algérie est dédié explicitement, et en ces termes, à Mahfoud Boucebcı, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula :

En souvenir de trois amis, disparus :

Mahfoud Boucebcı

M'Hamed Boukhobza

Abdelkader Alloula

Cette dédicace privée³, faite par l'auteure au nom de la relation amicale qu'elle entretenait avec les trois dédicataires, n'est pas que d'ordre symbolique. *Le Blanc de l'Algérie* est, en effet, également dédié à Mahfoud Boucebcı, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula sur le plan du contenu. Preuve en est, le préambule de l'œuvre, où Assia Djebar, tout en rappelant la nature des liens qui l'unissaient aux dédicataires, explique la motivation première de son texte :

J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique); raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles – ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu.

Ainsi, *Le Blanc de l'Algérie* se veut être, avant tout, un hommage aux amis d'Assia Djebar, morts assassinés pendant la guerre civile algérienne, à cause de leurs prises de position, privées ou publiques, pour la liberté d'expression et la démocratie.

¹ Confère point précédent.

² Le mot dédicace renvoie à deux pratiques voisines, mais différentes qui ont en commun de faire l'hommage d'une œuvre à une ou plusieurs personnes ou à une entité d'un autre ordre. L'une est effective et concerne un exemplaire singulier alors que l'autre n'est que symbolique et se rapporte à l'œuvre elle-même. Si les noms sont identiques, les verbes, quant à eux, diffèrent : dédier pour dédicace d'œuvre et dédicacer pour dédicace d'exemplaire.

³ Dans *Seuils*, Genette dénombre deux types de dédicataires : les privés (personne connue ou non du public à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre) et les publics (personne plus ou moins connue avec qui l'auteur manifeste une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre)

Dans les deux premières parties de ce texte, où se mêlent autobiographie, biographie et thanatographie, l'auteure cherche à préserver la mémoire de ses amis disparus à travers différentes anecdotes qui nous font découvrir des hommes à la bonté inégalée, qui excellaient dans leurs domaines respectifs – psychiatrie, sociologie et théâtre –, et dont la disparition constitue une perte inestimable pour l'Algérie.

La part autobiographique de ces parties, ressort dans le texte des souvenirs convoqués par Assia Djébar en compagnie de ses amis défunts : « raconter quelques éclats d'une amitié ancienne » (BA, p. 11). Sa dimension biographique transparaît, quant à elle, des événements que l'auteure nous présente sur la vie des disparus : « raconter [...] ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu. » (BA, p. 11). Alors que sa partie thanatographique, est assurée par le récit de la mort et des funérailles des défunts : « décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles » (BA, p. 11)

La troisième partie du *Blanc de l'Algérie* est, elle, dédiée aux écrivains d'Algérie, morts entre 1960 et 1994 et à certains épisodes de la guerre d'Algérie, effacés de la mémoire officielle perpétuée par le pouvoir post-colonial algérien. Dans le préambule de cette œuvre, Assia Djébar annonce son entreprise, au cours de cette partie, et en explique les motivations :

S'est installé alors en moi le désir de dérouler une procession : celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération, saisis à l'approche de leur mort – celle-ci accidentelle, par maladie ou, pour les plus récentes, par meurtre.

Je ne polémiquais pas ; ni non plus ne pratiquais l'exercice de déploration littéraire. Le plus simplement possible (et, pour certains, après enquête auprès de quelques proches) je rétablissais le récit des jours – avec parfois des signes naïfs, des présages – à l'approche du trépas [...]

Peu à peu, au cours de cette procession, entrecoupée de retours en arrière dans la guerre d'hier, s'établissait, sur un plus de trente ans et à l'occasion d'une vingtaine de morts d'hommes – et de femmes – de plume, une recherche irrésistible de liturgie. (BA, p. 11)

Dans cette section de l'œuvre, les genres autobiographique, biographique et thanatographique sont à nouveau mis à l'honneur, par l'auteure, selon les mêmes mécanismes que les parties précédentes. En effet, à l'aide de différentes processions, Assia Djébar nous fait une brève présentation des écrivains qu'elle a choisi de retenir dans son inventaire des auteurs d'Algérie, morts en 1960 et 1994, avant de nous

présenter le récit de leurs derniers instants de vie et de leurs morts. En cela, l'écriture de cette partie relève à la fois de la biographique et de la thanatographique. Mais la dimension autobiographique n'est pas pour autant absente de cette partie du texte et se manifeste ici à travers l'évocation d'échanges entre l'auteure de cette œuvre et les écrivains cités, qui lui a été donné de côtoyer ou de connaître.

Si la biographie est un genre prédominant de l'écriture djebarienne dans *Le Blanc de l'Algérie*, son rapport à la réalité et au vraisemblable est quant à lui variable et place à nouveau cette œuvre à la frontière du factuel et du fictionnel. Effectivement, si pour certains écrivains, Assia Djébar se limite à un récit scrupuleusement documenté sur leurs derniers instants de vie à l'aide de témoignages de leurs proches, son imagination prend le pas pour d'autres, à l'instar des récits sur les derniers jours de Josie Fanon, Tahar Djaout, Youssef Sebti et Said Mekbel, où l'auteure se prend à imaginer les pensées des victimes ou celles de leurs bourreaux. En témoigne cet extrait, relatif à la mort de Youssef Sebti, où Assia Djébar prête au poète la réflexion suivante au moment de son homicide : « « Vous m'immobilisez et je vous tends mon cou, vous me laisseriez à l'instant libre et je vous offrirais de moi-même ma gorge, ainsi que ma révolte irréductible ! Vous, enfin venus!...» » (BA, p. 218)

Force est de constater, qu'en intégrant des pensées intimes imaginaires aux récits de vie et de mort, authentiques, d'écrivains connus, Assia Djébar transgresse ouvertement le pacte référentiel sur lequel repose habituellement la biographie. Par ce procédé, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* place cette œuvre dans le genre frontalier de la biographie fictionnelle¹, brouillant ainsi à nouveau la réception de son récit entre interprétation factuelle et interprétation fictive.

En outre, le discours historique n'est jamais éloigné du discours littéraire dans *Le Blanc de l'Algérie*. L'Histoire joue en effet un rôle majeur dans cette œuvre, en étant à la fois la toile de fond des récits de vie qui nous sont présentés et l'explication de l'engagement des écrivains qu'Assia Djébar choisit d'inventorier. Le silence de l'histoire est quant à lui un thème récurrent de ce récit. Silence que l'auteure juge d'ailleurs responsable de toutes les dérives enregistrées en Algérie à partir de la décennie 90 et auquel elle décide de pallier en réécrivant l'histoire oubliée de son

¹ Genre littéraire à la croisée de la fiction et du récit biographique. Elle est présentée par Dorrit Cohn comme une biographie libérée de toute garantie.

pays. En cela l'écriture du *Blanc de l'Algérie* relève presque tout autant de l'historiographie que de la littérature.

La biographie est, elle également, un genre indissociable de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar ; notamment, parce qu'elle s'appuie, comme elle, sur l'archive et le document. Mais, à la différence de celle-ci, qui est histoire des événements, la biographie est, avant tout, histoire des personnes. Néanmoins, le tressage des chemins individuels qu'élabore l'auteure de ce texte, à l'aide du genre biographique, l'aide à dessiner les contours d'une histoire collective, qui sert de toile de fond commune à toutes les histoires personnelles présentées dans ce récit.

Par ailleurs, l'autobiographie telle que pratiquée par Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* semble elle aussi relever de l'historiographie, car l'auteure nous y présente toujours sa petite histoire en parallèle avec la grande histoire qu'elle partage avec son peuple.

L'autobiographie dans ce texte est également inséparable de la question identitaire, elle-même tributaire de la mémoire historique. En effet, si la question de l'identité algérienne a toujours constitué une préoccupation majeure du discours djébarien¹, l'auteure la relie directement, dans *Le Blanc de l'Algérie*, à la problématique de la mémoire historique. Une mémoire qu'elle juge cependant falsifiée par le pouvoir post-colonial algérien qui a fait du culte du guerrier le mythe fondateur de l'Algérie indépendante, et de l'arabo-islamité le pilier unique de l'identité algérienne. D'après Assia Djébar, c'est le fait que la mémoire historique officielle ait glorifié à l'extrême le rôle de l'action militaire dans la victoire contre l'occupation – au détriment de l'action politique qui se déroulait parallèlement dans l'ombre –, et qu'elle ait fait oublier que l'Algérie était un pays riche d'influences culturelles et linguistiques, qui engendré le conflit socio-politique à l'origine de la guerre civile des années 90. Effectivement, lors de l'arrêt du processus électoral législatif qui risquait de signer la victoire du Front Islamique du Salut, en janvier 1992, des milliers de partisans de ce mouvement, désabusés par un pouvoir corrompu et convaincus par la mémoire historique officielle que l'islam est le substrat de leur identité et que seule

¹ Preuve en est, la réflexion perpétuelle portée par l'auteure dans nombre de ses œuvres sur son rapport ambigu à la langue française. Confère : IVANTCHEVA-MERJANSKA, Irene. *Écrire dans la langue de l'autre : Assia Djébar et Julia Kristeva*, Paris : L'Harmattan, 2015.

l'action militaire est susceptible de les rétablir dans leurs droits, ont décidé de rejoindre les maquis et de déclarer la guerre au gouvernement en place.

Il apparaît ainsi clairement, que les enjeux du *Blanc de l'Algérie* ne sont pas que d'ordre esthétique ; mais également idéologique et politique. Ceci, additionné à la dimension discursive de cette œuvre et à la place qu'elle accorde à la réflexion, nous pousse à intégrer ce texte d'Assia Djébar également dans la catégorie de la littérature d'idée, avec l'essai.

Le Blanc de l'Algérie est, par conséquent, une œuvre polymorphe, qui circule entre les territoires du factuel et du fictif, en débordant les frontières établies entre les genres et les disciplines. Effectivement, ce texte semble appartenir à la fois à l'autobiographie, à la biographie, à la biographie fictionnelle, à l'historiographie et à l'essai.

Cependant, nous sommes en droit de nous demander, au terme de cette réflexion, les raisons d'une telle hétérogénéité générique ?

La polygénéricité du *Blanc de l'Algérie*, n'est en fait que le reflet de la complexité thématique de cette œuvre. Ce texte répond en effet à une entreprise ambitieuse, celle de dire la violence en Algérie, en éclairant ses rapports avec la question identitaire et la mémoire historique : « Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et son urgence. » (BA, p.242). Assia Djébar qui compte de nombreux lecteurs des deux côtés de la méditerranée et ailleurs dans le monde, cherche à travers ce texte à témoigner de la tragédie algérienne et à la faire sortir de son « huis clos¹ ». Pour ce faire, elle mêle sa voix et son imagination romanesque aux voix des oubliés de l'histoire, les disparus d'hier et d'aujourd'hui, en recourant à des ressources hétéroclites comme : ses souvenirs authentiques, son imagination, la documentation historique, les témoignages oraux ou écrits des disparus avant leur mort ou ceux de leurs proches après leur disparition.

Le caractère polymorphe du *Blanc de l'Algérie* s'explique également, en grande partie, par l'ambition affichée de son auteure d'éclairer la situation socio-politique algérienne des années 90 à l'aide d'évènements sciemment écartés de l'histoire

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie années 90*, op.cit., p.49.

officielle et de la mémoire historique. Ce projet, singulier en littérature, ne nous étonne guère de la part d'Assia Djébar qui, rappelons-le, est historienne de formation, et qui a fait prendre, depuis le début de la décennie 90, un nouveau tournant à son écriture. En effet, depuis la publication de *Loin de Médine* en 1991, Assia Djébar n'a plus peur de transcender les disciplines et aligne ostensiblement dans certaines de ces œuvres littérature et histoire. C'est notamment le cas dans *Le Blanc de l'Algérie* où l'auteure donne à un récit mi-biographique, mi-fictionnel, valeur de document historique.

4. *Puisque mon cœur est mort* ou quand le roman se fait journal

Puisque mon cœur est mort est un roman qui se présente sous la forme d'un journal intime, celui d'*Aïda*, femme divorcée qui vient de perdre son fils unique, mort assassiné par un jeune terroriste.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, l'écriture est présente à deux niveaux : celui de l'auteure réelle qui écrit véritablement un texte – le roman –, et celui de la diariste fictive qui produit un autre type de texte – le journal intime –. En effet, bien qu'*Aïda* semble accomplir la même activité qu'un véritable intimiste, ce n'est pas elle qui est réellement à l'origine du texte qui s'offre au lecteur. De même, le « je » du texte n'est pas, non plus, celui de l'auteure. Ainsi, à l'opposée d'un journal authentique qui se caractérise par une seule et unique énonciation, l'œuvre de Maïssa Bey repose, elle, sur l'enchâssement de deux énoncés. Cette situation a pour conséquence d'amener le lecteur à appréhender ce texte sur deux niveaux, l'un intradiégétique et l'autre extradiégétique, et à se demander à qui il doit attribuer le discours idéologique sous-jacent au discours endeuillé de la mère ? Est-ce à l'auteure réelle ou à la diariste fictive ?

La réponse à cette question est, selon nous, directement reliée à l'appartenance générique de ce texte. C'est pour cela que nous avons choisi de l'appréhender à travers une autre interrogation que nous jugeons lui être inhérente ; celle de savoir si *Puisque mon cœur est mort* est finalement un journal intime ou un roman. Autrement dit, de déterminer si ce texte de Maïssa Bey se conforme au pacte autobiographique du premier ou au pacte fictionnel du second.

Notre hypothèse est que cette œuvre se trouve à la frontière des deux en reposant sur un système de narration hybride qui crée l'illusion de l'écriture intimiste – grâce à des mécanismes de production similaires à ceux du journal intime –, tout en respectant le pacte de fiction du roman – en reposant sur une trame narrative, au lieu de s'engluer dans la répétition qui caractérise habituellement le journal intime –. Si ce postulat venait à se confirmer, cela inscrirait notre texte dans le genre frontalier du journal fictif¹.

Il nous semble néanmoins nécessaire de préciser, avant de commencer, que le journal fictif n'est pas un genre qui existe dans l'absolu. Il n'est, en effet, qu'une imitation fictionnelle du « véritable » journal intime, dont il calque les caractéristiques énonciatives et narratives. C'est pourquoi nous avons choisi d'aborder ce néo-genre en rapport avec son modèle véritable, en veillant évidemment à mettre en exergue les procédés qui les différencient et qui infirment le pacte autobiographique du premier au profit du pacte fictionnel du second.

Le mot « journal » suppose une pratique scripturale au jour le jour ou à intervalles plus ou moins réguliers. La périodicité représente donc la caractéristique de base du genre intimiste. Mais toutes les œuvres, quel que soit le genre, ne sont-elles pas, elles aussi, écrites au fil des jours ? La réponse est oui. Sauf que dans le cas du journal, la marque du discontinu de l'écriture n'est pas effacée, mais au contraire soulignée par les différentes entrées, datées, numérotées ou titrées, qui le composent.

Le mot « intime » signifie quant à lui que le journal se concentre sur la vie quotidienne personnelle du diariste et qu'il est d'abord² écrit pour son propre profit. Il s'agit donc toujours d'un texte écrit à la première personne.

À l'instar d'un véritable journal intime, le journal d'*Aïda* se compose de cinquante entrées différentes, numérotées et titrées. Il répond donc à la condition sine qua non de discontinuité qui caractérise le modèle. Il y est question également, comme

¹ Nous préférons cette dénomination à celle de « roman journal », car l'œuvre de Maïssa Bey est présentée en totalité sous forme de journal intime. Ce n'est pas un roman contenant un journal ou des extraits de journal.

² Nous ajoutons l'articulateur logique « d'abord », car certains journaux intimes ont été publiés par leurs auteurs de leur vivant, comme celui d'André Gide. D'autres seront livrés au public à titre posthume par les proches des écrivains. C'est notamment le cas de *Journal de deuil* de Roland Barthes, paru vingt-neuf ans après la mort de l'auteur.

pour l'authentique, de la vie personnelle de la diariste depuis la mort de son fils : le manque abyssal et la douleur irréductible générés par son absence, l'incompréhension des autres, leurs regards ou discours désapprobateurs, la haine à l'encontre de son meurtrier, l'indignation causée par son amnistie et son projet de vengeance. De ce fait, le pronom personnel « je » inonde ce texte de Maïssa Bey.

Cependant, *Aïda* n'a de cesse également de recourir dans son journal à la seconde personne du singulier. Ce « tu » omniprésent, se rapporte toujours au même individu : son fils défunt, *Nadir*. Cette particularité, généralement assimilée au roman épistolaire, nous pousse à nous demander si ce texte de Maïssa Bey est réellement un journal.

Selon Béatrice Didier¹, il est possible de trouver des traces de la seconde personne dans le journal intime. Quand c'est le cas, ce « tu » renvoie habituellement au diariste qui s'adresse à lui-même dans un monologue intérieur. Les exemples où ce pronom se rapporte à une tierce personne sont, selon elle, plus rares, mais pas inexistantes. Il est, en effet, envisageable que ce pronom serve à désigner « un être cher, en une sorte d'invocation et sans pour autant qu'il (le diariste) songe à lui faire lire sa page². ».

Aïda, en s'adressant continuellement à son fils dans ses textes, s'inscrit, à notre sens, dans ce genre de démarche. En effet, la mère ne songe pas que son fils pourra consulter matériellement le journal qu'elle lui adresse, mais elle est cependant persuadée qu'il reçoit tout de même ses mots, ou qu'il les perçoit, au-delà de la tombe. Car il ne l'a jamais quittée ; car il vit quelque part en elle :

Maintenant je t'écris. Je te raconte ce que tu sais déjà, puisque tu es dans tout ce que je fais, dans tout ce que je vis.

Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, s'applique sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous allons au-delà des marges. (PMCM, p.117/118)

Si *Aïda* est convaincue, comme le prouve l'extrait précédent, que *Nadir* l'accompagne dans tout ce qu'elle fait et dans tout ce qu'elle vit, nous sommes en droit

¹ DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p.151.

² Ibid., p.156.

de nous demander pourquoi est-ce qu'elle tient un journal censé lui être adressé ? Et à quelle pulsion fondamentale répond son écriture ?

Une pulsion probablement cathartique. L'écriture permet, en effet, à *Aïda* de se purger des passions et des réflexions que nul ne peut comprendre, ou que nul ne veut entendre. Son journal est son confident et son refuge, le lieu sécurisant où elle peut regagner son for intérieur et donner libre cours à sa pensée. C'est d'ailleurs à cette entreprise scripturale qu'elle doit son salut. Le journal d'*Aïda* lui donne un but qui la rattache à la vie, retrouver quotidiennement son fils : « Comment ai-je réussi à supporter la douleur d'une telle brûlure, à ne pas me laisser totalement dévorer par les flammes ? En allant vers toi. En te retrouvant chaque soir. Mais aussi en me retrouvant. » (PMCM, p.145). L'écriture de ce journal aide également *Aïda* à se reconstruire, en tentant de remettre ensemble et en sens les éclats de sa vie brisée par la mort de son fils :

Avant toute autre chose, il faut que je te dise pourquoi, pourquoi j'ai décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui me restent à vivre [...] Après m'être dangereusement approchée du vide, je veux donner forme à l'informe, par le truchement des mots [...] Tu dois trouver mes propos bien décousus. Mais c'est aussi pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. (PMCM, p. 18/19)

Comme pour le véritable journal encore, le journal d'*Aïda* contient une part de récit et une part de discours. Le récit correspond à la partie où elle relate ce qui s'est passé quelques heures ou quelques jours plus tôt : ce qu'elle a fait, qui elle a rencontré, ce qu'elle a ressenti...etc. Suite à cette narration au passé, intervient souvent un discours au présent pour porter une analyse critique sur les faits relatés, sa manière de les interpréter et la réflexion à laquelle ils la mènent. Le discours rapporté et le discours indirect libre sont, eux aussi, très présents dans le journal de la mère. Intégrés à la partie « récit », ils permettent à la diariste de rendre compte des échanges qu'elle eus avec les personnes qu'elle a rencontrées.

Ainsi, le journal d'*Aïda* crée l'illusion de l'écriture intimiste en mimant de nombreuses caractéristiques formelles du journal intime authentique. En effet :

- Il comporte plusieurs entrées.
- La narration y est discontinuë et fragmentaire.

- Il est écrit à la première personne.
- La diariste y aborde sa vie personnelle depuis le décès de son fils.
- Elle y alterne deux modes d'expression : le récit pour relater des événements et le discours pour partager sa réflexion.

Mais, en dépit de ses fortes ressemblances avec un journal intime véritable, le journal de la mère demeure néanmoins fictif. Essentiellement, à cause de l'inadéquation onomastique entre la diariste et l'auteure, mais pas seulement.

À la différence d'un véritable journal, en effet, celui d'*Aïda* contient, malgré son aspect fragmentaire, une trame narrative qui n'aurait pas existé s'il avait réellement été produit au jour le jour. Le vrai journal est, en effet, une œuvre où les événements relatés sont déterminés arbitrairement par le hasard de la vie et des rencontres. Il n'est par conséquent sous-tendu par aucun fil narratif et ne répond à aucune logique interne, ni à aucun plan d'ensemble. Qui plus est, n'étant pas destiné à être consulté ou publié, il n'est, le plus souvent, qu'un amalgame de notes, plus ou moins décousues, souvent inintelligibles pour quelqu'un d'autre que leur auteur. La cohérence narrative du journal d'*Aïda*, malgré le discontinu de son écriture, rend cette production davantage conforme au pacte de fiction, qu'à celui de l'autobiographie. Preuve en est, la possibilité d'établir des schémas narratif et actantiel d'après les notes de la diariste. Entreprise impossible pour un véritable journal.

Le schéma narratif ou schéma quinaire est un concept issu de la linguistique structurale selon lequel tous les récits obéissent aux mêmes étapes de progression narrative. Ces étapes, au nombre de cinq, se présentent selon l'enchaînement suivant :

- La situation initiale qui est censée présenter le cadre de l'histoire en répondant aux questions : qui ? Quand ? Où ? Et quoi ? Elle se caractérise par un parfait équilibre et une absence totale d'action.
- L'élément perturbateur est l'événement qui va rompre l'équilibre de la situation initiale et marquer le déclenchement des actions.
- Les péripéties sont les événements engendrés par l'élément perturbateur : épreuves que doivent traverser les protagonistes, rencontre de nouveaux personnages, actions à accomplir afin d'arriver au dénouement. Il s'agit de la phase la plus longue du récit.

- La force rééquilibrante est la dernière action de l'histoire qui signe son dénouement et le retour au calme.
- La situation finale montre comment les aventures vécues ont changé la vie des personnages en bien ou en mal. C'est la fin de l'histoire.

Il est à préciser que le journal d'*Aïda* commence par un incipit in medias res. Cela veut dire que le lecteur y est plongé, d'emblée, au cœur de l'action avec l'élément perturbateur. La situation d'équilibre antérieure à cet événement ne nous est présentée que plus tard, au fur et à mesure de la narration, grâce au procédé d'analepse¹. Il nous a donc fallu un travail de recouplement afin de réorganiser les faits de ce journal selon leur véritable chronologie et pouvoir ainsi établir le schéma narratif suivant :

La situation initiale : *Aïda* est une femme âgée de 48 ans, enseignante d'anglais dans une université d'Alger, vivant dans une banlieue proche de la capitale. Divorcée, elle partage son quotidien avec *Nadir*, son fils unique âgé de 24 ans. *Nadir* est étudiant en 5e année de médecine et est présenté comme un jeune homme aimant la musique, ses études, le football, sortir avec ses copains, son pays et sa mère. *Aïda* et *Nadir* sont très complices et mènent ensemble une vie paisible, en marge des événements meurtriers qui assaillent l'Algérie depuis quelques années.

L'élément perturbateur : un soir, après une soirée entre amis, alors qu'il rentrait rejoindre sa mère pour le dîner, *Nadir* est sauvagement assassiné par un terroriste islamiste. Cet événement tragique va rompre l'équilibre de la situation initiale et faire voler en éclats la petite vie tranquille et monotone d'*Aïda*.

Les péripéties : anéantie, *Aïda* ne parvient pas à faire le deuil de son fils. Elle culpabilise surtout, car elle se croit responsable de son meurtre. Elle pense en effet que c'est le châtement que les intégristes lui ont infligé pour ne pas s'être conformée à leurs codes. Femme seule, active, indépendante et non voilée, elle estime effectivement avoir été prise pour cible pour servir d'exemple à toutes celles qui auraient été tentées par les mêmes choix de vie : « Je me serais même ensevelie sous des voiles épais et me serais prosternée des heures durant si j'avais pu imaginer un seul instant que l'on pouvait t'enlever à moi » (PMCM, p.29).

¹ Anachronie narrative par rétrospection.

Elle se met alors en marge de la vie sociale et commence à tenir un journal à l'adresse de son fils, où elle consigne, au jour le jour, ses activités – qui ne se résument le plus souvent qu'à des visites au cimetière et des promenades solitaires sur la plage –, ses émotions et ses réflexions.

Survient alors dans l'esprit de la diariste un projet fou : celui de se faire justice elle-même, en retrouvant le meurtrier de *Nadir* afin de lui faire payer son crime abject, avant de mettre fin à ses jours et rejoindre son fils chez l'Éternel. Dans cette perspective, *Aïda* se procure une arme et suit des cours de tirs. Cependant, elle apprend juste avant la concrétisation de son entreprise que *Nadir* n'était pas la véritable cible du terroriste. L'assassin l'a effectivement confondu, l'obscurité aidant, avec son meilleur ami *Hakim*, fils de commissaire de police. Cette information, capitale, déculpabilise évidemment la mère, mais n'apaise nullement sa douleur et ne change en rien ses desseins :

Là, à l'heure présente, alors que je trace ces mots sur la page, dans ce face-à-face avec toi qui m'est plus que jamais indispensable, je suis apaisée. Ou plus justement, en paix avec moi-même. Car jamais plus je ne connaîtrai l'apaisement. (PMCM, p.158)

La force rééquilibrante : *Aïda* arrive enfin, grâce à l'aide d'une femme rencontrée au cimetière, à mettre la main sur le meurtrier de *Nadir*, retourné chez lui après avoir été amnistié. Elle part alors à sa rencontre, armée et bien décidée à en découdre : « Il est là. Il est face à moi. Je le vois enfin. Rien ne peut détourner mon regard de ce visage. Je me remplis de lui. Enfin [...] Soudain...il voit ce que je tiens dans la main. » (PMCM, p. 142)

La situation finale : l'écriture éclatée les deux dernières entrées du journal d'*Aïda* nous laissent comprendre, qu'au moment du dénouement, survint *Hakim* pour l'empêcher de commettre l'irréparable. Surprise et effrayée, *Aïda* appuie malencontreusement sur la détente du revolver et abat, sans le vouloir, le meilleur ami de son fils, cible initiale du terroriste. L'épilogue du roman est lui aussi assez énigmatique et nous laisse perplexe quant au sort de la diariste. A-t-elle été arrêtée par la police suite à son crime ? Ou est-elle parvenue à se suicider avant, concrétisant ainsi au moins une partie de son plan ? Nul ne peut le déterminer :

J'entends. J'entends le bruit de leurs pas.

Ils viennent. Ils arrivent.

Ils sont là, juste derrière moi.
Mais ils ne peuvent plus rien. Ils ne peuvent plus rien pour moi..
Ils ne peuvent plus rien contre moi. Contre nous.
Prends-moi la main ! Cours ... cours ...
Je veux, je veux en cet instant prononcer ton nom. Nadir seul ton nom en moi.
Je veux crier. Mais le vent emporte ma voix.
J'entends, j'entends leur souffle.
Je n'ai pas peur, le sais-tu ? Je n'ai pas peur.
Ils sont là. Tout près de nous.
Cours ... cours ... ne t'arrête pas ! (PMCM, p.182)

Si le schéma narratif précédent tend à confirmer le caractère fictionnel du journal d'*Aïda*, le schéma actantiel¹ suivant vient lui prêter main forte et finit de nous en convaincre :

¹ « A.J. Greimas a proposé un modèle –le schéma actantiel- qui est l'un des plus connus. Son hypothèse de départ est similaire à celle qui a permis de proposer un schéma des actions : si toutes les histoires – au-delà de leurs différences de surface – possèdent une structure commune, c'est peut-être parce que tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes de forces agissantes (les actants), nécessaires à toute intrigue. ». REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman* [1991], Paris : Nathan, coll. « Lettres sup », 2000, p.51.

Destinateur :

- Le meurtre de *Nadir*.
- Le manque abyssal causé par son absence.
- Le sentiment d'injustice et la soif de vengeance.

Destinataire :

- *Aïda*
- *Nadir*

Objet :

- Accomplir son deuil de la mort de *Nadir*.
- Le venger.
- Mettre fin à ses jours afin de pouvoir le rejoindre.

Adjuvants :

- *Hakim* et son père (qui aident *Aïda* à identifier le meurtrier de *Nadir*, lui procurent une arme et la font bénéficier de cours de tirs)
- *Kheira* (qui parvient à lui débrouiller l'adresse de l'assassin de *Nadir* et l'information de son retour chez lui après avoir bénéficié d'une amnistie)

Sujet :

- *Aïda*

Opposants :

- *Hakim* (qui pose sa main par surprise sur l'épaule d'*Aïda* afin de l'empêcher de commettre un crime, l'amenant ainsi à se détourner de sa cible et à tirer malencontreusement sur lui)

La possibilité d'établir des schémas narratif et actantiel sur *Puisque mon cœur est mort* prouve donc que, malgré la discontinuité et le caractère fragmentaire de l'écriture de cette œuvre, celle-ci contient tout de même une trame narrative identifiable. Effectivement, le journal d'*Aïda*, au lieu de s'engluier dans la répétition qui caractérise le journal intime authentique, use de mécanismes empruntés au genre romanesque et au monde fictionnel afin de susciter un intérêt constant chez le lecteur, là où le véritable journal présente, lui, un intérêt variable en fonction du hasard des jours et des rencontres.

Puisque mon cœur est mort est donc une œuvre qui imite les caractéristiques formelles du journal intime, mais dans la limite des règles du pacte romanesque. Ce texte appartient donc bel et bien au genre frontalier du journal fictif.

Reste à présent à déterminer les motivations auctoriales sous-jacentes à ce choix générique. En effet, quelle pertinence pour Maïssa Bey de recourir au genre du journal fictif pour traiter d'une thématique aussi délicate que celle du deuil consécutif aux crimes arbitraires commis pendant la guerre civile algérienne ?

La réponse à cette question est à chercher, selon nous, sur l'incidence de cette appartenance générique sur la réception par le lectorat du discours idéologique porté par cette œuvre. La principale caractéristique d'un genre frontalier comme le journal fictif est assurément son rapport ambigu au factuel et au fictif. Le lecteur de cette catégorie de textes ne pense pas que ce qu'il lit est vrai, mais il est convaincu, en tout cas, que c'est vraisemblable. *Puisque mon cœur est mort* touche du doigt une thématique fort sensible : celle de l'accueil et de l'interprétation de la politique de concorde civile et de la loi de réconciliation nationale par les proches des victimes de la guerre civile algérienne. Et quoi de plus puissant pour appréhender cette problématique que le discours intimiste d'une mère ayant perdu son fils unique ? Car si la mort est toujours affreuse, celle de son enfant est, elle, scandaleuse. Si bien qu'aucun mot n'existe en langue française pour rendre compte de l'indicible de cette expérience. Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey donne voix à la souffrance et à la frustration des familles des victimes de la décennie noire à travers le discours endeuillé d'une mère, dans un genre mimant à la perfection l'écriture intimiste. Par ces choix narratifs et énonciatifs, l'auteure accentue considérablement l'écho du discours idéologique de sa diariste à l'encontre de la loi amnistiante. Un discours qui se veut

être le réquisitoire d'une politique de réconciliation, menée sans concertation avec les principaux concernés : les proches des victimes :

Sais-tu quels sont les termes le plus souvent employés pour désigner les bourreaux ? Parce que, tu t'en doutes, il a fallu trouver une terminologie en accord avec les objectifs de communication des partisans d'une réconciliation franche et massive. Ceux qui, protégés par les nouvelles lois leur garantissant l'impunité, ont quitté les maquis pour réintégrer la vie "normale" sont, dans le langage courant aujourd'hui, des repentis [...] Chez nous, pas de Commissions comme en Afrique du Sud. Chez nous, la réconciliation se passe très bien de la justice. Pas de confrontations, ni de débats publics. Pas non plus de tribunaux populaires, comme ceux qu'au Rwanda on appelle les *gaçaca*. (PMCM, 119/122)

Dans *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey se fait donc, comme à son accoutumée, la porte-parole de ceux à qui l'on n'a pas donné voix au chapitre. Cette œuvre s'inscrit donc dans la pure tradition beyenne, qui cherche en permanence à réhabiliter la voix de ceux qui ont été exclus du « cercle des parlants¹ ».

5. *Le Premier jour d'éternité* : au carrefour des contrats de véridicité et de fiction

Le Premier jour d'éternité de Ghania Hammadou, est également une œuvre qui nous laisse perplexe quant à son appartenance générique véritable. En effet, bien que catégorisé de roman par l'indication paratextuelle présente sur la première de couverture, ce texte semble néanmoins beaucoup emprunter à la réalité. En témoigne, les procédés narratifs mis en exergue dans le premier point de ce chapitre, comme la similarité des parcours de l'auteure et de sa narratrice-personnage et l'ancrage historique de ce récit dans la réalité meurtrière algérienne des années 90. De même, comme démontré précédemment², l'épigraphe du *Premier jour d'éternité* joue elle aussi un rôle déterminant dans le brouillage générique de cette œuvre entre interprétation fictionnelle et interprétation factuelle. Effectivement, l'analyse du paratexte, lors du chapitre précédent, nous avait permis de conclure que les vers de Djamel Amrani, présents en tête d'ouvrage avaient été écrits par le poète en hommage à son ami acteur et dramaturge Azzedine Medjoubi, assassiné à la sortie du théâtre national algérien, le 13 février 1995. Par la suite, la similitude entre les parcours

¹ MOHAMMEDI TABETI, Bouba. *Maïssa BEY : L'Écriture des silences*, Blida : Du Tell, 2007, p.8.

² Confère partie I, chapitre 2, point 3.

professionnels de feu Azzedine Medjoubi et du personnage d'*Aziz*, l'analogie de leurs prénoms et la date identique de leur décès, nous avaient poussée à postuler que l'auteur du *Premier jour d'éternité* a dû largement s'inspirer de la vie d'Azzedine Medjoubi pour créer le personnage d'*Aziz*.

Par ailleurs, ce procédé est réitéré par l'auteure pour d'autres personnages de son roman. Ainsi, la description du personnage de *Djamil*, l'ami poète d'*Aziz* avec qui il partageait la même passion du vers, nous rappelle beaucoup la personnalité singulière de Djamel Amrani. Et le portrait de *Kader*, le copain dramaturge dévoré par le même feu qu'*Aziz* : le théâtre, nous fait inévitablement penser au défunt dramaturge : Abdelkader Alloula.

Djamil est présenté dans le récit de Ghania Hammadou comme un poète exubérant et incapable de se soumettre aux conventions, paraissant aux yeux des consciences raisonnables comme un déclassé ou un marginal. Indifférent à ce qu'on pense de lui, il se venge généralement des médisances par des sarcasmes et des railleries. *Djamil* donnait à réciter, dans des récitals, les plus grands vers de la poésie universelle à *Aziz*. Ensemble, ils sillonnaient le pays afin de déclamer des vers lors de multiples cérémonies officielles. Ils présentaient aussi conjointement une émission radiophonique dédiée à la poésie.

Si le personnage de *Djamil* nous fait penser au poète algérien Djamel Amrani, c'est principalement à cause de la résonance similaire de leurs prénoms. C'est aussi parce que la description que fait la narratrice-personnage de *Djamil*, correspond assez bien à la personnalité iconoclaste d'Amrani. De plus, à l'instar des personnages d'*Aziz* et de *Djamil* dans *Le Premier jour d'éternité*, Azzedine Medjoubi et Djamel Amrani animaient eux aussi conjointement une émission radiophonique consacrée à la poésie sur la Radio Chaîne III¹. Sans oublier, bien sûr, le fait que c'est à Djamel Amrani qu'on doit les vers choisis par Ghania Hammadou comme épigraphe et prélude à son texte.

Tous ces éléments nous confortent donc dans l'hypothèse que c'est le poète algérien Djamel Amrani qui a inspiré à Ghania Hammadou, le personnage de *Djamil*.

¹ ZERROUKY Hassane. op.cit.

Le personnage de *Kader* est, quant à lui, présenté par la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* comme un acteur et dramaturge reconnu, assassiné de deux balles, dont l'une à la tête par deux jeunes dopés à la haine. L'événement est censé s'être produit un jeudi du mois de ramadan, après la rupture du jeûne, la veille de l'aïd el-Fitr, alors qu'il se rendait à une conférence pour parler de tolérance, de théâtre et d'avenir.

Cet événement n'est pas sans nous rappeler l'assassinat de l'acteur et dramaturge algérien Abdelkader Alloula, qui, comme le personnage de *Kader*, a été abattu de deux balles, dont une à la tête, le 10 mars 1994, dernier jour du mois de ramadhan, par deux jeunes qui ont pris la fuite. Comme pour *Kader* également, le crime a eu lieu alors qu'Alloula venait de quitter son domicile au centre-ville d'Oran pour prendre part à une conférence sur le théâtre algérien au Palais de la culture de la ville¹.

Le but de la création de *Kader*, selon la narratrice-personnage, aura été le cheminement continu vers l'homme. Sa quête théâtrale est résumée dans *Le Premier jour d'éternité* comme suit :

Le généreux avait aussi la passion du verbe, une passion qui le faisait se mouvoir avec aisance dans la traduction, de Gogol à Goldoni, et devait en faire un ciseleur sans pareil de sa propre langue, l'arabe populaire, truculent, pulpeux et coloré des enfants de Sidi Houari. Ladjouad, œuvre de sa maturité (...) consacrait le mariage heureux du goual de la halqa de l'Orient et des sons de l'Occident, par lesquels elle assumait sa filiation brechtienne... (PJE, p.122)

D'après cet extrait, le personnage de *Kader* partage les mêmes penchants artistiques que feu Abdelkader Alloula pour des auteurs tels que : Gogol, Goldoni ou Brecht. En effet, le dramaturge algérien est connu pour son adaptation de pièces du répertoire international, comme *Les Bas-fonds* de Gorki, *Le Manteau* de Gogol, *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni, ainsi que plusieurs œuvres de Brecht. Comme *Kader*, également, Abdelkader Alloula a effectué beaucoup de recherches sur les modes d'expression traditionnels en tentant de réhabiliter la « halqa » (cercle d'auditeurs) et le « goual » (griot) dans le théâtre algérien. Comme lui aussi, il est l'auteur d'une pièce au nom de *Ladjouad*, qui a été jouée plus de 400 fois en Algérie et à l'étranger.

¹ Informations recueillies lors de la conférence « *Être artiste, c'est toute une vie* » présentée par madame Raja Alloula le jeudi 07 mai 2009 au centre culturel français d'Oran.

Ainsi, hormis le fait que *Kader* soit le diminutif populaire du prénom d'Abdelkader en Algérie, tous les détails de la vie, du travail et de la mort de *Kader* coïncident avec ceux de feu Abdelkader Alloula. Nous nous permettons donc d'avancer, suite à toutes ces concordances, que la vie d'Abdelkader Alloula a largement inspiré l'auteure du *Premier jour d'éternité* pour créer le personnage de *Kader*.

Les ressemblances recensées entre les personnages du roman de Ghania Hammadou et des personnalités connues de la vie artistique algérienne, octroient à la réception de cette œuvre une ambiguïté certaine. Loin d'être fortuit, ce procédé narratif semble au contraire servir un objectif précis, celui d'orienter la réception de cette œuvre vers une interprétation factuelle.

En outre, un autre élément paratextuel du *Premier jour d'éternité* semble lui aussi infirmer le contrat fictionnel de cette œuvre. Il s'agit de la postface¹ de Danièle Sallenave, annexée au texte de Ghania Hammadou en guise de supplément, dans les deux éditions² de l'ouvrage.

Dans ce texte de deux pages, rédigé en italique et intitulé « *Comme un voile sur la douleur* », l'écrivaine et académicienne française offre au lecteur sa propre lecture du récit de Ghania Hammadou qu'elle interprète comme étant un thrène et un chant de deuil. Danièle Sallenave relie également directement, dans sa postface, le travail du deuil au travail du texte dans l'œuvre de Ghania Hammadou. Selon elle en effet, la superposition des trames narratives dans *Le Premier jour d'éternité* n'est pas sans rappeler, dans sa construction et son anachronie, l'expérience du deuil qui se joue elle aussi sur plusieurs plans, sans respect du temps, de l'ordre ou de la chronologie :

¹ La postface est une composante du péri-texte qui se situe à la fin de l'ouvrage, et qui, contrairement à la préface, ne s'adresse pas à un lecteur potentiel, mais effectif. La postface a pour rôle de dresser un commentaire ou une explication du texte qu'elle clôture. Elle peut être, au même titre que la préface, de nature autographe (écrite par l'auteur) ou allographe (rédigée par un tiers).

² *Le Premier jour d'éternité* est paru pour la première fois dans le numéro 12/13 de la revue *Algérie Littérature/Action*, magazine littéraire qui avait la particularité de proposer à chaque numéro la publication d'une œuvre inédite, de même que des entretiens avec les auteurs, des comptes-rendus de lecture et des extraits d'ouvrage. Le texte a été réédité la même année, tout seul cette fois-ci, et en format de poche, par la même maison d'édition que celle de la revue : Marsa.

Le deuil est une affaire terrible qui se joue sur plusieurs plans, qui ne respecte pas le temps, l'ordre, la chronologie. Le deuil est un travail, une épreuve, une construction. Un récit de deuil ne peut donc se faire sur un seul plan, linéaire ; il lui faut pour s'accomplir et remplir sa fonction s'étager en une superposition de trames. Ainsi dans le livre de Ghania Hammadou, chaque épisode laisse voir derrière lui d'autres images, un autre monde, comme dans ces anciennes cartes postales dépliées en un théâtre de carton où de minces couches transparentes, placées les unes derrière les autres, procuraient l'illusion d'un relief que le moindre mouvement faisait trembler, gommant les perspectives et brouillant les couleurs. (PJE, p.149)

Cependant, ce qui nous interpelle le plus dans cet élément paratextuel, c'est la manière explicite qu'à Danièle Sallenave d'y aborder le deuil de *Mérim* dans le texte comme le deuil réel de l'écrivaine. Preuve en est ce dernier paragraphe de sa postface :

Un dernier écran cependant subsiste, moins transparent, plus résistant, plus opaque : nous ne pouvons accompagner l'endeuillée jusqu'au bout de son chemin, ce noyau de douleur vive, cette brûlure. **Une face de cette expérience est tournée vers celle qui l'écrit, elle nous demeurera cachée, à jamais. Mais ce dernier voile, n'est-il pas celui que l'expression littéraire nécessairement impose à la vie réelle, à la vie vécue?** Il est bon que ce dernier voile ne soit pas touché ; que ce qu'il cache demeure interdit, que chaque ligne le dise avec une pudeur farouche. (PJE, p.150)

La partie de cette citation retranscrite en gras et l'interrogation qu'elle soulève orientent clairement notre réception de cette œuvre vers une interprétation autobiographique. Néanmoins, cette orientation se fait discrète. Non pas dans sa formulation, mais par son emplacement. En effet, si le rôle de la préface est de retenir et guider le lecteur en lui fournissant des indications sur la manière de lire et d'interpréter le texte, celui de la postface est quant à lui moins déterminant. Effectivement, son emplacement à la fin de l'ouvrage, rend logiquement sa consultation postérieure à l'acte de lecture. De ce fait, la postface n'a pas réellement d'incidence sur l'interprétation que fait le lecteur du texte. Mais elle peut cependant exercer, selon Genette, une fonction curative ou corrective.

D'autre part, d'aucuns pourront nous reprocher de nous appuyer, au cours de cet argumentaire, sur un élément paratextuel allographe¹ et non auctorial. En effet, on peut penser que les propos de la préfacière et son interprétation n'engagent qu'elle-même et n'impliquent en rien la responsabilité de l'auteure de ce texte. Danièle Sallenave,

¹ Genette différencie le paratexte auctorial du paratexte allographe. Le premier est le fait de l'auteur, alors que le second est l'œuvre d'un tiers.

n'aurait-elle pas pu effectivement avoir une perception erronée de cette œuvre ? Nous répondrons à cela que l'écrivain, même s'il n'est pas toujours l'auteur de tous les éléments de son paratexte, doit néanmoins obligatoirement valider tous les composants allographes qui le composent comme les illustrations, les préfaces et les postfaces. Aussi, sommes-nous convaincue que si cette orientation de lecture figure dans le paratexte du *Premier jour d'éternité*, c'est nécessairement avec l'aval de son auteure.

Afin de déterminer à présent, de manière plus claire, la position personnelle de Ghania Hammadou quant au statut générique de son œuvre, il nous faudra nous orienter vers un autre élément du paratexte du *Premier jour d'éternité* : une interview de son auteure.

Il est souvent reproché aux étudiants, de s'appuyer dans leurs analyses sur des éléments extérieurs au texte et relatifs à la vie de l'écrivain ou à des propos qu'il aurait tenus. Si nous nous permettons de recourir, au cours de ce point, à une interview de Ghania Hammadou, c'est parce que, contrairement à ce qui est répandu, ce composant paratextuel se situe non pas dans l'épitéxte de l'ouvrage mais dans son périexxte¹. Nous avons, en effet, souligné précédemment que *Le premier jour d'éternité* faisait partie des œuvres inédites publiées par la revue *Algérie Littérature/Action*. Nous avons également précisé que ce magazine avait la particularité de proposer dans le même numéro des interviews d'auteurs et des comptes-rendus de lecture en guise de supplément. L'interview de Ghania Hammadou, sur laquelle nous comptons nous appuyer, se trouve dans le numéro 12/13 de la revue *Algérie Littérature/Action* juste à la suite de l'œuvre. Ce choix éditorial nous incite donc à traiter cet élément du paratexte comme un composant périexxte dont le lecteur peut facilement, et presque automatiquement, prendre connaissance. Ce qui a pour conséquence, selon nous, d'interférer de manière délibérée sur la réception de l'œuvre.

Revenons maintenant à la dite interview. À la question de savoir comment elle en était venue à se détacher de l'écriture journalistique au profit de l'écriture littéraire, Ghania Hammadou répond :

Je suis donc allée à l'écriture littéraire sans le vouloir, ou plutôt sans le savoir. Quelqu'un m'a dit un jour d'écrire pour ne plus avoir mal ; c'est ce

¹ Le paratexte se divise, selon Genette en deux catégories : le périexxte et l'épitéxte. Le premier est présent dans l'espace périphérique du texte, au sein du même volume, alors que le second se trouve à l'extérieur de l'ouvrage, généralement sur un support médiatique.

que j'ai fait. Au début, ce fut comme un bouillonnement, **les mots venaient comme un torrent ; une avalanche de souvenirs, un déferlement d'images**. Tant que la douleur me tirait, je n'ai pas pu prendre de distance avec mon texte. La première écriture était par endroit totalement incohérente. J'ai écrit comme on pousse un cri, au lieu de hurler, j'ai pris un cahier et un stylo, et j'ai décroché mon téléphone. **Ce fut comme une catharsis ; mon texte avait les vertus d'une thérapie : ainsi, j'ai fait mon deuil**¹.

Dans cette interview, l'auteure confirme donc explicitement la piste d'interprétation factuelle suggérée par Danièle Sallenave dans sa préface du *Premier jour d'éternité*, en présentant cette œuvre comme l'expression d'un deuil réel de l'écrivaine.

Ainsi, par le biais de ses choix narratifs, énonciatifs et paratextuels ambigus, Ghania Hammadou place son texte au carrefour d'une interprétation factuelle et fictive, et nous amènent à nous poser la question de savoir si cette œuvre, officiellement fictive, ne contient par une large part autobiographique, héritée de la propre expérience de son auteure face à l'horreur et à la perte ?

Si tel est le cas, pourquoi alors ne pas avoir opté pour une identification générique autobiographique de cette œuvre ?

Probablement parce que le genre autobiographique a une valeur de contrat plus contraignante que le genre romanesque. Le pacte autobiographique repose, en effet, sur un engagement de sincérité absolue, qui est presque de l'ordre de l'intenable pour les auteurs. De plus, cette difficulté inhérente à tous les projets autobiographiques, tend inévitablement à s'intensifier quand il est question de relater une expérience aussi complexe et intime que le deuil. Effectivement, la subjectivité intrinsèque à l'épreuve de la perte altère nécessairement la perception de l'endeuillé et son récit de l'expérience traversée. Un récit de deuil ne peut, par conséquent, jamais être tout à fait fidèle à la réalité. Il ne sera au mieux qu'une esquisse de celle-ci, brouillé par le filtre de la subjectivité de son auteur.

En outre, le caractère très personnel de l'épreuve de la perte, peut aisément conduire l'auteur d'un récit de deuil à passer sous silence certains détails de son expérience, jugés trop intimes, voire scandaleux. C'est notamment le cas, si l'on en

¹ HAMMADOU, Ghania. « L'auteur répond aux questions d'*Algérie Littérature / Action* », op.cit.

croit la postface de Danielle Sallenave, de Ghania Hammadou, dans *Le Premier jour d'éternité* : « Un dernier écran cependant subsiste, moins transparent, plus résistant, plus opaque : nous ne pouvons accompagner l'endeuillée jusqu'au bout de son chemin » (PJE, p.150).

À l'aune de ces informations, il nous semble compréhensible que l'auteure du *Premier jour d'éternité* n'ait pas voulu inscrire son récit de deuil dans un genre aussi contraignant et réglementé que l'autobiographie, et ce, malgré la forte teneur de ce texte en réalité personnelle et historique. À l'enfermement du pacte autobiographique, Ghania Hammadou a préféré l'ouverture du contrat fictionnel, qui lui permet de donner libre cours à la subjectivité dans son témoignage.

Cette latitude qu'offre le genre romanesque est, d'ailleurs, soulignée par Yves Reuters dans *Introduction à l'analyse du roman*. Selon lui, en effet, le roman « apparaît comme le genre de la liberté, qui échappe au carcan des règles anciennes et permet l'innovation formelle ou thématique. À priori sans limites, il peut dire aussi bien l'individu (toute la littérature du Moi) que le social. »¹.

Ainsi, selon Yves Reuters, le genre romanesque aurait une valeur surplombante de méta-genre. Il constituerait, effectivement, une structure englobante, capable d'accueillir et d'unifier divers types de textes ; d'où, à notre sens, le choix de Ghania Hammadou de cette catégorie générique officielle pour son œuvre. Car contrairement à l'autobiographie qui ne peut pas dire le faux, rien n'empêche le roman de dire le vrai.

Il nous semble ainsi évident, au terme de ce chapitre, que les œuvres étudiées d'Assia Djebar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou, à travers les mécanismes énonciatifs et narratifs qu'ils convoquent, créent une ambiguïté certaine dans la réception de ces productions entre interprétation factuelle et interprétation fictive. En cela, ces textes paraissent donc, bel et bien, répondre à la première exigence posée par Michael Riffaterre au témoignage fictionnel, à savoir : « l'effet de réel ».

¹ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. op.cit., p.11.

Chapitre II :
Crédibilisation du discours endeuillé des
protagonistes

La réflexion que nous avons portée au cours du chapitre précédent sur la genericité textuelle des œuvres étudiées nous a ainsi permis de conclure que celles-ci répondaient effectivement à la première condition posée par Michael Riffaterre au témoignage fictionnel, à savoir son effet de réel. Il s'agira par conséquent dans le présent chapitre de déterminer si la seconde exigence arrêtée par le linguiste, relativement au témoignage fictionnel, se réalise elle aussi dans ces œuvres, à savoir « le recréation d'un acte de témoignage crédible ».

En outre, qui dit acte de témoignage, dit automatiquement acte de parole et dit par conséquent discours. De ce fait, nous nous emploierons au cours de cette division à mettre en évidence les procédés implicites encodés par Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou dans les discours¹ endeuillés de leurs narratrices-personnages afin de crédibiliser leurs témoignages et faire percevoir leurs paroles comme sincères.

1. La rhétorique de la persuasion au service de la crédibilisation du témoignage

Le problème de la sincérité a été abordé à travers le temps par de nombreux philosophes, moralistes et écrivains ; de manière principale dans les œuvres de certains et de façon secondaire chez d'autres. Nous citerons à titre d'exemple : Aristote, Saint-Augustin, Montaigne, Montesquieu, Machiavel, Rousseau, Kant, Nietzsche et La Rochefoucauld ; et plus proche de notre époque : Sartre, Jankélévitch, Starobinski, Steiner, Arendt et quelques autres. Néanmoins, malgré la profusion de travaux dans ce domaine, nombre de penseurs concluent tout de même que parler de sincérité est une tâche ardue. En effet, pour être effective la sincérité ne doit être ni déclarée, ni demandée : quand on se dit sincère, on atteste par là d'une sincérité plus ou moins

¹ L'analyse du discours littéraire est une discipline qui s'est développée au cours les années 1990. Elle repose sur le postulat que le discours n'est qu'un, et que les outils utilisés pour analyser les discours « ordinaires » peuvent tout aussi bien s'appliquer aux textes littéraires. La discipline compte néanmoins de nombreux détracteurs qui, à l'instar de Roland Barthes, prônent la suprématie du fait littéraire sur l'ensemble des productions discursives sociales. La discipline a, à leurs yeux, l'inconvénient d'aborder comme une communication ordinaire, un acte scriptural qui est extraordinaire. Malgré les nombreux procès qui lui ont été faits, l'analyse du discours littéraire s'est tout de même imposée comme une discipline à part entière, avec ses propres méthodes. Cette branche a même permis d'apporter un éclairage sur la compréhension et l'interprétation du fait littéraire.

douteuse ; et quand on exige d'un tiers d'être sincère, on obtient au mieux que des confessions ou des aveux.

Ce n'est donc qu'une fois affranchie de ces deux difficultés qu'une définition de la sincérité devient possible, et nous avons retenu la suivante : la sincérité ne serait pas l'absence de mensonge, mais l'effort pour construire une relation de confiance dans son rapport aux autres grâce au langage.

Cependant, le langage peut dire le vrai et le faux. Alors comment persuader son interlocuteur ou son lecteur de la sincérité de son discours ? Grâce à la rhétorique. Effectivement, d'après Jean-Jacques Robrieux :

Les définitions de la rhétorique abondent depuis qu'on traite de la matière. Elles se nuancent et se précisent les unes les autres, mais on en revient toujours aux mêmes, qu'on peut essayer de résumer très simplement : la rhétorique est l'art de s'exprimer et de persuader¹.

Dans son ouvrage dédié à la rhétorique, Robrieux insiste lourdement sur le fait que cette dernière ne se limite pas aux techniques formelles et stylistiques de l'expression, mais qu'elle s'étend également à la dimension persuasive du discours. Selon lui, en effet, tout discours rhétorique a pour finalité de persuader et pour ce faire il doit à la fois convaincre (aspect rationnel) et plaire (aspect irrationnel et affectif).

Robrieux précise, toutefois, que tout discours n'est pas forcément rhétorique. Les énoncés informatifs, par exemple, sont dépourvus de rhétorique dans la mesure où ils ne recherchent pas l'adhésion de l'auditoire ou du lectorat. La poésie qui cherche à toucher sans persuader ne ferait pas non plus partie de ce domaine. De même que le discours scientifique qui a pour objectif de convaincre de réalités certaines, là où les discours rhétoriques cherchent à persuader de choses vraisemblables. Dans les œuvres narratives et théâtrales, au contraire, de nombreux passages relèvent de la rhétorique.

S'il est établi que l'une des principales fonctions de la rhétorique est de persuader, encore faut-il déterminer par quels moyens un discours est-il persuasif ? D'après Olivier Reboul², ces moyens peuvent être d'ordre rationnel ou affectif ; ou

¹ ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation* [2012], Paris : Armand Colin, 2015, p.12.

² REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique : Théorie et pratique* [1991], Paris : Presses universitaires de France, 1995.

plus précisément : essentiellement rationnels ou essentiellement affectifs, car, en rhétorique, raison et sentiments sont inséparables. Les figures de style par exemple comme la métaphore, l'hyperbole et l'antithèse sont affectives étant donné qu'elles cherchent à plaire ou émouvoir ; mais elles contiennent également une part de rationnel dans la mesure où elles expriment un argument en le condensant et en le rendant plus frappant.

En outre, Aristote affirmait déjà dès l'Antiquité que « les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le caractère moral de l'orateur ; d'autres dans les dispositions de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même »¹. De ce postulat, il crée la célèbre triade : ethos, pathos et logos.

Ainsi, selon la rhétorique aristotélicienne, pour persuader, il est indispensable de renvoyer une image de soi qui inspire confiance (ethos), de jouer sur les passions et l'affect de son auditoire (pathos), et de s'appuyer sur des arguments valides (logos).

Afin qu'un discours soit convaincant, il est donc primordial qu'il s'appuie sur les trois pôles de la persuasion que nous venons d'énumérer. Il est cependant à noter que tout discours tend inévitablement à privilégier un registre argumentatif en particulier. Dans ce sens, nous nous proposons d'étudier sur quel élément du trio aristotélicien s'appuie majoritairement le discours de chacune des narratrices personnage de notre corpus. Est-ce le même dans les trois romans ? Ou change-t-il d'une auteure à l'autre ?

Il semble que si Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou aient adopté des choix narratifs, énonciatifs et génériques similaires afin de crédibiliser leurs témoignages, leurs choix discursifs quant à eux diffèrent. Nous constatons en effet que chaque auteur joue sur un registre argumentatif différent afin de persuader le lecteur de l'authenticité du discours de son héroïne. Le discours d'*Aïda*, par exemple, mère endeuillée dans *Puisque mon cœur est mort*, est centré sur le caractère moral de l'héroïne et son image de femme instruite et cultivée – ethos –. Le discours de *Mérim*, amante éplorée dans *Le Premier jour d'éternité*, est quant à lui essentiellement axé sur la douleur et le désarroi de la narratrice suite à la perte de l'homme qu'elle aime – pathos –. Là, où le discours d'Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie* est lui fondé sur deux pôles de la persuasion aristotélicienne : elle y présente

¹ARISTOTE. *Rhétorique, livre I, chapitre II, 1356a*, trad. Charles-Émile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, Paris : Le livre de poche, 1991, p.83.

en effet une image d'écrivaine engagée – ethos –, tout en y avançant des arguments rationnels s'appuyant sur des moyens logico discursifs internes ou externes – logos –.

2. L'ethos dans *Puisque mon cœur est mort*

L'ethos est l'image que produit l'orateur de sa propre personne à travers son discours. L'ethos était également désigné à l'âge classique sous le terme de « mœurs oratoires ». Cette appellation a pour spécificité de le dissocier des « mœurs réelles ». Car en effet, l'ethos est le caractère moral qui se dégage du discours de l'orateur et non pas son caractère réel.

La notion d'ethos a été par la suite largement reprise dans les recherches contemporaines avec des conceptions tout aussi nombreuses que variées. Le sociologue Erving Goffman est le premier à avoir repensé, en 1959¹, le concept aristotélicien qu'il a rebaptisé « la présentation de soi ». L'ethos chez Goffman perd son caractère rhétorique pour revêtir des attributs sociologiques. Sa théorie repose sur le fait que chaque individu effectue dans tout échange social une présentation volontaire ou involontaire de sa personne. La réflexion de Goffman dépasse le cadre de la parole et du discours pour s'intéresser à l'ensemble des comportements sociaux extra-verbaux : habillement, gestes, expressions faciales, façon de se mouvoir...etc., qui participent à la construction identitaire. Roland Barthes dans son article sur l'ancienne rhétorique², et Oswald Ducrot dans « Le Dire et le Dit »³, se sont également intéressés à la notion d'ethos, sans toutefois y apporter d'éclairage vraiment nouveau. C'est en réalité à Dominique Maingueneau⁴ que l'on doit les premiers développements du concept d'ethos et son introduction dans le domaine linguistique de l'analyse du discours. Maingueneau opère une refonte de la conception de l'ethos aristotélicien à partir du lègue goffmanien. Il effectue ainsi deux déplacements majeurs : l'ethos ne se cantonne plus à l'art oratoire, mais s'intéresse

¹ GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi* [1959], Paris : Minuit, 1973.

² BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications n°16*, Paris : Points, 1970.

³ DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*, Paris : Minuit, 1984.

⁴ MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours*, Paris : Hachette, 1991.

également aux discours écrits, notamment le discours littéraire ; et l'ethos dépasse le champ restreint de l'argumentation pour s'étendre à celui plus large de l'adhésion.

Selon Aristote : « C'est le caractère moral (l'ethos) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance¹ ». Dans *Puisque mon cœur est mort*, il nous semble que l'ethos d'*Aïda*, mère endeuillée, participe grandement à l'effet réaliste et vraisemblable de l'œuvre et confère au discours de l'héroïne son aspect de témoignage authentique.

2.1. Dialogue d'outre-tombe et ethos spéculaire

Selon Ruth Amossy², la construction de l'ethos ne peut se faire sans la présence d'un « je » qui prend la parole ou écrit à l'intention d'un « tu » ou d'un « vous ». La présentation de soi est nécessairement liée à un locuteur identifié qui pose son empreinte dans son discours et laisse ainsi transparaître une subjectivité qui construit son identité.

Le roman *Puisque mon cœur est mort* se présente sous la forme d'un journal intime regroupant des lettres qu'adresse *Aïda* à son fils décédé. Le « tu » de son discours, renvoie donc toujours au même destinataire : *Nadir*.

Maïssa Bey en choisissant ce modèle narratif et énonciatif, construit l'ethos de son personnage principal à travers une correspondance intime et unilatérale, celle d'une mère avec son fils disparu. Ce parti pris a deux spécificités notoires : le caractère familial et intimiste de l'échange nous donne à voir le discours d'une héroïne qui semble se confier sans retenue et parler à cœur ouvert ; et l'impossibilité d'une intervention réelle de la part de *Nadir* donne la possibilité à *Aïda* d'imaginer les répliques potentielles de son fils, ce qui lui permet de donner à son discours le développement qu'elle souhaite.

Car il est à noter, comme le souligne Amossy, que l'ethos qui se construit au cours d'une interaction est nécessairement soumis aux variables de l'échange. Le locuteur doit en effet sans cesse réadapter son discours en fonction des réponses de

¹ ARISTOTE. op.cit.

² AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

l'interlocuteur afin de réajuster l'image qu'il veut renvoyer. Alors que les discours monogérés offrent au locuteur ou au scripteur une très grande liberté dans la construction de son image discursive. « Il peut dire et se dire sans être interrompu ; il dispose d'un espace qui lui appartient en propre, sans ingérence aucune de l'extérieur¹ ».

Aïda, en postulant dans ses lettres les réactions et les répliques de *Nadir*, prend en charge les deux pôles de l'énonciation et de la co-énonciation de cet échange fictif. Ce qui lui laisse toute la latitude nécessaire afin de développer son ethos sans ingérence aucune. Bien au contraire, les interventions imaginaires de *Nadir* lui servent de prétexte pour déployer dans son discours un nouvel aspect de sa personnalité et asseoir ainsi davantage l'image discursive qu'elle veut véhiculer :

Ah oui ! Il faut que je te prévienne ! Avant de la quitter, je lui ai proposé de venir un jour à la maison. Tes livres de médecine et tes cours pourraient lui servir. **Un prétexte, dis-tu ?** Tu as sans doute raison. Je me suis dit qu'elle aimerait peut-être voir ta chambre, les lieux où tu as grandi. Et puis, et puis, je te le confesse d'une toute petite voix, elle pourrait me tenir compagnie. Nous pourrions parler de toi. (PMCM, p.127)

Dans l'extrait précédent, la remarque que la narratrice prête au défunt : « Un prétexte, dis-tu ? », lui sert à énoncer une aspiration intime. Celle de rechercher la compagnie d'Assia, une jeune fille qui nourrissait des sentiments amoureux envers son fils et qui, par conséquent, partage et comprend sa détresse et la profondeur de sa douleur. Par le biais de ce procédé, la narratrice édifie l'ethos d'une mère inconsolable de la perte de son enfant, qui s'accroche à tout ce qui peut lui rappeler la douceur de sa présence. Intention qu'elle explicite longuement dans le passage suivant où elle avoue à son fils avoir voulu étreindre Assia, tout comme il avait dû le faire par le passé, afin de deviner les émotions qu'il avait pu ressentir et d'imaginer cette facette de la personnalité de son enfant qu'elle ne pourra dorénavant jamais découvrir :

J'aurais voulu la prendre dans mes bras un instant, dans une étreinte maternelle. La toucher. Respirer son odeur. Comme tu as dû le faire. Je n'ai pas osé.

Je l'ai, tout comme toi, raccompagnée jusqu'à l'arrêt du bus. J'ai attendu avec elle. Pour prolonger cette sensation étrange qui m'envahissait toutes les fois que je la regardais, que je prononçais son nom. J'essayais d'imaginer les inflexions de ta voix quand tu lui parlais. La lumière dans ton regard quand tu le posais sur elle. Ton impatience et ta douceur. Tous ces aspects

¹ AMOSSY, Ruth. op.cit., p.131.

de toi que je ne connais pas. Des aspects que nulle mère ne peut connaître.
(PMCM, p.126/127)

Les interventions imaginaires de *Nadir* permettent également à *Aïda* de se construire l'ethos d'une femme équilibrée que rien ne prédisposait à basculer dans la folie meurtrière. Comme dans ce passage où elle déclare entendre le rire et les moqueries de son fils qui n'imagine absolument pas la mère douce et réfléchie qu'il a connue se transformer en traqueuse sans pitié :

Je sais, je sais : tu imagines mal ta pauvre vieille mère en vengeresse impitoyable lancée dans une traque sans merci. **J'entends presque ton rire, tes moqueries.**

Je peux simplement rétorquer que moi non plus je n'aurais jamais imaginé qu'on te ramènerait à moi le corps déjà enveloppé d'un linceul, et qu'on m'empêcherait de découvrir ton visage de peur que je n'y visse la trace de tes stigmates. (PMCM, p.133)

Dans cet extrait, *Aïda* met en corrélation étroite, dans un rapport de cause à effet, le meurtre de *Nadir* et sa volonté de le venger par le sang. L'accent est également mis sur les « stigmates » présentes sur le corps du fils. La terminologie n'est pas anodine. Ce mot, utilisé dans le sens de « cicatrices », est au contraire lourd de connotation. Il renvoie en religion catholique aux blessures présentes sur le corps de certains croyants rappelant les plaies¹ de Jésus de Nazareth lors de sa crucifixion. Par le choix de ce terme, *Aïda* met tacitement en corrélation le meurtre de son fils et le sacrifice du Christ, considéré par les catholiques comme le fils de Dieu. Elle donne par ce biais une dimension hyperbolique au crime perpétré contre *Nadir* en opérant un rapprochement entre ses souffrances et celles du Christ. Elle prête ainsi à son fils une image de supplicié, ce qui a pour conséquence de légitimer la soif de vengeance qui l'anime.

Les répliques de *Nadir*, postulées par *Aïda*, servent aussi à laisser entrevoir la nature des liens qui la liaient à son fils. Une relation forte, basée sur la complicité et l'échange :

Ce pourrait être le début d'un roman. Ou la fin. La fin tragique d'un beau roman d'amour. Ah ! je te vois ricaner, je t'entends me dire oui, ça y est, tu

¹ Les plaies de Jésus de Nazareth crucifié sont au nombre de cinq : aux mains et aux pieds cloués sur la Croix, à la tête couronnée d'épines, au flanc touché par la lance et au dos battu par le fouet.

démarres sur les chapeaux de roues, et comme toujours tu exagères, tu interprètes. Bon, je corrige, je vais dire une belle histoire, ça te va ? Donc, laisse-moi continuer : comment expliquer sa présence autrement que par les liens qui vous unissent ? Un attachement profond ? Une grande amitié, qui aurait pu un jour...qui sait ? Allez, allez, j'arrête, mais tu permettras que je me pose des questions sur ce qui pouvait motiver une douleur si manifeste. Et surtout, je voulais te dire qu'elle était là. (PMCM, p. 51/52)

L'extrait précédent permet de percevoir l'attitude taquine qu'avait *Nadir* à l'égard de sa mère, ainsi que le regard conciliant et amusé que portait cette dernière sur les espiègleries de son fils. Ce procédé a également pour effet d'accroître l'ignominie du crime dont *Nadir* a été victime. Car, même si tout meurtre est répréhensible, celui d'un fils unique, aussi proche et complice avec sa mère, est lui insoutenable.

2.2. Le trauma de la perte comme pierre angulaire de l'éthos

L'analyse du roman de Maïssa Bey nous a également permis de constater que l'éthos de sa narratrice-personnage se construisait essentiellement à travers une rupture entre son moi passé et son moi actuel, avec comme ligne de fracture le décès de son fils. Ainsi, *Aïda* se présente désormais en opposition à celle qu'elle était avant :

Personne ne peut mesurer la profondeur du gouffre qui me sépare aujourd'hui de celle que j'étais aux yeux de tous – et que je pourrais décrire ainsi : une femme peu liante mais consciencieuse, attentive aux autres, cordiale, parfois même enjouée, sans toutefois se départir de la réserve liée à son statut de femme divorcée. (PMCM, p. 67)

Comme mis en exergue dans l'extrait précédent, la personnalité antérieure d'*Aïda* était régie et conditionnée par sa situation matrimoniale de femme divorcée. Malgré une séparation qu'elle savait salvatrice en raison du comportement violent de son ex-mari, *Aïda* a toujours vécu son choix comme une transgression aux valeurs de la société traditionnelle à laquelle elle appartient. Entorse qu'elle essayait de pallier par de la retenue et de la sobriété afin de prouver à tous qu'elle était une femme respectable qui faisait bon usage de cette liberté arrachée :

Mon divorce est l'unique ruade, l'incartade que beaucoup de mes proches ne m'ont toujours pas pardonnée. Dans notre société, dans notre famille surtout, il est impensable qu'une femme puisse revendiquer, dans son couple, l'un des droits les plus élémentaires : le droit au respect. Mais il me faut reconnaître amèrement que c'est en même temps cet écart, ce désir de

me libérer de l'emprise d'un homme, qui m'a paradoxalement privée de toute liberté. Je n'avais pas alors mesuré jusqu'à quel point. (PMCM, p. 84/85)

Aïda présente donc son divorce comme le seul écart qu'elle a pu commettre dans sa vie ; elle qui avait veillé jusqu'alors à toujours se plier aux convenances et à ne jamais se démarquer du groupe : « Je n'ai même fait que ça toute ma vie. Me couler dans le moule. Sourire quand j'avais envie de pleurer, me taire quand j'avais envie de crier. Mais c'était un autre temps. Le temps où le soleil éclairait encore le monde. » (PMCM, p. 86)

Nous comprenons aussi à travers le passage ci-dessus que la métaphore du soleil qui éclairait le monde renvoie à la présence de son fils *Nadir* à ses côtés. Ainsi, c'est essentiellement pour lui qu'*Aïda* s'imposait autant de contraintes afin de convaincre son entourage de sa moralité : rentrer tôt et toujours seule, ne jamais recevoir d'hommes chez elle hormis les amis de son fils et toujours en sa présence...etc.

Si l'héroïne cherchait à préserver sa réputation de femme vertueuse, c'est avant tout pour sauvegarder l'honneur de son fils :

Je tenais plus que tout à l'image que je voulais donner de moi. Il y allait de ma réputation. De mon honneur. Du tien, aussi. Toutes mes forces étaient tendues vers un objectif, et un seul : obtenir et garder la considération de tous. (PMCM, p.148)

Mais le décès de *Nadir* a aboli tous les interdits. *Aïda* ne recherche plus à présent l'estime, ou l'approbation de quiconque : « J'ose affirmer à présent qu'en me privant de mon statut de mère, on m'a, dans le même temps, délivrée de toutes mes peurs, de toutes mes inhibitions. Rien de pire ne peut plus m'arriver. » (PMCM, p.128).

L'assassinat de *Nadir* constitue donc la clé de compréhension de l'ethos d'*Aïda* qui estime n'avoir plus rien à perdre désormais, puisqu'elle a déjà perdu ce qu'elle avait de plus cher au monde. Plus rien ne compte à ses yeux dorénavant, ni les regards désapprobateurs, ni les médisances. C'est comme si en lui ôtant son statut de mère, on l'avait en même temps déchargée de toutes les contraintes qu'elle s'imposait : mesurer ses paroles, ajuster ses gestes, tempérer ses émotions :

Maintenant, je ne veux plus, je ne veux plus faire semblant. Pour quel enjeu ? Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent

l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu.
Puisque mon cœur est mort. (PMCM, p.86)

Aïda ne se soucie plus à présent ni des convenances, ni de la bienséance, quitte à heurter les esprits bien-pensants qui tentent de lui dicter son comportement. À ce titre, elle entend bien mener le deuil de son fils comme bon lui semble. La preuve en est son attitude lors du quarantième jour suivant le décès de *Nadir*. Une date importante dans la culture musulmane, dédiée à la commémoration et au souvenir du défunt. Lors de cet événement, la famille du disparu est censée ouvrir sa porte à toutes les personnes désireuses de ne réunir autour d'elle pour partager un dîner lors d'une soirée animée par des *tolbas*¹.

À la commémoration traditionnelle attendue d'elle au quarantième jour du décès de *Nadir*, *Aïda* préfère une soirée en compagnie des amis les plus proches de son fils : *Walid*, *Nouri*, *Salim*, *Karim* et *Hakim*. Ceux qui, à ses yeux, l'avaient réellement connu et sincèrement aimé. La mère déroge donc à toutes les coutumes édifiées par sa société, au risque de s'attirer l'opprobre des siens, afin d'effectuer le deuil de son fils comme elle le souhaite. Pour ce faire, elle résiste à toutes les sommations de ses proches de se plier aux convenances au nom de la bienséance et accepte même d'être perçue comme une illuminée qui se soustrait à ses obligations ou comme une folle ayant perdu la raison : « Seule la folie peut tout excuser. Alors oui, je suis folle. » (PMCM, p.45)

Ainsi, au quarantième jour du décès de *Nadir*, *Aïda* a choisi de passer la soirée avec les amis de son fils. Après lui avoir dédié la dernière prière du jour et avoir récité la *Fatiha* en son nom, ils ont partagé des pizzas et écouté la musique qu'il aimait en évoquant leurs souvenirs de lui. Cette attitude en effraction avec le consensus socioculturel de sa société est pleinement assumée par *Aïda* qui écrit à son fils :

Tu me découvres ? Et encore, tu ne sais pas tout ! Tu vas découvrir une femme qui ressemble si peu à celle que tu as toujours connue – et supportée, avec patience parfois mise à l'épreuve, je dois le reconnaître – que tu vas aller de surprise en surprise. Dois-je t'expliquer les causes de ce changement ? Dois-je t'expliquer quand et pourquoi les barrières se sont effondrées ? (PMCM, p.87)

¹ Récitants rémunérés pour la lecture solennelle du Coran.

Dans cet extrait également l'accent est mis sur le décès de *Nadir* comme point de rupture dans l'attitude et la personnalité d'*Aïda*.

2.3. Une mémoire intertextuelle au service d'un ethos en peine

Le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, foisonne de références culturelles attribuées à la mémoire d'*Aïda*.

Ces références, insérées par l'auteure dans le discours de son héroïne, par le biais de citations ou d'allusions, nous semblent participer de manière active à la construction de l'ethos de ce personnage. Les multiples et différents renvois culturels présents dans l'œuvre et associés à la mémoire de la narratrice-personnage, laissent en effet deviner un niveau d'éducation élevé et une culture riche et diversifiée. Ce qui a pour effet d'édifier dans l'esprit du lecteur l'image d'une femme instruite, éclairée et raisonnée que rien ne prédisposait à basculer dans la folie meurtrière.

Si les références culturelles convoquées dans le discours d'*Aïda* sont nombreuses et éclectiques, il n'en demeure pas moins que la plupart d'entre elles renvoient à une thématique commune ; celle de la perte. Ce choix ne nous paraît d'ailleurs pas fortuit. Il contribue à notre sens à mettre en scène une héroïne à l'ethos en souffrance qui traduit sa détresse et sa douleur par le biais d'une mémoire culturelle en peine.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous nous proposons d'analyser, au cours de ce point, les différents renvois littéraires, musicaux et cinématographiques présents dans le discours d'*Aïda* afin de contribuer à la construction de son ethos.

2.3.1. Références littéraires

Comme mentionné précédemment, le discours d'*Aïda* regorge de mentions culturelles se rapportant au thème de la perte et des émotions qui lui sont inhérentes comme le chagrin et la douleur. Les références littéraires convoquées par l'héroïne en sont d'ailleurs un exemple probant. La majorité d'entre elles tournent, effectivement, autour du motif de l'affliction. La narratrice-personnage ne s'en cache pas et l'explique même ouvertement dans l'extrait suivant :

Je glane çà et là des fragments de détresse.

Ils sont là, mes compagnons de toujours. Les livres. Et dans les livres, je cherche exclusivement les mots qui font écho à ma douleur. Je les appelle à mon secours.

Les auteurs disent, et leurs mots me portent, me donnent la main pour avancer, pas à pas, sur les décombres. (PMCM, p. 154)

Le discours d'*Aïda* laisse entendre que le goût de l'héroïne pour la lecture l'a naturellement poussée à rechercher dans les livres le réconfort à sa solitude et à son chagrin. Mais ses lectures sont désormais ciblées ; la mère se tourne exclusivement vers les écrits qui font miroir à sa souffrance. Par conséquent, les multiples références littéraires funèbres disséminées dans le texte et associées au discours de la mère ne sont pas un élément fortuit. Elles participent au contraire à la construction de l'image discursive de ce personnage en lui érigeant l'ethos d'une femme instruite, cultivée et réfléchie qui dénote avec l'image dépréciative communément associée aux meurtriers. Ce n'est donc nullement par tempérament sanguin, impulsif et irréfléchi que la mère entreprend de trouver et de tuer l'assassin de son fils. Ce sont au contraire les circonstances tragiques de sa disparition et l'arbitraire de l'acte qui l'y poussent.

Les références littéraires funèbres, qui sont légion dans le discours d'*Aïda*, sont introduites par le biais de l'intertextualité. Cette notion, apparue en France à la fin des années soixante, est associée au nom de Julia Kristeva qui est la première à avoir introduit le concept en Europe de l'Est¹. Sa réflexion autour de l'intertextualité s'inspire néanmoins largement des travaux des formalistes russes en général et de Mikhaïl Bakhtine en particulier. C'est en effet sur le dialogisme² de Bakhtine que Kristeva s'appuie afin de définir l'intertextualité qu'elle considère comme une sorte de dialogisme entre différents textes, une « interaction textuelle ». Selon elle, tout texte n'est que le fruit de l'absorption, puis la transformation et l'assemblage de citations empruntées à d'autres textes. Chaque écrit s'inspirant des précédents et approvisionnant lui-même les textes à venir.

¹ Grâce à deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris par la suite dans son livre *Séméiôtiké : Recherche pour une sémanalyse* (1969)

² La notion de dialogisme renvoie à l'existence de plusieurs « voix » dans un texte, exprimant des points de vue idéologiques et sociaux différentes, voire contradictoires.

Au début des années quatre-vingt, Gérard Genette reprend à son tour le concept d'intertextualité, qu'il étaye, élargit et rebaptise « transtextualité » dans son livre *Palimpsestes*¹. Il divise alors la notion en cinq relations distinctes, tacites ou apparentes, qui peuvent s'établir entre les textes : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

L'intertextualité est la relation la plus simple qui peut s'établir entre les écrits. Il s'agit en fait d'un rapport de présence d'un texte dans un autre texte par le biais de la citation, de l'allusion, de la mention récurrente ou du plagiat.

La paratextualité est la relation qui s'établit entre le texte et son paratexte² (titre, dédicace, épigraphe, préface, postface, avertissement, avant-propos, etc.)

La métatextualité désigne les commentaires pouvant être faits par un auteur dans ses écrits sur un autre texte, sans obligatoirement le citer.

L'hypertextualité est définie comme toute relation entre un texte B (hypertexte) et un texte A (hypotexte) qui lui est antérieur avec une technique différente du commentaire. Cette catégorie englobe la parodie, l'imitation et le pastiche.

L'architextualité, enfin, renvoie à la relation tacite qui existe entre un texte donné et ceux appartenant à la même catégorie (genre littéraire, type de discours, mode d'énonciation)³. Tacite, car établie seulement par la mention paratextuelle relative au genre, présente généralement sur la couverture de l'ouvrage. L'architextualité s'intéresse donc aux ressemblances formelles qui lient les textes inscrits dans la même catégorie.

Après avoir pris connaissance des définitions proposées par Genette à l'ensemble des relations transtextuelles existantes, nous en déduisons que les nombreuses références littéraires intégrées par Maïssa Bey au discours de son héroïne relèvent de la catégorie de l'intertextualité.

Les relations intertextuelles établies par l'auteure entre le discours d'*Aïda* et diverses œuvres de la littérature française et anglaise ne se présentent toutefois pas toujours de la même manière. Certaines sont claires et déclarées, alors que d'autres

¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

² GENETTE, Gérard. *Seuils*, op.cit.

³ GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

s'avèrent plus discrètes voire dissimulées. La différence entre ces deux formes intertextuelles réside en fait dans leurs modes d'énonciation. À titre d'exemple, la relation que crée la citation entre les textes est manifeste, alors que le rapport qui découle de l'allusion est lui beaucoup plus subtil. Le choix de tel ou tel procédé intertextuel est donc significatif.

Dans le discours d'*Aïda*, ce sont les citations qui sont légion. Comme dans cet extrait : « *Et puis, comme un écho, cette phrase d'Aimé Césaire : « Ce bruit de larmes qui tâtonne vers l'aile immense des paupières. » » (PMCM, p.39)*

Nous remarquons, qu'en plus d'être annoncées par *Aïda* dans son discours, les citations se signalent également de manière manifeste dans le texte, grâce notamment à un code typographie particulier. Elles sont, en effet, fréquemment précédées de deux points et toujours placées entre guillemets. Souvent aussi, *Aïda* mentionne le nom de leurs auteurs et précise même le titre des œuvres d'où elles sont extraites. Quand c'est le cas, l'auteur veille bien à retranscrire l'intitulé en italique afin que celui-ci soit d'emblée perceptible dans le texte.

Écoute, écoute, là, pour moi, pour nous ce soir ces mots d'un poète que j'aime, Jacques Roubaud. Cela s'intitule *Quelque chose noir*.

« Quand la mort sera finie je serai mort
Où es-tu?
Qui?
Sous la lampe entourée de noir
Je te dispose Du noir tombe Sous les angles
Comme une poussière. »

C'est seulement à ces moments-là, quand, au hasard de mes lectures des mots surgissent du creux des ténèbres et viennent à ma rencontre, c'est seulement en ces instants que je ne me sens plus seule. (PMCM, p.48)

Comme dans l'extrait précédent, le personnage d'*Aïda* exprime souvent, après avoir cité un passage d'œuvre littéraire, le réconfort que lui apporte la lecture de l'extrait en question, parce qu'il fait écho à sa douleur et la met en mots.

Selon Antoine Compagnon¹, la citation associe dans une relation métonymique l'acte de lecture à l'acte d'écriture. Toute citation sous-entend donc une lecture préalable et une conscience qui a été sensible à l'extrait reproduit. C'est à notre sens justement de cela qu'il est question dans l'intégration de la citation par Maïssa Bey

¹ COMPAGNON, Antoine. op.cit.

dans le discours de son héroïne. Grâce à ce procédé intertextuel, l'auteure prête à son personnage une culture littéraire issue de lectures diverses, ce qui sous-entend une conscience capable d'absorber et de restituer des éléments, en fonction d'une pensée et d'une sensibilité individuelles et uniques.

La citation nous semble également servir à légitimer l'ambition meurtrière d'*Aïda*, comme dans cet extrait où en s'adressant à son fils, elle lui cite ce passage du Roi Lear de Shakespeare dans sa langue originale, l'anglais : « « *Nothing can come of nothing* » C'est ce que le roi Lear répond à Cordelia dans la pièce de Shakespeare. » (PMCM, p.134).

La phrase citée en anglais peut être traduite par : « rien ne peut venir de rien ». Par le biais de cet intertexte, *Aïda* justifie son ambition meurtrière auprès de son fils. Si on ne l'avait pas arraché à elle, elle ne se serait jamais transformée en « vengeresse impitoyable ».

Le fait que l'extrait soit cité en anglais sert aussi à accentuer la vraisemblance du personnage de la narratrice qui est censée être une enseignante d'anglais à l'université. Ce n'est d'ailleurs pas l'unique fois où le discours d'*Aïda* fait référence à des œuvres de la littérature anglophone, comme dans ce passage où elle cite l'écrivain et essayiste américain William Styron : « Dans mon carnet, je note, j'accueille en moi ces mots de William Styron : « *Despair beyond despair.* » « Une désespérance au-delà de la désespérance. » » (PMEM, p.131)

L'extrait en question est tiré de l'œuvre autobiographique de Styron : *Darkness Visible*, publiée en 1990 et traduite la même année par Maurice Rambaud avant d'être publiée aux éditions Gallimard sous le titre de : *Face aux ténèbres : chronique d'une folie*. Dans ce récit intime, qui lui a valu un succès à la fois critique et populaire, l'auteur américain traite de la dépression nerveuse qu'il a vécue cinq années plus tôt et qu'il qualifie de : « désespérance au-delà de la désespérance ».

Cette référence nourrit donc un double objectif : le fait qu'elle soit citée en anglais crédibilise l'ethos du personnage censé être professeur d'anglais. Et sa thématique fait écho au deuil et au désespoir de la narratrice et lui prête un ethos en peine.

Si la plupart du temps les références littéraires convoquées par l'auteur dans le discours de son héroïne se signalent clairement dans le roman grâce à une surdétermination textuelle liée au code typographique de la citation et à la mention du nom de l'auteur ou de l'œuvre dont elles sont extraites, il n'en demeure pas moins que certaines d'entre elles passent plus inaperçues. Comme dans ce passage où *Aïda* se prend à imaginer un autre dénouement si jamais elle n'avait pas quitté son mari. Que celui-ci, s'il avait été présent, aurait peut-être pu protéger leur fils et lui éviter cette fin tragique : « Sais-tu que je ne peux m'empêcher de penser que s'il avait été là, il aurait peut-être pu empêcher... oui, tu vois, si le nez de Cléopâtre avait été plus court... » (PMCM, p. 91)

Dans cet extrait, aucun élément typographique, ni aucune mention paratextuelle ne permet de deviner que l'expression relative au nez de Cléopâtre est empruntée à un philosophe connu : Blaise Pascal. Car c'est en effet à lui que l'on doit l'expression : « Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face du monde aurait changé.¹ », par laquelle il cherche à démontrer dans *Pensées* (1670) que même les plus petites causes produisent parfois de grands effets ou comment une chose d'apparence anodine peut entraîner dans un effet de domino des conséquences importantes.

L'absence de signalétique textuelle et de références paratextuelles dans cet extrait nous conduit à conclure que l'expression de Blaise Pascal n'est pas présentée comme une citation. Nous sommes donc en présence d'une forme intertextuelle moins explicite comme l'allusion ou le plagiat. Si tous deux peuvent être définis, selon Genette², comme un emprunt non déclaré, le plagiat consiste à reprendre littéralement la source, alors que l'allusion opère certaines adaptations au texte d'origine. Le fait que le mode verbal utilisé dans le discours d'*Aïda* ne soit pas identique à celui initialement choisi par Pascal (plus-que-parfait de l'indicatif pour le premier et plus-que-parfait du subjonctif pour le deuxième) et que l'expression empruntée par la

¹ Blaise Pascal défend l'hypothèse selon laquelle le long nez de Cléopâtre, reine d'Égypte entre 51 et 30 avant Jésus-Christ, était un élément fondamental de son physique et de son succès auprès des hommes comme Jules César ou Marc-Antoine. Il est vrai que sa romance avec le premier a permis à l'Égypte de contracter une alliance avec Rome au lieu de subir une annexion. Et que sa relation avec le second lui a assuré la possession de Chypre, de Chalcis et de la côte Cilicienne.

² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op.cit.

narratrice soit tronquée, nous pousse à conclure que cette référence s'inscrit dans le régime allusif et que ce n'est donc pas un plagiat.

La différence est de taille, car l'intention de l'auteur diffère d'une forme intertextuelle à l'autre. Si le plagiat est répréhensible dans la mesure où son auteur s'attribue injustement les mots et le travail d'un autre ; l'allusion a, quant à elle, une visée ludique. Elle cherche à créer une complicité avec le lecteur en sollicitant sa mémoire intertextuelle, sa culture et sa curiosité.

Culture et mémoire intertextuelle sont essentielles à la réussite de l'allusion. Car si le lecteur ne perçoit pas le clin d'œil allusif de l'auteur, l'allusion passera inaperçue et n'aura aucune influence sur le lecteur. D'où l'importance pour les auteurs de ne s'essayer à l'exercice qu'avec des références appartenant au patrimoine universel.

Même détectée, l'allusion contraint le lecteur à quelques étapes supplémentaires afin d'en saisir toute la valeur. En effet, une fois cette forme intertextuelle relevée, il faudra encore au récepteur vérifier son intuition de départ et effectuer les recherches nécessaires afin de trouver à quelle œuvre la référence est-elle empruntée – le texte source – ? Et à quel auteur on la doit ? Ce n'est qu'au terme de ces détours que l'effet de l'allusion devient optimal. Aussi est-il naturel que toutes les allusions ne soient pas systématiquement relevées par les lecteurs. Mais quand elles le sont, celles-ci installent une relation privilégiée entre l'auteur et le lecteur, une sorte de complicité culturelle.

La citation, au contraire, se signale d'emblée dans le texte. Elle est visible et rapidement repérable grâce à son code typographique. C'est pourquoi selon Charles Nordier, la citation serait pour les auteurs une preuve facile et commune d'érudition. L'allusion est quant à elle un pari beaucoup plus risqué, dans la mesure où elle postule de la culture du lecteur et sa mémoire intertextuelle. C'est pour cela sans doute, que Maïssa Bey privilégie les citations dans le discours de son héroïne afin de lui édifier l'ethos d'une femme instruite et cultivée.

Si l'allusion n'est toutefois pas totalement absente du discours d'Aïda, c'est afin d'activer la mémoire culturelle des lecteurs qui possèdent l'intertexte et de leur donner l'impression de partager des références littéraires communes avec l'héroïne, ce qui a pour conséquence d'accentuer la vraisemblance du personnage et de l'humaniser en lui donnant une certaine épaisseur psychologique.

Dans le même but, Maïssa Bey feint, dans l'extrait suivant, l'amnésie de sa narratrice concernant l'auteur d'une citation : « J'aime l'idée que tu sois vivant dans son souvenir. Je me sens moins seule. Je ne sais plus qui a dit que les morts ne disparaissent jamais tout à fait tant qu'ils restent présents dans le souvenir de ceux qui les ont aimés. » (PMCM, p.175)

En prêtant cette faiblesse humaine au personnage d'*Aïda*, l'auteur l'humanise aux yeux du lecteur et accentue ainsi le poids de son discours.

Dans cet exemple, le proverbe cité ne se signale pas par une typographie particulière, mais est introduit grâce à ce que Dominique Maingueneau¹ nomme le discours direct libre. Cette forme de la citation permet de maintenir la continuité du discours d'*Aïda* en mettant l'énoncé cité sur le même plan que l'énoncé citant.

D'après Gérard Genette, les fonctions de l'intertextualité sont multiples. L'intertextualité peut avoir une fonction référentielle en donnant l'illusion de la réalité ; éthique en attestant de la culture de l'auteur, le rendant ainsi crédible ; argumentative en confirmant la démonstration ; herméneutique en enrichissant le sens ; ludique en faisant deviner la référence ou critique en prenant ses distances par rapport à l'intertexte.

Dans le discours d'*Aïda*, l'intertextualité a à la fois une fonction éthique, argumentative et référentielle. Éthique, car les références littéraires citées servent à mettre en avant la culture de la mère et à construire son ethos de femme érudite. Argumentative, parce que certaines citations ont pour objectif d'expliquer, voire de justifier la rage d'*Aïda* et sa soif de vengeance. Et référentielle, car étant donné que toute citation suppose un acte préalable de lecture, par le biais de cette forme intertextuelle, l'auteur humanise le personnage d'*Aïda* en lui prêtant une conscience capable d'être sensible à certains textes et une mémoire qui lui permet de les restituer.

2.3.2. Références musicales

S'il est clair au terme du point précédent que le discours d'*Aïda* est chargé de références littéraires intertextuelles, force est de constater qu'il ne s'agit pas du seul art

¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication* [1998]. Paris : Armand Colin, 2012.

affectionné par ce personnage. En effet, la musique est également mise à l'honneur dans le discours de la narratrice. Comme dans cet extrait, où alors qu'elle raconte à son fils le déroulement de la soirée partagée avec ses amis pour la commémoration du 40e jour de son décès, elle se met à retranscrire et traduire les paroles d'une chanson de *Radiohead*¹ écoutée pour l'occasion :

Nous avons écouté de la musique. En sourdine, par peur de choquer les voisins. La musique que tu aimais. Les Pink Floyd. Prince. Bob Marley. Freddy Mercury. Sting. Et puis Radiohead.

Particulièrement, cette chanson : Creep. Oui, souviens-toi, cette chanson que tu passais sur ta chaîne hi-fi si souvent, et à plein son. Si souvent que j'ai fini par en retenir les paroles.

Je les ai traduites à tes copains.

Leur émotion m'a fait, pour la première fois, prendre conscience de leur sens. Cela peut te paraître incroyable, mais c'est vraiment ce qui s'est passé.

« When you were here before
I couldn't look you in the eye
You're just like an angel
Your skin makes me cry
You float like a feather in a beautiful ward. »

Comment moi, la prof d'anglais, ai-je pu t'aider à comprendre et à traduire ces paroles sans y voir un signe ?

« Tu flottes comme une plume dans un monde merveilleux... »

C'est ce qu'ils disent, ce qu'ils chantent..., ce que tu écoutais avant. Quand tu étais là. (PMCM, p. 88)

Cet exemple a particulièrement retenu notre attention, car il recèle d'éléments qui participent à la construction de l'ethos d'*Aïda*. Certains de ces éléments avaient déjà été relevés au cours du point précédent et cet extrait ne fait que les renforcer.

Nous citerons à cet effet la transcription puis la traduction par la narratrice de paroles d'une chanson anglophone. *Aïda* est enseignante d'anglais. Comme dans cet extrait, l'auteur ne manque pas de le rappeler régulièrement à son lecteur à travers le discours de son personnage. Cela d'ailleurs, participe pleinement à la création de l'ethos de la mère comme femme instruite et cultivée. Le fait de livrer en plus le personnage à l'exercice de la traduction permet de prouver l'information martelée tout au long du roman. Cette compétence sert à crédibiliser le personnage et à renforcer son ethos. Car, au-delà de se présenter comme professeur d'anglais, *Aïda* par le biais cet exercice prouve sa qualification pour cette fonction. C'est ce que Ruth Amossy²

¹ Groupe de Rock britannique au succès planétaire.

² AMOSSY, Ruth. op.cit.

nomme la coïncidence entre le dit et le dire et c'est, selon elle, de la force de ce rapport justement que l'ethos tire son degré d'efficacité.

Le fait d'écouter de la musique lors d'une soirée de commémoration funéraire corrobore également l'analyse faite au cours du point précédent qui concluait que la mort de *Nadir* constituait un point de rupture dans le comportement d'*Aïda* et l'image qu'elle désirait renvoyer aux autres. De l'ethos en accord avec le consensus socioculturel qu'elle véhiculait du vivant de son fils, la mère renvoie désormais l'ethos d'une femme qui se soucie peu des convenances et de la bienséance. Elle ne cherche plus à se fondre dans le moule et décide de mener son processus de deuil à son gré. Seul importe à présent qu'elle se sente mieux et que la meurtrissure se résorbe. D'où ce choix commémoratif en effraction avec les rituels communément admis par sa société lors de pareille circonstance.

Cependant, la précision relative au volume de la musique n'est pas anodine. Elle permet au contraire d'introduire une nuance de taille. Ce détail prouve en effet que le but de la mère n'est pas non plus de choquer délibérément. Elle a conscience que ses choix risquent d'être interprétés comme de la folie ou de l'hérésie, aussi choisit-elle de baisser le son afin de ne pas scandaliser ses voisins.

Ce reste de conformisme, *Aïda* en a conscience et l'avoue même à son fils :

Ne t'en fais pas ! Malgré tout ce que j'en dis, il me reste un fond de conservatisme. Des résidus seulement. On ne se défait pas aussi simplement de toute une éducation basée sur la sauvegarde des apparences, la fausseté et le mensonge. (PMCM, p.86/87)

Les mots associés au conservatisme dont l'héroïne fait preuve par moment sont toutefois présentés dans son discours avec un effet de gradation dépréciative : de la sauvegarde des apparences qui est une pratique compréhensible et répandue, nous passons à la fausseté et au mensonge qui sont des expressions explicitement péjoratives.

Autre élément qui avait déjà attiré notre attention lors de l'analyse des références littéraires et que nous retrouvons à nouveau dans cette référence musicale : la thématique du deuil. Aux mêmes stimuli, les mêmes réactions. Ce thème de prédilection dans les références culturelles convoquées par *Aïda* renvoie l'image d'une mère inconsolée à l'ethos en peine qui recherche dans les arts un écho à sa douleur.

Comme dans l'exemple suivant où *Aïda* dit écouter toute la nuit la *Valse de l'adieu*¹ de Chopin² et *Tears in Haven*³, chanson écrite par Éric Clapton⁴ pour son fils Conor, âgé de quatre ans, mort défenestré de leur appartement new-yorkais du 53e étage:

Toute la nuit, tour à tour, j'ai écouté la Neuvième Valse de Chopin, dite Valse de l'adieu, et Éric Clapton. Piano et guitare.

Éric Clapton. Le phrasé incomparable de sa guitare acoustique.

Sa ballade, Tears in Heaven. Dédiée à son fils disparu prématurément.

Des paroles qui me hantent tout le jour, que je me surprends à fredonner sans même y penser.

« Would you know my name, if I saw you in heaven?

I must be strong and carry on...

Would you hold my hand, if I saw you in heaven?

I'll find my way through night and day ... »

... « Je dois être fort et continuer à avancer...

À travers la nuit, à travers le jour, je trouverai ma route. »

Je traduis pour toi, le réfractaire aux langues étrangères. Là, tu vois, je te renvoie la balle !

Son fils n'avait pas cinq ans quand il a basculé par-dessus un balcon. Un accident. Une tragédie. (PMCM, p.135/136)

La traduction est présente dans cet extrait également et sert le même objectif énoncé plus haut : crédibiliser l'ethos de femme instruite construit par le discours d'*Aïda*. Afin que la manœuvre demeure subtile, l'auteur veille toujours à justifier le recours à la traduction dans le discours de son héroïne. Si dans le premier exemple, la mère avait traduit les paroles de la chanson de *Radiohead* pour les amis de son fils, dans celui-ci, c'est sous couvert de taquinerie envers *Nadir*, le « réfractaire aux langues étrangères » qu'*Aïda* s'adonne à l'exercice.

¹ Petite valse composée par Chopin au cours de l'été 1935. Recopiée et offerte à Maria Wodzinka, en septembre 1935, avant son retour à Paris. La jeune fille de 16 ans est la petite sœur de ses camarades de pension, rencontrée lors de sa visite à la famille Wodzinka à Dresde en Allemagne. Cette valse, mondialement connue aujourd'hui, n'a jamais été publiée par Chopin.

² Frédéric François Chopin (1810-1849), compositeur et pianiste franco-polonais. Il est considéré dans le monde pianistique comme un virtuose et a inspiré de nombreux pianistes comme : Ravel et Rachmaninov.

³ Titre pouvant être traduit par « larmes au paradis »

⁴ Éric Clapton est un compositeur, chanteur et guitariste britannique né en 1945. Il est considéré comme le meilleur guitariste au monde après Jimi Hendrix.

Nous remarquons que la plupart des références musicales citées par *Aïda* font partie du répertoire anglophone. Ce choix est judicieux dans la mesure où il corrobore l'image d'enseignante d'anglais prêtée au personnage. Cependant, la musique instrumentale prend également une large place dans la culture musicale de la mère, à l'image du pianiste virtuose Chopin, cité plus haut, et de Ravel¹ évoqué dans l'extrait suivant :

Je suis dans la cuisine. La radio est allumée. Ma compagne de toujours. Premières notes du *Boléro* de Ravel jouées au saxophone. Je ne connaissais pas. Je préfère la version plus classique : trompettes, violons, tambours, me dis-je machinalement tout en continuant à couper les tomates en rondelles. J'augmente le volume cependant. Des images surgissent. Mais quel était donc ce film ? Ce corps dressé, à demi-nu. Bras tendus. Le ballet final. La table rouge. Ah, oui ! Claude Lelouch, *Les uns et les autres*. (PMCM, p. 96)

Si pour une fois le renvoi culturel s'éloigne du thème du deuil, c'est parce que cette scène est antérieure au meurtre de *Nadir*. Elle se déroule plus précisément le soir de son décès alors que sa mère préparait le dîner qu'ils devaient partager ensemble.

L'extrait est intéressant dans la mesure où *Aïda* y fait dialoguer la musique et le septième art. Effectivement, le *Boléro* de Ravel, œuvre composée entre juillet et octobre 1928, succès planétaire du compositeur est prétexte pour la narratrice pour évoquer un film de Claude Lelouch² : *Les uns et les autres*. Ce long-métrage, sorti en 1981, retrace l'histoire de quatre familles de nationalités différentes qui ne se connaissent pas, mais qui ont en commun l'amour de la musique et de la danse. La scène finale du film réunit les quatre histoires lors d'un concert de danse à Paris où Jorge Donn effectue au-dessus d'une immense table rouge une chorégraphie de Maurice Béjart sur le *Boléro* de Ravel. D'où cette image de corps à demi-nu (celui du danseur en collant) sur une table rouge associée par *Aïda* à la mélodie de Ravel, écoutée à la Radio.

Cette analogie, prêtée par l'auteure à la conscience d'*Aïda*, n'est pas innocente. Elle permet au contraire d'humaniser le personnage en lui attribuant une mémoire culturelle réelle. Cela a pour conséquence de jeter le doute dans l'esprit du lecteur sur

¹ Maurice Ravel (1875-1937) compositeur, pianiste et chef d'orchestre français.

² Claude Lelouch est un réalisateur, producteur et scénariste français.

les frontières du factuel et du fictif dans cette œuvre de Maïssa Bey et de légitimer ainsi le témoignage endeuillé de sa narratrice.

2.3.3. Références cinématographiques

Le film de Claude Lelouch n'est pas le seul hommage au septième art du roman de Maïssa Bey. D'autres œuvres cinématographiques sont à l'honneur dans le discours d'*Aïda*. Mais contrairement au film de Lelouch qui s'inscrit dans le cinéma d'auteur, les autres renvois cinématographiques du roman font plutôt partie du cinéma d'action et du western¹.

Aïda cite par exemple le quinzième opus de la saga consacré à 007, le célèbre agent secret britannique créé par Ian Fleming² et incarné à l'écran par plusieurs grands noms du cinéma : Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan et plus récemment : Daniel Craig : « Pendant que je rechargeais mon arme en suivant les instructions, que je visais le centre de la cible tout en écoutant les explications qu'on me donnait sur la manière de tenir cet engin de mort dans la main, de maîtriser mes gestes, je ne cessais de me répéter un titre de film, un James Bond, je crois : Tuer n'est pas jouer. » (PMCM, p.133)

L'extrait renvoie à une séance de tir à laquelle s'était rendue *Aïda*. Le titre de l'œuvre cinématographique citée est éloquent : *Tuer n'est pas jouer*. Si la mère ne cesse de se répéter le nom de ce film lors de son exercice de tir, c'est afin de prendre pleinement conscience de la gravité de l'acte qu'elle s'apprête à commettre et des conséquences qui peuvent en découler. *Aïda* se construit donc l'ethos d'une femme raisonnée et réfléchie que seules les circonstances effroyables du meurtre de son fils ont poussée à la vengeance. Ce mot a d'ailleurs pour elle une connotation assez positive, tirée des westerns qu'elle regardait adolescente et qui mettaient en scène des justiciers traquant des hors-la-loi :

J'avais même imaginé que la scène finale – celle que je me joue presque tous les soirs – aurait lieu aux abords de cette maison, sur un terrain vague empierré, jonché de débris, bordé par quelques buissons épineux. Sans doute parce que le mot "vengeance" est pour moi associé à des images bien

¹ Genre cinématographique dont la toile de fond est la conquête de l'Ouest américain au XIX^{ème} siècle.

² Ian Fleming (1908- 1964) est un journaliste et romancier d'espionnage britannique.

précises de hors-la-loi et de justiciers s'affrontant dans un duel au suspense soigneusement réglé. Réminiscence inconsciente des westerns dont je faisais grande consommation lorsque j'étais adolescente. (PMCM, p.164/165)

En plus d'expliquer sa conception de la vengeance, cet extrait attribue au personnage de la narratrice une conscience humaine à travers les réminiscences inconscientes qui lui sont prêtées.

Au terme de cette analyse, nous concluons que le discours d'*Aïda* regorge de références culturelles diverses appartenant aux mondes littéraire, musical et cinématographique. Cet éclectisme culturel sert à doter la narratrice de *Puisque mon cœur est mort* d'un ethos de femme instruite, éclairée et cultivée que rien ne prédisposait à se transformer en vengeresse impitoyable.

Les renvois culturels présents dans le discours de la mère servent également à lui prêter une mémoire culturelle qui l'humanise et qui rend le lecteur plus sensible à son témoignage. Les références citées activent aussi la mémoire culturelle de certains lecteurs et créent une complicité entre eux et la narratrice.

Le fait que beaucoup de renvois littéraires et musicaux fassent partie de la culture anglophone et que la traduction soit une pratique fréquente dans le discours de l'héroïne contribue à consolider son image de professeur d'anglais.

Le discours d'*Aïda* se présente comme une véritable mosaïque de langues et de cultures qui s'expliquent par son parcours personnel et intellectuel. Par cette fenêtre ouverte sur les arts, Maïssa Bey édifie à son héroïne un ethos fort et positif qui accentue la vraisemblance de son œuvre et la visée persuasive du discours de son héroïne : un discours qui sonne comme le réquisitoire de la politique de concorde civile algérienne.

3. L'ethos et le logos dans *Le Blanc de l'Algérie*

« En Grec, le logos désigne à la fois le discours et la raison : la raison constitue des opérations en discours, et le discours devrait, idéalement, être lieu d'un ordre

rationnel¹ ». Le logos s'inscrit donc dans l'aspect proprement dialectique de la rhétorique.

Si nous avons décidé d'analyser la persuasion dans le discours d'Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* relativement à la notion de logos, c'est d'abord parce que celui-ci nous semble dominé par la raison. C'est ensuite également par rapport à nos conclusions du chapitre précédent quant à l'appartenance générique de cette œuvre. Il apparaît en effet que le texte d'Assia Djébar, bien que narratif, emprunte beaucoup au genre argumentatif, et prend même parfois la forme d'un récit à thèse. Selon Olivier Reboul : « l'art du logos domine dans des genres comme l'essai, mais intervient aussi dans le récit à thèse² ». De ce postulat, et en prenant en compte les résultats de l'approche générique, il nous a semblé pertinent de tenter de mettre en exergue les stratégies employées par l'auteure afin de développer la rationalité de son discours.

Il est cependant nécessaire de préciser, avant d'entamer notre analyse, que la rationalité du discours d'Assia Djébar ne signifie pas pour autant que celui-ci soit dépourvu d'affect. Le logos de son discours se tisse au contraire avec l'ethos de l'auteure, qu'il vient à la fois conforter et surplomber par un raisonnement logique. Le logos chez Djébar se construit donc en association avec son partenaire de la triade aristotélicienne afin de crédibiliser le discours de l'écrivaine et lui donner davantage de poids. Le meilleur exemple en est ces propos de l'auteure dans lesquels elle prône « Une parole qui ne serait pas d'abord de passion, qui, tout en tâtant dans le noir les limites de sa portée, saurait sa fragilité, et même son inanité, s'il est vraiment trop tard... » (BA, p.242)

Dans cet extrait, Assia Djébar présente l'image d'une écrivaine capable de maîtriser ses passions et de tenir un discours raisonné. Elle s'engage à ne pas se laisser emporter par les émotions et à construire un raisonnement valide. Elle le prouve d'ailleurs aussitôt en déclarant avoir conscience des limites de la portée de sa parole. Par le biais de cet aveu, elle cherche à convaincre le lecteur de sa rationalité et de sa clairvoyance. Cependant, même si le contenu de son discours est empreint de logos, il n'en demeure pas moins que le style de l'auteure et son travail du texte laisse tout de

¹ ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 442.

² REBOUL, Olivier. *La rhétorique* [1984], Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p.15.

même transparaitre certaines émotions par l'utilisation de ce que Catherine Kerbat-Orecchioni nomme les subjectivèmes¹ : substantifs, adjectifs, verbes et adverbes portant les marques concrètes de la subjectivité de l'énonciateur au niveau de son énoncé. Dans le même discours où elle s'engage à ne pas se laisser emporter par ses affects, Djébar introduit tout de même un jugement sur le pouvoir et les limites de la littérature par le biais d'adjectifs évaluatifs comme « fragilité » et « inanité ». De même que le recours à la conjonction « si » laisse deviner le doute de l'auteur et son indécision quant au fait qu'il soit ou non trop tard.

Ainsi, le logos dans le discours de Djébar ne s'inscrit pas dans le domaine du rationnel pur, mais dans celui du vraisemblable. Elle fait appel à une logique naturelle qui se distingue de la logique formelle et qui est, par conséquent, indissociable de sa personnalité et de sa sensibilité. Le logos dans *Le Blanc de l'Algérie* fonctionne donc en relation étroite avec l'affectivité de l'auteure, mais une affectivité calme, mesurée et soumise au contrôle moral. L'écrivaine veille en effet à maîtriser ses passions et à rester du côté de la raison et de l'éthique. Elle projette ainsi l'image d'une écrivaine nourrie de valeurs morales, capable de raisonner sans être emportée par ses affects.

Afin d'effectuer une analyse de l'ethos de l'auteure dans un discours où le « je » énonciatif n'est même pas présent, nous nous appuyons sur les travaux de Dominique Maingueneau², qui établit une différence entre « l'ethos dit » et « l'ethos montré ». Dans le premier, le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme sujet de son propre discours. C'est le cas notamment dans les textes autobiographiques où le « je » est présent pour parler de lui-même. Dans le second, par contre, le locuteur se dévoile à travers les modalités de sa parole sans obligatoirement se référer à sa personne. L'ethos ne se restreint donc pas aux propos tenus par l'énonciateur sur lui-même, mais s'étend également à ce que l'énonciateur donne à voir de lui-même par ses choix lexicologiques, son niveau de langue et son style. Assia Djébar, se mettant peu en scène dans *Le Blanc de l'Algérie*, c'est à son ethos montré que nous allons nous intéresser dans notre analyse et sur son rapport avec le logos auquel l'auteure s'engage.

¹ KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* [1980], Paris : Armand Colin, 2002.

² MAINGUENEAU, Dominique. *L'analyse du discours*, op.cit.

Afin de rendre son discours rationnel et crédible, Assia Djébar fait appel à un certain nombre de procédés rhétoriques. Afin de les dégager, nous nous appuyerons sur les travaux d'Aristote¹, qui distingue deux types de preuves dans le discours argumentatif : les *atechnoi*, preuves « extra-techniques » qui existent dans les faits ou dans les textes indépendamment du discours de l'orateur ou de l'écrivain, et les *antechnoi*, preuves « intra-techniques » qui ne sont fournies que par son discours et qui relèvent directement de son talent et de sa créativité.

3.1. Les preuves externes au langage

Selon Aristote, les preuves extérieures au discours sont au nombre de cinq : les textes de lois, les témoignages anciens et nouveaux, les contrats ou conventions entre particuliers, les aveux et les serments.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar rationalise son discours à l'aide de preuves extérieures à celui-ci. Elle s'appuie sur des références diverses afin de crédibiliser sa parole : témoignages verbaux, témoignages écrits, récits historiques, reportages télévisés...etc.

Preuve en est, le paratexte de l'œuvre qui comporte quatre entrées à la fin du récit. Une première, dédiée à la liste des écrivains² d'Algérie dont la mort a été évoquée dans le texte avec leurs noms et prénoms, les dates et les causes de leurs décès, ainsi que leur âge au moment du trépas. Une deuxième, consacrée aux références bibliographiques exactes sur lesquelles son récit s'est appuyé : mémoires³ de proches des disparus, essai⁴ d'une militante du Front de Libération National et textes d'historiens algériens⁵ et français¹. Une troisième, où elle remercie quelques

¹ ARISTOTE, cité par ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation* [1991], Paris : Armand Colin, 2015.

² Albert Camus, Frantz Fanon, Mouloud Feraoun, Jean Amrouche, Jean Sénac, Malek Haddad, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Anna Greki, Taos Amrouche, Josie Fanon, Bachir Hadj Ali, Tahar Djaout, Youcef Sebti et Saïd Mekbel.

³ Ali Zaamoum : *Tamurt Imazighen* (« Mémoires d'un survivant »), 1992 ; Jean-Philippe Ould Aoudia : *L'assassinat du Château-Royal*, 1992.

⁴ Djamila Amrane : *Des Algériennes dans la guerre*, 1993.

⁵ Khalfa Mammeri, *Abane Ramdane* (biographie), 1991 ; Mohammed Lebджаoui : *Verités sur la Révolution algérienne*, 1970 ; Mohammed Harbi : *Le F.L.N. Mirage et réalité*, 1980.

amis² dont les témoignages lui ont permis d'évoquer des scènes auxquelles elle n'était pas présente. Une dernière, qui présente une table des matières avec les titres des quatre chapitres qui constituent l'œuvre, ainsi que les intertitres.

Par le biais de l'insertion de ces notes de références bibliographique, l'auteure balise son discours et lui confère une valeur de document. Mais le paratexte n'est pas le seul espace dédié à cette entreprise. En effet, sont déjà présents, dans le corps du texte, une multitude de renvois bibliographiques qui servent à prouver la véracité des informations présentées par l'auteure ou à étayer les arguments auxquels elle recourt afin de convaincre. Dans le chapitre nommé, « *Un remord du nom d'Amirouche* » par exemple, l'auteure explique que les persécutions subies par les intellectuels dans les années 90 ne sont pas une première; que pendant la guerre d'Algérie, cette catégorie de la population avait déjà payé le lourd tribut de la suspicion de certains combattants envers les lettrés. Afin de défendre cette thèse, l'auteure se réfère à la chronique du journaliste Yves Courrière³, citée en référence bibliographique dans le paratexte : « **J'ai lu**, un beau jour, la chronique du journaliste Yves Courrière, publié en 1970, et inspirée, nous l'avons su assez vite, par Krim Belkacem [...] **Je lus** l'épisode de la « bleuite », danger où tomba le colonel Amirouche qui avait succédé, en 1957, à la direction des maquis kabyles. » (BA, p.207)

Si la référence sur laquelle s'appuie explicitement l'auteure sert à prouver la véracité de ses dires et à crédibiliser sa parole, le verbe « lire », utilisé à deux reprises, contribue quant à lui à renforcer le lien entre ethos et logos dans le discours d'Assia Djebar. Le renvoi bibliographique aurait pu effectivement être introduit sans mettre en exergue l'effort intellectuel de l'auteure. Par ce choix énonciatif et discursif, Assia Djebar marque de son empreinte la référence convoquée et s'édifie l'ethos d'une écrivaine cultivée et professionnelle, dont le discours est toujours crédible et documenté. Un discours fiable, qui laisse peu, voire pas de place à l'approximation.

¹ Benjamin Stora : *La Gangrène et l'Oubli*, 1993 ; Yves Courrière : *Le Temps des colonels*, 1970 ; Henri Jacquin : *La guerre secrète en Algérie*, 1977.

² Farida et Djaffar LESBET, Abderahmane TADJEDINE, Khelil HAMDANE, Zohra SIAGH, Alice CHERKI, Laurence BOURDIL et Nedjet KHEDDA.

³ Journaliste et écrivain français, connu pour avoir produit une chronique en quatre tomes sur la Guerre d'Algérie : *Les Fils de la Toussaint* (1968), *Le Temps des léopards* (1969), *l'Heure des colonels* (1970) et *les Feux du désespoir* (1971)

Afin de défendre l'idée selon laquelle le pouvoir algérien a commis une grave erreur en institutionnalisant l'arabe comme unique langue nationale, restreignant ainsi l'espace des autres langues, Assia Djebar s'appuie sur ces propos de Jacques Berques :

Jacques Berque déclarant en 1992 que « l'islamisme se veut une modernité matérielle, tout en refusant les soubassements intellectuels » en vient à l'Algérie et à ses choix linguistiques : « Elle vit, dit-il, une situation qui n'exista dans aucun des vingt autres pays arabes », confrontés, eux aussi, à la diglossie, avec la présence d'une ou deux langues secondes. « On peut dire, conclut-il, que l'Algérie a le talent de faire un problème majeur de quelque chose qui était au départ une supériorité ! (BA, p.244)

Si la déclaration choisie par l'écrivaine afin d'étayer son argumentation est pertinente, le choix de son auteur ne l'est pas moins. En se référant à Jacques Berque, célèbre anthropologue orientaliste français, membre de l'Académie de langue arabe au Caire et traducteur reconnu, Assia Djebar octroie une crédibilité indéniable à la thèse qu'elle défend.

Les sources citées par l'auteure au cœur du récit ne se limitent pas à ces deux exemples. Elles abondent dans le discours d'Assia Djebar qui cite ses références à tour de bras comme :

- Ali Zemmoum : « Ali l'a vu et **en témoigne** » (BA, p.40), « **Dans les Mémoires** récents d'un combattant d'hier, de la première heure, resté le même [...], **est rapportée** une scène de village, à la signification âpre » (BA, p.132), « **Le témoin** qui relate la scène, Ali Zemmoum **écrit** alors » (BA, p.134)

- Une amie du professeur Boucebcı : « Que dire, **me raconta** par la suite longuement une enseignante, amie de Mahfoud, que je rencontrai dans une capitale d'Europe, que dire de la levée du corps le lendemain ? » (BA, p.75), et ses assistantes : « Elles **racontèrent** qu'arrivées à l'aube dans ce cimetière agreste, elles avaient trouvé, près de la tombe fraîche et humide de Mahfoud, un garçonnet de sept à huit ans » (BA, p.77)

- Le fils de Salah Ould Aoudia : « Jean-Philippe Ould Aoudia, **décrit** l'instant où il s'est retrouvé face au corps paternel. » (BA, p.106)

- Le fils de Mouloud Feraoun : « Il **écrit** ensuite à Emmanuel Roblès : « Je l'ai vu à la morgue. Douze balles, aucune sur le visage... » » (BA, p.107)

- Édouard Glissant : « Édouard Glissant **me raconta** récemment sa dernière rencontre avec son compatriote (et le mien), le Martiniquais-Algérien Frantz Fanon. » (BA, p.113)

- Tahar Djaout : « Tahar Djaout, dans **une lettre à Da LMouloud** publiée peu après, **témoigne**, avec ce doux sourire qui lui était habituel, lui qui, mieux qu'un autre, pourrait être le fils en littérature du disparu auquel il s'adresse » (BA, p. 153), « Quelques jours après, Tahar Djaout, **en écrivant** longuement sur Hadj Ali, dans **Algérie-Actualité** conclut : ... » (BA, p.200)

- Bachir Hadj Ali : « Mais les tortures que **décrit** avec précision Hadj Ali dans son texte **l'Arbitraire** (paru aux éditions de Minuit en 1966, et en édition algérienne seulement en 1991), ce procès-verbal de la torture resurgie s'inscrit sans le même sillage que La Question d'Henri Alleg, de 1958 » (BA, p.195)

- Farhat Abbas : « Farhat Abbas qui suivait en 1958 les sursauts intérieurs, les dérives, **parla** plusieurs fois, avec amertume, de « l'anti-intellectualisme » de ces seigneurs de la guerre » (BA, p.212)

Pour rationaliser son discours, Assia Djebar ne se limite cependant pas aux témoignages verbaux ou écrits des proches des disparus ou aux déclarations de spécialistes en Histoire et en Anthropologie ; elle s'appuie également sur des archives médiatiques télévisées. C'est notamment le cas dans son témoignage autour de l'inhumation de Mouloud Mammeri, où pour décrire la scène, l'auteure se réfère à un reportage audiovisuel : « Un document filmé montre les enfants, les femmes, de vieux paysans dévaler les sentiers de montagne et se presser pour arriver aux Beni-Yenni et saluer la dépouille de Da LMouloud » (BA, p. 153/154)

Assia Djebar réitère le procédé avec les funérailles d'Abdelkader Alloula auxquelles elle n'était pas présente. Afin de pallier cette absence et la suspicion qui pourrait en découler sur la crédibilité de son témoignage, l'auteure insère subtilement l'information de l'existence d'une archive audiovisuelle sur l'événement. C'est l'évanouissement de Zoubida, amie de toujours du dramaturge disparu, lors de ses obsèques qui sert de prétexte à l'auteure pour le faire : « Un cameraman qui se trouvait là n'eut qu'à faire deux pas, sous son visage, et avant qu'elle ne tombe, pour la prendre ainsi, pour que, le soir même, toute l'Algérie reçoive, pétrifiée, ces diatribes... » (BA, p.82/83)

Dans cet exemple, l'auteure crédibilise sa parole et corrobore ses dires à l'aide non seulement de l'existence d'une preuve audiovisuelle, mais aussi de millions de spectateurs, témoins de l'inhumation du dramaturge grâce au reportage diffusé le soir même dans le journal télévisé national.

Il est cependant important de préciser que si les références citées par Assia Djébar dans son témoignage afin de mettre en exergue le logos de son discours font mouche, c'est aussi parce que le genre autobiographique s'y prête. L'un des avantages de ce genre factuel, en effet, est de pouvoir renvoyer à des références réelles, documentées et facilement vérifiables. Ce qui a pour effet de dissiper les doutes éventuels du lecteur quant à la véracité du discours de l'auteure et de le convaincre efficacement.

3.2. Les preuves internes au langage

Assia Djébar use donc de diverses preuves afin de convaincre du caractère crédible et rationnel de son discours. Certaines, comme nous avons pu le constater dans le sous-point précédent, existent dans les faits ou les textes indépendamment du discours de l'auteure où elle ne fait que les reprendre. D'autres, cependant, sont inhérentes à sa parole et relèvent seulement de sa personnalité et de son ethos.

Le Blanc de l'Algérie se présente d'abord sous la forme d'un récit de témoignage sur la mort des trois amis de l'auteure : Abdelkader Alloula, Mahfoud Boucebci et M'Hamed Boukhobza. Le récit retrace ensuite les derniers instants de vie et la mort de plusieurs écrivains d'Algérie disparus entre 1960 et 1994, dans des chapitres nommés « procession¹ » suivie d'un numéro. Ces processions, au nombre de trois, sont tracées en étapes et relatent les assassinats, les accidents ou les maladies d'hommes ou de femmes de lettres, en les contrastant avec les versions officielles données par l'armée française et l'état algérien. Ce défilé d'écrivains est néanmoins entrecoupé de chapitres où Assia Djébar effectue des retours en arrière dans « l'Histoire d'hier »², dans

¹ La procession peut désigner un défilé de personnes ou de véhicules, comme elle peut renvoyer à un cortège religieux accompagné de prières. Les processions d'Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie* peuvent revêtir les deux sens du terme. L'auteure y déroule à la fois une longue liste d'écrivains d'Algérie décédés sur trois décennies, et leur rend également hommage avec solennité dans son récit.

² En référence dans le discours d'Assia Djébar à la guerre coloniale.

laquelle elle tente de trouver l'origine du mal qui ronge l'Algérie à partir du début des années 90.

L'architecture narrative de cette œuvre est par conséquent complexe, dans la mesure où chaque procession est ponctuée de retours en arrière, d'arrêts et de reprises. Si ces interruptions semblent, en apparence, altérer la linéarité de la narration, il n'en est rien. Bien au contraire, les ruptures narratives introduites par l'auteure contribuent à débusquer dans l'Histoire du pays les prémices du désastre qui s'abat sur l'Algérie, et à expliquer comment les intellectuels, en général, et les écrivains, en particulier, en sont devenus les victimes expiatoires¹. Cette manière habile qu'a Assia Djébar d'articuler sa pensée au discours historique constitue, par ailleurs, une part importante du logos de son récit et du pouvoir de conviction de son discours.

Afin de faire fonctionner la structure narrative composite de l'œuvre et défendre sa thèse, l'auteure s'appuie sur un discours clair, rationnel et documenté. Outre la chronologie² millimétrée dans l'ordre d'apparition des écrivains décédés, qui confère au récit rationalité et logique de progression, le logos du *Blanc de l'Algérie* est également le fruit des déclarations et engagements d'Assia Djébar à nous présenter un récit objectif et une parole dépassionnée :

Je ne polémiquais pas ; ni non plus ne pratiquais l'exercice de déploration littéraire. Le plus simplement possible (et, pour certains, après enquête auprès de quelques proches) je rétablis le récit des jours – avec parfois des signes naïfs, des présages – à l'approche du trépas [...] Pour ma part soutenue par mon souci de récit scrupuleux, j'ai été amenée à constater que de nouveaux rituels se mettaient à l'œuvre. (BA, p. 11)

Par ces affirmations « je ne polémiquais pas », « après enquête », « je rétablis le récit », « soutenue par mon souci de récit scrupuleux », Assia Djébar se présente non pas comme une femme emportée par ses passions, mais comme un témoin qui relate objectivement sans interpréter ni juger. Par cet engagement, l'auteure devient une historienne du présent qui s'en tient aux faits sans les filtrer à travers sa subjectivité. Elle revêt également une image d'archiviste, voire d'anthropologue menant une

¹ Confère partie III, chapitre 1, point 3.

² Après la première partie consacrée à ses trois amis proches, Assia Djébar commence à citer les écrivains de cette procession dans l'ordre chronologique de leurs décès. Elle commence par Albert Camus, mort le 4 janvier 1960 et termine avec Saïd Mekbel, assassiné le 3 décembre 1994.

enquête sur terrain. Elle se construit ainsi l'ethos d'une écrivaine consciencieuse, qui travaille scrupuleusement à offrir au lecteur le récit le plus fiable possible des événements qu'elle relate.

Ces allégations permettent aussi à Assia Djebar de donner à son œuvre une valeur de document. Cette entreprise, l'auteure l'explique par une nécessité de circonstance :

Or, les bords de la faille se sont entrouverts, sans doute irréversiblement ; ils ont emporté dans l'abîme de nombreux intellectuels, les uns les plus audacieux, les autres parmi les plus discrets, et, au hasard d'une loterie sanglante. Un tel enchaînement de la violence, et son accélération aveugle, accentuent certes la vanité du dire, mais aussi sa nécessité. (BA, p.242)

Ce sont donc, d'après elle, les événements tragiques vécus par son pays et le sort tragique réservé aux intellectuels qui la poussent à écrire *Le Blanc de l'Algérie*. Par cette déclaration, l'auteure se présente comme une écrivaine engagée, qui s'implique pleinement dans la préservation de la mémoire collective de sa nation. Elle se construit une image crédible de femme militante qui combat pour rétablir la vérité à l'aide de témoignages archivés.

4. Le pathos dans *Le Premier jour d'éternité*

Le pathos constitue avec l'ethos et le logos, l'un des trois piliers du triangle de persuasion. Le pathos s'attache aux effets que produisent les œuvres chez les lecteurs et les spectateurs. Il renvoie, en effet, au jeu sur les passions et l'affect du récepteur dans le but de provoquer son empathie. Dans son livre II de la Rhétorique, Aristote recense une liste de quatorze passions : « la colère et son contraire, le calme (ou la douceur), l'amitié (l'amour) et la haine, la crainte et l'assurance, la honte (sentiment de l'honneur), l'impudence, la bienveillance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation et le mépris¹ ». Le pathos serait alors l'expression dans le discours de certaines de ces émotions.

Si l'extériorisation des passions limite de toute évidence l'exercice de la raison, cela ne décrédibilise pas pour autant le discours. Pour Aristote en effet, « les passions

¹ GARDES, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude. *Dictionnaire de la critique littéraire* [1993], Paris : Armand Colin, 2011, p.147

sont l'instrument privilégié de la persuasion, car elles impliquent davantage un rapport à autrui qu'un mouvement instinctif purement individuel¹ ». Nous comprenons ainsi que l'extériorisation des passions alimente la relation aux autres en provoquant l'empathie de l'auditoire ou du lectorat.

Dans *Le Premier jour d'éternité*, Ghania Hammadou choisit de crédibiliser le discours endeillé de sa narratrice-personnage en lui faisant exprimer des sentiments viscéraux, sur un mode souvent hyperbolique. Cette purgation émotionnelle est constitutive de l'esthétique même du discours romanesque qui abonde de détail en relation avec les états affectifs de *Mériem*. En outre, l'affectivité irrépressible et parfois même violente qu'exprime ostentatoirement cette dernière a un effet certain sur l'affect du lecteur. En jouant sur les émotions de ce dernier, Ghania Hammadou crédibilise la parole endeillée de son héroïne et augmente ainsi la vraisemblance générale de son œuvre.

Afin de mettre en exergue les stratégies discursives employées par l'auteur afin d'accroître le pathos de son œuvre, nous avons choisi d'articuler notre analyse autour des notions de registres littéraires et de figures du discours.

Les registres littéraires, car ceux-ci ont pour objectif de produire une influence précise chez le lecteur, une émotion particulière. Leur analyse permet donc de déterminer la visée d'une œuvre. Or, dans le cas de notre corpus, le récit en entier peut être assimilé au discours de l'héroïne, car celle-ci prend en charge la narration du début à la fin, à travers une énonciation à la première personne, pour nous raconter une histoire qui la concerne intimement.

Les figures du discours, parce qu'ils représentent un moyen de rendre ce que l'on veut dire plus suggestif et plus évocateur. Leur utilisation est donc indissociable de l'expression des passions.

4.1. Les registres littéraires

Lors de notre analyse du discours de *Mériem*, nous avons recensé trois registres littéraires prédominants : le registre pathétique, le registre lyrique et le registre tragique.

¹ ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. op.cit., p.552.

- Le registre pathétique

Ce registre est fortement présent dans le discours de l'héroïne, qui nous présente le personnage d'*Aziz* sous les traits d'un être pur et naïf, sur qui s'abat une situation tragique et non méritée. Un être innocent qui finit par être sacrifié sans que personne ne lui vienne en aide : « Parce que, jadis, on lui avait appris que tout forfait se paie par un juste châtement, à l'âge mûr, il croyait encore à la vieille règle de l'enfance : la faute et la sanction. Mais quel crime avait-il donc commis qu'il expiait par la mort ? » (PJE, p.07)

Par le biais de descriptions réalistes, l'héroïne nous soumet fréquemment des images de douleur, d'horreur et de tristesse : « Le sang, le sang partout, à nouveau, coulait. Des membres déchiquetés, éparpillés qu'il fallait rassembler. Des têtes éclatées avaient répandu leurs cervelles jusque sur les murs crevassés, jusque sur les plafonds béants.» (PJE, p.99)

Elle a également recours de manière répétée au vocabulaire affectif et aux champs lexicaux de la douleur et du désespoir. Lors d'une exploration de notre corpus à l'aide du logiciel d'analyse textuelle Tropes¹, nous sommes arrivée à déterminer que les mots se rapportant au champ lexical des sentiments étaient présents à hauteur de 352 fois dans le récit et que ceux relatifs au corps meurtri par la douleur revenaient 136 fois.

- Le registre lyrique

Cette tonalité se signale dans le discours de la narratrice-personnage par l'expression individuelle et subjective de ses sentiments autour de thèmes comme la passion amoureuse, la vie, la mort, la nature et Dieu. Grâce au vocabulaire des émotions, elle évoque des expériences intimes :

Au bout de quelque temps, ainsi qu'une amante délaissée ; son absence éveilla chez moi les vieux ressentiments enfouis. Ma tête et mon cœur s'enflammèrent pendant que je contempiais les estivants qui se grillaient sur le sable d'or. Je me perdis dans le bleu de l'eau, me calcinaï aux dards du soleil, sans réussir à étouffer ma rancune montante. Un fiel amer reflua dans ma bouche, remontant des entrailles, en jets visqueux, puisant sa source aux lames du dépit. La plaie horriblement irritée, saignait,

¹ Logiciel d'analyse textuelle développé par le groupe Acetic et disponible en téléchargement gratuit dans sa version basique.

boursouflée, comme putréfiée sous le soleil estival. La lumière me labourait l'âme, aveuglait mon regard, révélsait mes yeux... (PJE, p.98)

La fuite du temps est également l'un des thèmes lyriques prépondérants dans le discours de *Mériem*. Ainsi, nous remarquons d'abord une volonté de sa part d'arrêter le cours du temps ou tout au moins de retarder son écoulement. Ce désir correspond à la période où *Aziz* était encore vivant et où les deux amoureux désiraient couler ensemble des jours heureux en marge de ce qui pouvait se passer de tragique dans la société : « Nous avons décroché le téléphone, bloqué les aiguilles des montres, arrêté le tic-tac des pendules, déchiré les feuilles des calendriers. » (PJE, p.33)

Après la mort d'*Aziz*, *Mériem* continue d'avoir un rapport particulier au temps, sauf qu'à présent au lieu de vouloir l'arrêter, elle désire remonter son cours afin de retrouver le bonheur antérieur : « Ah ! Jeter un voile noir sur le chevalet. Oublier la mort. Retourner dans le monde antérieur, celui de la joie sans pareille des matins partagés ! Retrouver ce temps perdu. » (PJE, p.27)

Ce rapport problématique au temps ne nous étonne cependant guère. Le terme d'éternité, présent dès le titre du roman, aiguille inéluctablement notre réflexion autour de cette notion. La référence à l'éternité est d'ailleurs récurrente au cœur du discours de l'héroïne : « De cette époque, surgit en moi une aspiration à l'incommensurable, une envie d'éternité. J'entrevois un fleuve sans rives, sans finitude, désirai me perdre dans ses eaux. Sans le savoir, *Aziz* m'infligea la tentation de l'infini » (PJE, p.34). Le personnage de *Mériem* aspire ainsi à ce que son amour avec *Aziz* transcende la temporalité.

Le registre élégiaque est aussi largement perceptible dans le discours de la narratrice-personnage. Cette tonalité, qui est une variante du registre lyrique, cherche à faire partager une plainte, un chant mélancolique, provoqué par un arrachement brutal, la mort d'*Aziz*. Le registre élégiaque de notre corpus prend les traits d'un chant funèbre :

Et puis le cri retentit. Au-delà de la mer, il arriva jusqu'à moi apportant le froid de la tombe. "Mère, réchauffe-moi d'une larme, ton fils a froid ... très froid. " Dans la ville de pierres grises, je l'entendis nettement, débité comme une réplique, ou plutôt comme la chute d'un monologue récité à haute voix.» (PJE, p. 124)

- Le registre tragique

Le registre tragique se traduit dans le discours de la narratrice-personnage par un sentiment de châtement mérité suite à une faute commise. Pour avoir fait les mauvais choix, notre héroïne tragique va passer d'une situation de bonheur à celle de malheur. En effet, *Mériem* a l'impression tout au long de sa relation avec *Aziz* de commettre une erreur. Les moments passés en sa compagnie sont vécus comme un sursis. Ce bonheur, volé au cœur d'un pays en proie aux massacres, provoque en elle, à juste titre, la prémonition d'un dénouement funèbre. *Mériem* pense avoir commis une faute qu'elle paie par la mort d'*Aziz* et l'impossibilité de faire ses adieux à son corps :

Il est venu le temps de l'expiation. J'ai à m'acquitter des serments criés aux étoiles, des rires aux éclats, des colères libérées, des matins complices, de la mer réinventée. À présent, je vais payer ma désertion et régler la facture des miettes de joie volées, des grains d'allégresse arrachés à la vacuité des jours. Exclue..., je serai exclue, bannie du deuil. Pas de corps à veiller, à étreindre. Rien sur quoi pleurer, rien. (PJE, p.14)

Le registre tragique se signale également dans le discours de *Mériem* par la référence fréquente au divin afin de souligner sa fragilité humaine face au sort :

Puis mon chant de mort se mue en prière. Je ne sais quelle puissance j'implore ainsi, ni ne peux identifier celle croisée dans ces territoires inconnus : le dieu de nos pleureuses dont le cœur de youyous guide le martyr qu'il accompagne vers son ultime demeure ? (PJE, p.15)

4.2. Les figures du discours

Parmi les figures de rhétorique récurrentes dans le discours de *Mériem*, la synecdoque¹ :

Dans cette chambre, froide de son absence, les yeux mordorés éclairés d'un sourire fugace, les mains douces et fines, la tête altière, se dérobent... (PJE, p.14)

Le sommeil ne voulait pas venir malgré la fatigue ; je tentais de chasser la figure au front barré de trois immenses sillons qui s'accrochait à mes yeux fermés (PJE, p.30)

¹ La synecdoque repose sur un rapport d'inclusion entre sens propre et sens figuré. Il s'agit d'un procédé consistant à utiliser un terme à la place d'un autre en lui donnant un sens plus large ou plus restreint que dans son emploi ordinaire.

Dans ces exemples, « les yeux mordorés », le « sourire fugace », « les mains douces et fines », « la tête altière », le « front barré de trois immenses sillons », réfèrent tous au personnage d'*Aziz*. Il s'agit donc d'une synecdoque particularisante où la narratrice-personnage utilise les différentes parties du corps d'*Aziz* au lieu de le nommer explicitement.

Comme pour ces deux extraits, l'essentiel de la synecdoque du corpus concerne le personnage d'*Aziz*. Souvent, quand *Mériem* parle de lui, elle mentionne un trait physique différent. Ainsi, au lieu de présenter son portrait physique en bloc, elle préfère le livrer graduellement et en éclat. Pour reconstruire le portrait d'*Aziz*, le lecteur doit donc, à la manière d'un puzzle, assembler entre elles les différentes pièces disséminées tout au long du récit. Effort considérable, qui le pousse à s'investir pleinement dans cette lecture et augmente par là même son implication dans le processus de réception.

Autre figure de style très présente dans le discours de *Mériem* : l'interrogation oratoire¹, qui nous semble servir des fins diverses.

« Mais quel crime avait-il donc commis qu'il expiait par la mort ? » (PJE, p.7). Dans ce cas de figure, l'interrogation oratoire a une valeur argumentative. Elle est utilisée afin de démontrer qu'*Aziz* n'avait absolument pas mérité cette mort horrible qui lui a été réservée.

« Et puis un jour, nous eûmes notre première nuit. Comment oublier cette première nuit, la musique de l'univers et le mauve du ciel ? » (PJE, p.41). Dans cet extrait par contre l'interrogation oratoire a une valeur lyrique. Elle sert à exprimer d'une manière poétique les sentiments de *Mériem* et la magie de la passion amoureuse.

« Comment dire la privation des adieux au corps de l'aimé, comment absoudre cette douleur, effacer les mots truqués lâchés par la boîte noire désormais muette ? » (PJE, p.14). Dans ce dernier passage, l'interrogation oratoire a une valeur pathétique. Elle a pour but de susciter l'émotion triste, l'attendrissement, le bouleversement du destinataire. C'est une manière de lui faire partager sa douleur et son effroi.

¹ L'interrogation oratoire est une fausse demande d'information. C'est une phrase interrogative dont l'objectif n'est pas de poser une question, mais de donner un ordre de manière travestie, ou d'exprimer un sentiment (stupéfaction, sensibilité, désaccord, colère, etc.).

La figure de personnification¹ est également très sollicitée dans le discours de *Mériem*.

Aziz qui allait dans la lumière resta seul face à la mort invisible mais présente dans l'espace insensible, suspendue à ses pas, sa mort qu'il ne reconnut pas...Pas tout de suite. (PJE, p.7).

Chaque offrande de nos corps, chaque baiser, défait, repoussait la mort qui nous cernait. (PJE, p.33).

À l'image de ces deux extraits, l'essentiel de la personnification dans le discours de l'héroïne se rapporte à la mort. Par le biais de cette figure de rhétorique, la narratrice-personnage fait de cette abstraction, une entité concrète et une ennemie réelle vers qui elle peut diriger sa haine et sa colère.

Grâce à la figure de prosopopée², *Mériem* fait revivre Aziz l'espace d'un instant.

D'ailleurs, pour confirmer ces retrouvailles annoncées, j'entends déjà, comme avant dans la rue qui descend vers la mer, la voix d'Aziz, déchirant la brume de la ville-refuge, me chuchoter :

Mon amour,
comme le vent
Quand tu passes sur ma tombe,
De désir, je déchire mon linceul.

Oui, aucun doute, c'est bien elle. Je l'entends. (PJE, p.19)

L'hyperbole³ est également l'une des figures de rhétorique les plus présentes dans le discours de l'héroïne. Son utilisation est néanmoins ciblée. Elle sert à amplifier la douleur et la souffrance de *Mériem*, qui n'hésite pas à avoir recours à des termes lourds et graves afin d'exprimer sa peine : « Je veux extraire la lame qui me découpe le cœur, taillade mes membres, débite mon crâne et éteindre les braises qui m'embrasent les entrailles. » (PJE, p.17). « Ainsi, dès que je sens venir l'attaque, je me love, fais le dos rond, me livre tout entière, glissant sans résistance dans un univers de larmes douces, chaude et poisseuse » (PJE, p.17)

¹ La personnification est une figure de style qui consiste à faire d'une idée abstraite ou d'un être inanimé un être réel en lui accordant des caractéristiques physiques, des comportements ou des traits de caractère humains.

² La prosopopée est une figure de style par laquelle un énonciateur octroie la parole et une sensibilité aux êtres inanimés, morts ou absents.

³ L'hyperbole est une figure d'amplification et d'exagération grâce à laquelle on arrive à faire paraître plus grand ce dont on parle dans le but de marquer les esprits.

Au terme de cette analyse, nous arrivons à la conclusion que le pathos du discours de *Mérim* s'articule autour de trois registres littéraires prédominants : pathétique, lyrique et tragique. Ces différentes tonalités ont en commun de chercher à émouvoir et attendrir le lecteur en lui inspirant tour à tour effroi et pitié. Elles visent également à créer chez le public un phénomène d'identification avec l'héroïne dans le but de le persuader de l'authenticité de son discours. En effet, les expériences intimes énoncées à la première personne par la narratrice-personnage, à travers ces registres, ont un effet direct sur le lecteur. La fonction expressive est par conséquent prépondérante dans son discours. Elle se relaye avec la fonction conative qui met à contribution le lecteur en l'invitant à partager la passion de l'héroïne : « Je vous dirai l'indicible ... Je vous dirai ce qui ne peut être dit... » (PJE, p.13). L'apostrophe des destinataires permet de personnaliser le discours de *Mérim* (en rappelant l'instance qui est à son origine) et de créer un lien d'intimité entre les deux acteurs de l'énonciation : « Me croiriez-vous si je vous avouais qu'il acheva de me conquérir totalement en suspendant des étagères de bois brut par une journée torride ? » (PJE, p.48)

L'étude des figures du discours nous a, quant à elle, permis de constater que l'essentiel d'entre elles se rapportent soit à *Aziz*, soit à la mort, soit à la douleur. Ces champs lexicaux sont très significatifs dans la mesure où ils regroupent les thèmes privilégiés d'une écriture du deuil, à savoir : l'objet perdu, la mort elle-même et la douleur ressentie suite à cet état de fait. Les figures utilisées dans le discours de *Mérim* servent donc à persuader le destinataire de l'authenticité du deuil vécu par l'héroïne et à légitimer par conséquent son témoignage.

Ce chapitre nous aura ainsi permis de démontrer que la seconde exigence posée par Michael Riffaterre au témoignage fictionnel se réalise elle aussi dans les œuvres étudiées, et ce, à travers la crédibilisation d'Assia Djebar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou des discours endeuillés de leurs protagonistes à travers les procédés rhétoriques de logos, d'ethos et de pathos.

Synthèse

La partie que nous venons d'achever avait donc pour ambitions de prouver que les récits de deuil dont se compose notre corpus relèvent tous trois d'une littérature du témoignage. Or, la catégorisation générique officielle de ces œuvres nous avait directement posée face à deux problématiques majeures, celle d'abord de savoir si l'on pouvait témoigner par l'intermédiaire de la fiction et celle de déterminer, le cas échéant, sur quels procédés scripturaux pouvaient s'appuyer les auteurs afin de faire revêtir à leurs fictions une valeur testimoniale. Afin de répondre adéquatement à ces deux interrogations, nous nous sommes appuyée, au cours de cette étude, sur les travaux de Michael Riffaterre et Névine El Nossery qui nous ont permis de prouver qu'il était possible pour des écrivains de témoigner par le truchement de la fiction mais que pour ce faire, ils étaient tenus à deux exigences essentielles : la création d'un effet de réel et la « recréation » d'un acte de témoignage crédible.

De ce fait, nous étions tenue afin de concrétiser notre objectif premier, qui était de prouver le caractère testimonial de notre écriture du deuil, de démontrer au préalable qu'Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou œuvraient bel et bien toutes les trois à créer un effet de réel et à recréer un acte de témoignage crédible dans leurs œuvres respectives. Pour ce faire, nous avons choisi de baser notre analyse autour de deux chapitres :

Le premier chapitre avait pour but de prouver l'effet de réel de nos récits de deuil à partir d'une approche générique de ces textes. Il nous a alors permis de démontrer que tous trois oscillaient ostensiblement entre factuel et fictif à travers le recours à des mécanismes scripturaux d'incursion factuelle dans un régime fictionnel comme : l'énonciation à la première personne par une voix féminine endeuillée pouvant aisément de laisser confondre avec les auteures véritables de ces œuvres à l'aide d'opérateurs d'identification divers ; et l'ancrage de ces textes dans la réalité algérienne des années 90, par le biais de renvois explicites à des événements historiques avérés et de la référentialité des problèmes socio-politiques auxquels le discours de leurs protagonistes s'attaquent. Néanmoins il s'est également avéré lors de cette analyse que malgré l'ambiguïté générique commune de nos œuvres, résultat de procédés scripturaux pour la plupart similaires, ces textes n'appartenaient pas pour autant au même genre littéraire.

Ainsi, *Le Blanc de l'Algérie* est un ouvrage qui se situe au carrefour de l'autobiographie, de la biographie, de la biographie fictionnelle, de l'historiographie et de l'essai. Il s'agit donc d'une œuvre polymorphe qui circule entre les territoires du factuel et du fictif, en débordant à la fois les frontières établies entre les genres et les disciplines – Histoire et littérature –.

Puisque mon cœur est mort est, quant à lui, un texte qui repose sur un système de narration hybride qui imite les caractéristiques formelles du journal intime – grâce à des mécanismes de production similaires à ceux de l'écriture intimiste¹ –, tout en se pliant aux règles du pacte romanesque – en reposant sur une trame narrative, au lieu de s'engluer dans la répétition qui caractérise habituellement le journal intime –. De ce fait, cette œuvre paraît appartenir au genre frontalier du journal fictif.

Alors que *Le Premier jour d'éternité* semble, lui, être un texte hérité de la propre expérience de son auteure face à l'expérience de la perte et l'horreur de la guerre civile algérienne. Cette œuvre paraît en effet, largement s'inspirer de la vie réelle de Ghania Hammadou, s'inscrivant ainsi dans le genre limitrophe du roman autobiographique.

Le deuxième chapitre de cette partie ambitionnait pour sa part, de mettre en évidence les procédés rhétoriques de crédibilisation des discours endeuillés des narratrices-personnages du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité* afin de répondre à la deuxième exigence posée au témoignage fictionnel par Michael Riffaterre et qui est la recreation d'un acte de témoignage crédible. Cette division nous a alors permis de conclure que les choix discursifs adoptés par Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hammadou afin de légitimer la parole endeuillée de leurs protagonistes variaient en reposant chacun sur un pôle différent du triangle aristotélicien de persuasion :

Ainsi, le discours d'*Aïda*, mère endeuillée dans *Puisque mon cœur est mort*, est centré sur le caractère moral de ce personnage et son image de femme instruite et cultivée que rien ne prédisposait à basculer dans la folie meurtrière. C'est donc à travers l'ethos de ce personnage que son discours est crédibilisé.

¹ Il comporte par exemple plusieurs entrées, la narration y est discontinue et fragmentaire, il est écrit à la première personne, la diariste y aborde sa vie personnelle depuis le décès de son fils et y alterne deux modes d'expression : le récit pour relater des événements et le discours pour partager sa réflexion.

Le discours de *Mériem*, amante éplorée dans *Le Premier jour d'éternité*, est quant à lui essentiellement axé sur la douleur et le désarroi de cette narratrice-personnage face à la perte de l'homme qu'elle aime. C'est par conséquent à l'aide du pathos que sa parole est légitimée.

Là où le discours d'Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie* est lui fondé sur deux des pôles de la persuasion aristotélicienne : l'ethos et le logos. L'auteure présente, effectivement, dans ce texte l'image d'une écrivaine engagée, tout en se reposant sur des arguments rationnels qui s'appuient eux-mêmes sur des procédés logico discursifs internes ou externes.

Nous nous permettons donc, au terme de cette partie et à la lueur de tous les éléments qu'elle a mis en exergue, de confirmer le caractère testimonial de l'écriture du deuil dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité*. Ces œuvres semblent en effet, à travers la fictionnalisation d'histoires de deuil individuels, participer à la transmission d'un pan douloureux de l'Histoire de l'Algérie, en veillant toujours à mettre en lumière les défaillances politiques antérieures – mémoire historique falsifiée – et postérieures – négation de l'idée de guerre et politique de concorde civile – à cette tragédie.

TROISIÈME PARTIE :
UN DEUIL, DES ÉCRITURES

Introduction

Si les deux premières parties de cette recherche se sont attachées à mettre en évidence les procédés scripturaux communs aux trois textes analysés – du moins dans l'intention –, cette troisième et dernière partie ambitionne quant à elle, de mettre en relief la spécificité de l'écriture du deuil chez chacune des auteures de notre corpus.

En effet, au-delà d'un thème central semblable, d'une esthétique similaire et d'une intention testimoniale analogue, les œuvres étudiées semblent néanmoins présenter de nombreuses divergences dans le développement qui y est fait de la thématique du deuil. Des divergences qui en appelleraient par ailleurs à leur tour, à des mécanismes scripturaux spécifiques.

C'est ainsi, par exemple, qu'Assia Djébar relie dans *Le Blanc de l'Algérie* la problématique du deuil au problème de la mémoire historique ; que Maïssa Bey s'attarde dans *Puisque mon cœur est mort* sur le caractère rituel et social du deuil ; là où Ghania Hammadou se concentre, dans *Le Premier jour d'éternité*, sur l'aspect strictement individuel de cette épreuve à travers l'expression d'un dolorisme exalté.

Il s'agira par conséquent pour nous, au cours des trois chapitres qui composent cette division, de déterminer la poétique du deuil d'Assia Djébar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou dans les œuvres étudiées, afin de déterminer la touche personnelle de chacune d'entre elles dans l'exercice de l'écriture du deuil.

Chapitre I :
Réécriture des blancs de l'Histoire
dans *Le Blanc de l'Algérie*

La couleur blanche est omniprésente dans le récit du *Blanc de l'Algérie*. Ce choix chromatique obsédant, présent dès le titre de l'œuvre, renvoie comme abordé dans l'étude titrologique que nous avons effectuée dans le premier chapitre de la première partie à différents signifiants. Nous en retiendrons deux au cours de la présente analyse : le blanc de l'oubli et le blanc du linceul, que nous mettrons en corrélation avec le postulat qu'Assia Djébar accomplit une partie de son deuil en comblant les blancs de l'Histoire étouffée de son pays dans *Le Blanc de l'Algérie*.

En effet, en mettant des mots dans cette œuvre sur les silences de l'Histoire, Assia Djébar en comble les béances dans le but de triompher de l'amnésie historique. Il s'agit ainsi pour elle d'une entreprise libératrice inhérente à son processus de deuil : « Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne ? Blanc d'une aube qui fut souillée. » (BA, p.245)

En outre, comme abordé précédemment¹, l'Histoire imprègne le récit du *Blanc de l'Algérie*. Elle constitue en effet la colonne vertébrale qui lie les différentes morts, naturelles, accidentelles ou par assassinats, des écrivains dont l'auteur déroule la procession tout au long de cette œuvre. Dès lors, l'on peut avancer l'idée qu'Assia Djébar place son récit *Le Blanc de l'Algérie* sous le sceau de l'écriture de l'Histoire. Cependant, les scènes historiques exposées par l'auteur présentent souvent de fortes divergences avec la version officielle retenue et perpétuée depuis des décennies par les dirigeants successifs du pays.

En effet, l'écrivaine réécrit l'Histoire de l'Algérie à l'aune de faits souvent méconnus de la population, car gardés sous silence par les hautes sphères du pouvoir. Le caractère politique et idéologique du discours historique du *Blanc de l'Algérie* est par conséquent indéniable. Il présente toutefois une spécificité de taille. Il ne tente pas d'esthétiser le politique comme dans divers médias mais adopte plutôt une « politique de l'esthétique, où le travail du langage et du matériau textuel permettrait de comprendre l'histoire et de revisiter son écriture² ».

¹ Confère partie II, chapitre 1, point 3.

² FISHER, Dominique. *Écrire l'urgence : Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.77.

Ainsi, le silence qui hante la mémoire collective est le moteur d'écriture du *Blanc de l'Algérie*. Dans ce récit Assia Djébar tente, dans une pulsion mémorielle, de combler les blancs de la mémoire mutilée de son pays à travers un laborieux travail d'anamnèse. Afin de recouvrer une partie de la mémoire occultée de son peuple, l'auteure fait appel dans ce texte à sa propre voix de témoin direct ou indirect, mais également aux voix écartées de l'Histoire, celles des disparus d'hier et d'aujourd'hui : « Questionnons ensemble d'autres absents tant d'ombres dérangeantes ! » (BA, p. 112).

1. Le silence de l'Histoire comme origine du mal

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar défend la thèse selon laquelle les violences des années 90 trouvent leurs origines dans le travestissement de l'Histoire de la guerre coloniale : « Blanc d'une aube qui fut souillée. » (BA, p. 245)

Et cet argument ne semble pas dénué de fondement. Effectivement, d'après l'historien Benjamin Stora, la mémoire officielle transmise par l'école et les manuels scolaires, depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, a valorisé à l'extrême le rôle du fait militaire dans la libération du pays et ce, au détriment de l'action politique. Dans cette perspective, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* déclare : « ils convoquent à tout propos les morts – à force de répéter « un million de morts », ils ne prêtent attention qu'au quantitatif... » (BA, p. 135/136).

Le pouvoir a également fait de l'arabo-islamisme le seul pilier de l'identité algérienne, oubliant que l'Algérie est un pays riche d'influences culturelles qui ne se limitent pas à l'arabité et à l'islamité. Émerge ainsi, dès l'indépendance, une volonté d'arabisation de l'enseignement, qui s'accélère sous le pouvoir de Boumediène. L'entreprise prend même une valeur idéologique ; il s'agit par le biais de l'arabisation de tourner définitivement la page coloniale. L'arabe est alors institutionnalisé comme langue officielle. Dans son récit, Assia Djébar s'attaque violemment à ce choix du monolinguisme et à la mise à l'écart des dialectes régionaux :

Présentement, à nouveau, l'arabe dit moderne, qu'on enseigne à la jeunesse sous le terme pompeux de « langue nationale ».

La médiocrité institutionnalisée du système éducatif depuis 1962 — en dépit d'un effort certain d'alphabétisation pour une population qui tripla presque en trente ans — s'exerça sur deux plans : promouvoir la « langue nationale » en restreignant d'autorité l'espace vivant des autres langues ; puis, en sus de ce monolinguisme stérilisant, la diglossie propre à l'arabe (cette variabilité verticale de structure qui peut donner à l'enfant en formation une agilité d'esprit précieuse) fut la plus mal gérée, comparativement aux autres pays arabes, et cela par la mise au banc d'un dialecte vivace dans son irisation régionale, subtil par sa force de contestation et de rêve. (BA, p. 243/244)

L'auteure dénonce également de façon implicite l'instrumentalisation de la religion par le pouvoir, qui use sans cesse du terme de « martyr » pour qualifier les combattants morts pendant la guerre de libération. Assia Djébar conteste ce choix terminologique au profit d'un autre, celui de « héros ». Le premier vocable a probablement à ses yeux le défaut d'associer dans les consciences la lutte armée contre l'opresseur au devoir religieux récompensé par le Créateur :

Les chahids ou les chouhadas, disait-on, c'est-à-dire littéralement « les martyrs de Dieu » ? Pourquoi pas les abtals, héros de la guerre, les volontaires, qui ont offert d'emblée leur vie, leur ardeur ; pourquoi déjà cette hyperbole et dans un consensus suspect ? (BA, p.111).

Ainsi, pour Assia Djébar, l'école algérienne façonnée par le pouvoir a engendré des mécanismes meurtriers chez la jeune génération. Selon elle, en effet, en instaurant le principe d'arabité et l'islamité comme substrat de l'identité nationale et en faisant du culte du guerrier le mythe fondateur de la nation algérienne, l'institution scolaire a amené des milliers de jeunes islamistes à se rejouer, lors de l'arrêt du processus électoral des législatives en janvier 1992, des scènes de la lutte pour la libération léguées par la mémoire officielle. Sauf que dans ce nouveau scénario, ce sont les « dirigeants » les nouveaux « pieds-noirs » et les « islamistes » les « révolutionnaires » chargés de libérer le pays du régime militaire postcolonial¹ qui confisque au peuple ses libertés.

L'auteure qui voit dans la mémoire falsifiée de l'Algérie le point de départ des violences des années 90, prend alors en charge d'éclairer les non-dits du passé en jetant des passerelles entre la guerre d'hier et celle d'aujourd'hui.

¹ Gouvernement qui, selon Benjamin Stora, s'appuie sur l'armée pour gouverner, et qui élimine à l'aide de la redoutable sécurité militaire toute velléité d'opposition.

2. La guerre coloniale et la guerre civile des années 90 : récurrence de la violence

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar met ouvertement en relation la guerre d'hier et celle d'aujourd'hui. Pour l'auteure comme pour l'historien Benjamin Stora, l'Algérie serait « une terre vouée aux guerres, frappée de malédiction, embarquée dans une fatalité tragique perpétuelle¹. ». Se dégage d'ailleurs assez explicitement du discours de l'écrivaine, l'idée de « récurrence » dans la violence :

Yacine projette de s'installer en Provence : se remettre à écrire continûment et comment, enfin, s'y atteler sinon en tournant le dos à la terre Algérie.

Elle a frémi, elle est entrée à nouveau en transe, les séismes reviennent, il le sait, il le sent, lui, le poète [...]

Il le sait, il le sent, les années noires reviennent, le Cercle, n'a-t-il pas constamment ululé à propos de ce Cercle maudit : il le sent, le poète !

Mais il est las aussi, il n'en peut mais, il tourne le dos à la terre Algérie, à la mère incarcérée, à Nedjma disparue. Il s'en va, il veut partir. Soudain les mots reviennent, cercle d'oiseaux de proie. Années de la férocité ?...

Il est las, le poète : il se tait ; il se tend. Il s'en va, même si les mots reviennent, et les oiseaux de proie ! (BA, p. 157/158)

La notion de récurrence transparaît dans cet extrait à travers le champ lexical de la répétition « à nouveau », « les séismes reviennent », « les années noires reviennent », « le Cercle », « les mots reviennent et les oiseaux de proie » ; mais aussi par le biais de l'intertextualité. En effet, ce passage renvoie clairement à la pièce *Le cadavre encerclé*² de Kateb Yacine. « Nedjma » constitue, par conséquent, dans l'extrait l'image de l'identité nationale, la métaphore de la mère-patrie ; le vautour « oiseau de proie » se nourrit des dépouilles des martyrs tombés au champ d'honneur ; et le « Cercle » fait rappeler le retour cyclique des chœurs dans la pièce de Kateb.

En ce sens, il apparaît clairement à la lecture du *Blanc de l'Algérie* qu'Assia Djebar superpose dans ce récit la grille de lecture de la guerre coloniale à celle de la guerre civile des années 90. Ce constat ressort de la mise en exergue tout au long du

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie, années 90*, op.cit., p.55.

² Pièce théâtrale de Kateb Yacine, parue en 1959, dans un recueil de théâtre, en même temps que deux autres pièces : *La poudre d'intelligence* et *Les ancêtres redoublent de férocité*. La pièce s'inspire des événements du 8 mai 1945, où Kateb Yacine a perdu une partie de sa famille.

texte de parallèles, explicites ou implicites, conscients ou pas, qui témoignent d'une répétition dans les lieux et dans les scènes entre les deux guerres.

En outre, cette thèse défendue par l'auteure dans *Le Blanc de l'Algérie*, ne semble pas née ex nihilo. Plusieurs historiens voient, en effet, dans les événements meurtriers des années 90 des rappels d'épisodes de la guerre algéro-française. La principale différence qu'ils font, néanmoins, entre les deux conflits réside dans le fait que durant la décennie 90, « ce sont des Algériens qui se combattent, aux prises avec eux-mêmes pour la définition d'une identité nationale, dans le cadre d'un État souverain¹. »

2.1. Répétition dans les lieux : la prison de Barberousse

Barberousse est le nom de la prison de haute sécurité construite sur les hauteurs d'Alger par les colons français en 1856. Des centaines de militants de la cause nationale y sont incarcérés durant la guerre d'Algérie. La prison est fermée après l'indépendance et classée comme site historique du fait des nombreuses inscriptions portées sur ses murs par les prisonniers du Front de Libération Nationale (FLN). Elle est cependant rouverte sous la présidence de Boumediene et rebaptisée « Serkadji ». Plusieurs opposants politiques au pouvoir de Boumediene et de Chadli y sont alors emprisonnés, de même que de nombreux militants des droits de l'homme. Durant la guerre civile algérienne, des centaines d'activistes du Front Islamique du Salut (FIS) et du Groupe Islamiste Armé (GIA) y sont détenus.

Assia Djebar convoque, dans son texte, ce haut lieu de répression durant la guerre coloniale à la suite d'un fait récent : la mutinerie du 21 au 22 février 1995 :

Le pouvoir actuel vient de « réprimer une mutinerie » : certes, trois, quatre gardiens ont été tués – et affreusement – par les mutins ; le lendemain matin, « les forces de l'ordre » sont entrées dans la prison, ont dû tirer dans le tas : deux cents morts au moins – mutins et non mutins –, entre quatre murs ! (BA, p.34)

En mettant l'expression « Réprimer une mutinerie » entre guillemets, l'auteure laisse deviner sa perplexité quant à la version officielle avancée par les autorités. D'autre part, ce choix typographique impacte également notre interprétation de cette

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie années 90*, op.cit., p.62.

information, en nous poussant à vérifier sa véracité. Probablement à juste titre, dans la mesure où de nombreuses zones d'ombre subsistent encore aujourd'hui autour de la répression de Serkadji. Certains y voient, en effet, « un simulacre de mutinerie¹ » pour se débarrasser de dizaines d'islamistes dont plusieurs chefs influents de la lutte armée contre le pouvoir.

« Les forces de l'ordre » est le deuxième élément de cet extrait mis entre guillemets. Ce code typographique semble introduire, implicitement, dans ce passage une pensée qu'explique l'auteure, quelques pages plus tard : « des hommes d'armes au nom de la loi se sont conduits en hors-la-loi ; ont tiré dans le tas. » (BA, p.41)

Par ailleurs, afin d'introduire sa réflexion autour des événements de la prison de Serkadji, Assia Djébar commence par restituer la charge historique de l'endroit : « Je lui explique la force symbolique du lieu : une prison, sur les hauteurs d'Alger, où la guillotine française en 1956, a eu ses premières victimes. » (BA, p.34) .Elle réitère le procédé quelques pages plus tard en avançant que des hommes armés ont fait irruption « dans la cellule de Zabana, dans celle de Ferradj » (BA, p.41).

Par ce biais, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* ambitionne, selon nous, d'assimiler la répression dans la prison de Serkadji à la profanation d'un lieu historique à haute charge symbolique.

Mais le procédé semble également l'occasion pour l'auteure de combler un oubli volontaire de l'Histoire d'Algérie, et pas des moindres. Celui de l'exécution d'un homme : Abdelkader Ferradj, guillotiné à la prison de Barberousse le 19 juin 1956, en même temps qu'Ahmed Zabana. Assia Djébar dénonce, en effet, dans ce texte l'amnésie qui règne autour de la mort de Ferradj. Pour ce faire, elle fait intervenir dans son récit la voix d'outre-tombe de son ami décédé, M'Hamed Boukhobza :

- Ahmed Zabana, le premier Algérien guillotiné et à Barberousse, murmure M'Hamed, puis il soupire, retient comme un souffle. Il ajoute, à peine le deviné-je, la formule de bénédiction rituelle.
- Zabana et Ferradj ! répondis-je. Nous associons toujours les deux guillotines de cette nuit ! (BA, p.38)

¹ADMIN. « Cela s'est passé un 21 février 1995, Répression de la mutinerie de Serkadji », in *Babzman*. [En ligne] : <http://www.babzman.com/cela-sest-passe-un-21-fevrier-1995-repression-de-la-mutinerie-de-serkadji/>

En faisant mine, dans cet extrait, de reprendre son ami défunt quant aux morts de la nuit du 19 juin 1956, c'est l'amnésie historique de tout un peuple qu'Assia Djébar pointe du doigt. Elle dénonce, effectivement, ainsi, tacitement, l'effacement du nom de Ferradj de la mémoire officielle du pays. Car si même un spécialiste comme feu Boukhobza – sociologue – en arrive à oublier la présence de Ferradj aux côtés de Zabana cette nuit-là, qu'en est-il du reste de la population ? Et quel intérêt à occulter la mort d'un homme de la mémoire collective de son pays ?

L'explication selon Djébar résiderait dans la réaction de Ferradj au moment de son exécution. Celui-ci réveillé, en pleine nuit, d'un sommeil profond aurait, semble-t-il, très mal accepté le sort qu'on voulait lui réserver :

Mais nous avons oublié, ou plus exactement nous avons voulu oublier qu'ils sont morts différemment : le premier dans la lumière inaltérable de l'héroïsme tranquille [...] Le deuxième, Ferradj, ah le deuxième ! soupirent parfois les chroniqueurs de cette nuit de juin, et ils ont un sourire gêné de tristesse : « il n'a pas su mourir, hélas, le pauvre : il cria, il hurla, il s'est débattu, on l'a traîné comme le mouton de l'Aïd : pour finir, il s'est tu lorsqu'on parvint à le faire sortir dans le cour d'honneur. Dommage ! » concluent-ils ; et quelques fois certains ajoutent, osent ajouter : « Il aurait dû mourir comme un "vrai" Algérien ! (BA, p.38).

Assia Djébar plaide, ensuite, dans *Le Blanc de l'Algérie* la cause de Ferradj, afin de le disculper du discrédit jeté sur lui. Pour ce faire, elle réécrit l'Histoire en expliquant que Zabana savait qu'il allait être guillotiné cette nuit-là. Son avocat avait, effectivement, déposé la veille un recours en grâce à René Coty, président de l'État français. Ne voyant aucun télégramme arriver, Zabana comprit donc que sa demande avait été rejetée et qu'il serait exécuté dans les vingt-quatre heures. Il était donc préparé et écrivit même une lettre d'adieux à sa mère. Lui, le politisé, militant de la première heure, connaissait les risques inhérents à son engagement et rejoignit, par conséquent, l'échafaud à la manière d'un héros : « « Je meurs, mes amis, et l'Algérie vivra ! » » (BA, p.38)

Mais selon le récit de l'auteure dans l'œuvre étudiée, Ferradj n'avait pas la même conscience politique que celui qu'il accompagne à la guillotine. De surcroît, Assia Djébar avance même qu'il n'était pas coupable. Ouvrier agricole d'une ferme de la Mitidja, il se serait retrouvé à Barberousse parce que des maquisards auraient brûlé la ferme du colon voisin. Le coupable est tout trouvé, il bafouille à l'audience, n'a pas d'avocat et est donc condamné à mort : « les colons de la Mitidja peuvent dormir

tranquilles ; en plein été 1955, il n’y a pas à craindre de maquis organisé près de leurs domaines : ce sont quelques fous sur place. » (BA, 40).

Ferradj a donc selon Assia Djébar la réaction appropriée d’un homme qu’on réveille d’un lourd sommeil, la nuit, pour le traîner vers la mort. Aussi, est-il mort, à ses yeux, comme un « homme ». Pour confirmer ses dires, l’auteure convoque à nouveau la voix de M’Hamed Boukhobza :

-Tu as raison, ajoute-t-il sur un ton de lassitude infinie. Qu’est-ce que voulait dire, dans la propose habituelle d’hier, qu’on on commentait, à propos de Zabana et de ses pairs : « ils sont morts comme de vrais Algériens » ? (Il hésite.) De vrais Algériens !... Qu’ils les laissent désormais mourir en hommes, en êtres humains ! (BA, p.42)

Sauf que la version de l’auteure quant à l’innocence de Ferradj ne trouve qu’une seule corroboration dans tous les documents qu’il nous a été donné de consulter. En effet, seul Benjamin Stora, dans l’ouvrage qu’il consacre à François Mitterrand – alors ministre de la Justice dans le gouvernement de Guy Mollet, sous la présidence de René Coty – confirme la version d’Assia Djébar : « Pour son supérieur, le capitaine Martini, Ferradj donnait satisfaction et rien ne laissait prévoir qu’il était en liaison avec des hors-la-loi¹. ».

Les documents officiels et les articles les plus répandus présentent, au contraire, Ferradj comme un déserteur de l’armée française, arrêté en mars 1956 et condamné en mai de la même année pour acheminement d’armes vers les maquis et attentat contre un convoi.

De ce fait, Assia Djébar, à travers son récit de la mort de Ferradj dans *Le Blanc de l’Algérie* entreprend une double quête. Celle de combler un blanc de l’Histoire officielle algérienne, en rappelant que Zabana, premier guillotiné de la guerre d’Algérie, n’était pas le seul exécuté de la nuit du 19 juin 1956. Et celle de prendre le contre-pied de la mémoire officielle française, en présentant Ferradj comme innocent. Ce choix ayant, de surcroît, l’avantage de justifier la réaction du détenu au moment de sa mise à mort et de réhabiliter son honneur en même temps que son nom dans la mémoire collective algérienne.

¹ STORA, Benjamin. *François Mitterrand et la guerre d’Algérie* [1982], Paris : Pluriel, 2012, p.99/100.

2.2. Répétition dans les scènes

2.2.1. Le refus de nommer le conflit

Le premier rapprochement que dresse Assia Djébar entre la guerre coloniale et la guerre civile algérienne dans *Le Blanc de l'Algérie*, réside dans leur appellation ; ou plutôt dans leur non-appellation, car dans les deux conflits le vocable de « guerre » n'est jamais admis par le camp de l'autorité officielle. C'est en effet toujours dans la fraction insurrectionnelle que le nom est revendiqué. Les pouvoirs en place préférant au contraire le taire ou user d'euphémismes pour minimiser la portée du conflit. Stratagème que l'auteure du *Blanc de l'Algérie* dénonce justement dans l'extrait suivant : « devant ces convulsions qui plongent mon pays dans une guerre qui ne dit pas son nom, qui à nouveau, est nommé « événements » dans ce retour de la violence et de son vocabulaire anesthésiant... » (BA, p. 241)

La guerre d'Algérie a effectivement toujours été qualifiée par les autorités françaises, durant la période 1954-1962 et au-delà, d'« opération de maintien de l'ordre », d'« événements », de « rébellion » ou de « pacification ». Elle n'est, d'ailleurs, officiellement reconnue par l'État français que le 10 juin 1999 grâce à la proposition de loi du député socialiste Jacques Floch, qui est adoptée à l'unanimité par l'Assemblée nationale et promulguée le 19 octobre de la même année. Bien que Benjamin Stora voit tout de même dans le texte des accords d'Évian une reconnaissance implicite de la guerre d'Algérie : « « Un cessez-le-feu est conclu. Il sera mis fin aux opérations militaires et à la lutte armée sur l'ensemble du territoire algérien le 19 mars à 12 heures. » la guerre est ainsi reconnue...au moment où l'on signe sa fin.¹ »

Selon le discours d'Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie*, la même obstination du refus du nom est enregistrée dans la guerre civile qui frappe son pays durant la décennie 90. Il ne s'agit en effet, là encore que d'« événements ». Pourtant avec un nombre de victimes qui avoisine les cent cinquante mille morts², c'est bien d'une guerre qu'il est question... une « guerre ressuscitée » (BA, 170).

¹ STORA, Benjamin. *Algérie : Histoire Contemporaine 1830-1988* [1991], Alger : Casbah Éditions, 2004, p.194/195.

² STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie, années 90*, op.cit.

2.2.2. Les soulèvements populaires : Mai 45 / Octobre 88

Dès le milieu des années quatre-vingt, le contexte économique mondial accentue la crise sociale de l'Algérie. La chute des prix du pétrole en 1986 ne permet plus à l'État de poursuivre la politique redistributive qu'il menait depuis la nationalisation des hydrocarbures par Houari Boumediène en 1971. La rente pétrolière n'est, effectivement, plus en mesure de couvrir les besoins d'une population qui a explosé en vingt ans. Dans cette perspective, l'auteur du *Blanc de l'Algérie* déclare :

Dans l'Algérie des années soixante-dix, je me souviens, le pétrole nationalisé rassure tout le monde, les petites gens, les fonctionnaires, les anciens héros, les militants rangés et montés en grade : le pays entier est gelé, sauf les femmes qui font beaucoup d'enfants, qui en font davantage. (BA, p.139)

À la veille d'octobre 1988, l'économie du pays tourne au ralenti : inflation, crise agricole, dépendance alimentaire, chômage, crise du logement ; additionné à cela la corruption qui gangrène toutes les strates du pouvoir. Tous les ingrédients sont alors réunis pour que la révolte explose.

Le 5 octobre 1988, des jeunes qui « attendent beaucoup d'un État démiurge qui prétend leur garantir, le plus rapidement possible, l'accès aux biens de consommation, d'éducation, de santé, du logement à l'emploi¹ », déferlent sur les rues pour exprimer leur grogne. Les événements échappent très vite aux forces de l'ordre. Des véhicules sont incendiés et des commerces vandalisés. Dès le lendemain, des centaines de jeunes en colère décident de s'en prendre à des édifices publics, comme les locaux du Front de Libération Nationale, *Souk el Fellah*² et divers ministères (éducation, transport, jeunesse et sport).

Le président Chadli Bendjedid, dépassé par les événements, en appelle à l'armée de Khaled Nezzar³ pour rétablir l'ordre. Le 6 octobre, l'état de siège est proclamé. Il est toutefois bravé par des milliers de manifestants. La situation échappe alors à

¹ STORA, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance : 1962-1988* [2001], Paris : La Découverte, 2004, p.99/100.

² Épicerie d'État.

³ Général-major de l'armée nationale populaire algérienne et ministre de la Défense entre 1990 et 1993.

l'armée qui tire sur la foule. Bilan : plus de 500 morts. L'armée nationale populaire a tiré sur le peuple, la société est sous le choc et le régime discrédité.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar revient sans cesse sur les événements d'octobre 88 qui sonnent dans son discours comme une mise en accusation du pouvoir :

Les premiers jours d'octobre 88, Alger s'enfièvre ; sous le balcon de Josie, à El-Biar, des adolescents révoltés brûlèrent, les premiers, des voitures de police.

Le lendemain, les jours suivants, cette fois en plein cœur d'Alger, l'armée investit la capitale et, face à des manifestants pacifiques, tira : **six cents** jeunes furent abattus. (BA, p.98)

L'élément de cet extrait qui nous interpelle le plus est le nombre de morts recensés par l'auteure. En effet, le bilan officiel des émeutes d'octobre 88 fait état de 159 victimes. Pour les militants des droits de l'homme, le nombre exact avoisinerait plutôt les 500. Quant à Assia Djébar, elle ne cesse de marteler, tout au long de son récit, le chiffre de 600 victimes : « Je fus de retour à Alger début février. Remonta en moi le désir – surtout parce que je n'arrivais pas à oublier l'automne **des six cents morts !** – d'un entretien vérité » (BA, p.149) ; « À cette même époque, ou plutôt avant le désastre d'octobre avec **ses six cents morts** » (BA, p.164) ; « **Six cents cadavres** de jeunes au soleil » (BA, p.245)

L'amplification systématique par Assia Djébar du bilan humain de ce massacre, délibérée ou non, prouve néanmoins la force de l'impact émotionnel de l'incident sur elle. Les événements d'octobre 88 constituent, d'ailleurs, le leitmotiv de l'écriture du *Blanc de l'Algérie*. L'écrivaine ne cesse, effectivement, d'y revenir, inlassablement, tout au long du récit. La méthode employée pour dompter la révolte populaire, la révoluse. En outre, à ses yeux, ces jeunes tués méritent le statut de martyrs, comme en témoigne notamment l'extrait suivant :

À l'autre bout du siècle, Josie, ma sœur aînée, s'est envolée, elle, par la fenêtre, et son ultime regard a caressé les terrasses d'El-Biar que, quelques mois avant, le sang de jeunes révoltés, par centaines, avait purifiées. (BA, p.235)

D'autre part, ce que l'auteure déplore encore plus, c'est que ce massacre toléré pour raison d'État soit isolé dans la mémoire collective des événements sanglants qui

ont bousculés l'Algérie durant les années 90. Car pour sa part, elle voit dans cette mutinerie, les origines du mal qui va ronger le pays pendant plus d'une décennie :

J'ai paru m'attarder sur les ruines d'un savoir déliquescents dont l'échec pathétique aurait dû nous annoncer beaucoup plus tôt les prodromes de la première explosion : celle d'octobre 88. (BA, p, 245)

Si l'on se réfère à présent à l'Histoire, l'auteure n'est pas dans le tort. Effectivement, les islamistes, qui militent dans la clandestinité depuis des années, s'approprient les manifestations d'octobre 88 et ce qui n'était au départ que l'expression d'un ras-le-bol populaire, prend peu à peu la forme d'un conflit idéologique et religieux.

Par ailleurs, dans *Le Blanc de l'Algérie* Assia Djébar se désole également du fait que « cette saignée à blanc de l'avenir n'eut droit à nulle déploration liturgique dans aucune des trois langues ni dans la symphonie des trois conjuguées. » (BA, p.245).

Elle prend alors en charge de pallier ce manque en mettant à l'honneur dans son œuvre ces oubliés de l'Histoire, ces « « damnés de la terre¹ » ! » (BA, p.99)

En outre, toujours dans sa démarche de dresser un parallèle entre la guerre d'hier et celle d'aujourd'hui, Assia Djébar rapproche implicitement dans *Le Blanc de l'Algérie* les événements d'octobre 88 à ceux de mai 45.

Officiellement, la répression coloniale du 8 mai est convoquée dans *Le Blanc de l'Algérie* à une fin biographique : celle de Kateb Yacine. En parlant du passé de l'écrivain poète, Djébar déclare :

Yacine a vécu d'abord une enfance heureuse entre un père fonctionnaire de justice musulmane et une mère poétesse, mais en 1945 tous les siens sont broyés par la répression de Sétif et de Guelma, lui-même adolescent de quinze ans est emprisonné ; après cette fracture, il ne peut continuer ses études, sa mère malade est hospitalisée, son père tôt disparu lui laisse de lourdes charges familiales. (BA, p.160/161)

La référence à ce fait historique, non loin de celui d'octobre 88, nous pousse inévitablement à percevoir l'analogie entre les deux événements. En effet, au même titre que le massacre d'octobre 88, les « troubles du nord-Constantinois » – tel que le

¹ En référence à l'essai éponyme de Frantz Fanon, où il traite de la colonisation, de la violence mais également des dépassements dans l'exercice du pouvoir post-colonial en Afrique.

massacre a été euphémisé par le pouvoir colonial – a constitué un virage idéologique important dans la lutte pour la libération nationale. En effet, de nombreux chefs historiques de la guerre d'indépendance ont radicalisé leur position suite aux massacres de Sétif, Guelma et Kherrata.

Les événements de mai 45 trouvent leurs origines dans la victoire des alliés sur l'Allemagne nazie et la fin de la deuxième guerre mondiale. L'occasion pour des milliers de nationalistes et d'anticolonialistes, de manifester pacifiquement pour la liberté et l'indépendance de l'Algérie. Ainsi, au même titre que les événements d'octobre 88, c'est tout un contexte de misère sociale et de chômage qui a poussé de jeunes Algériens à se joindre au mouvement des indépendantistes. Comme pour octobre 88 également, tout dérape lorsqu'un jeune scout de 22 ans, Saâl Bouzid est abattu pour avoir brandi le drapeau algérien. S'ensuit alors une émeute générale, domptée par une répression sanglante.

De plus, dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djébar aborde le massacre du 8 mai 1945 par le biais d'un hommage à Kateb Yacine. Celui-là même qui déclarait le 30 novembre 1988, à propos des événements d'octobre de la même année :

Quand j'ai appris qu'il y avait eu des morts parmi les jeunes, parmi les enfants, et que certains avaient été torturés, j'ai pensé immédiatement aux manifestations du 8 mai 1945 à Sétif, quand j'ai été arrêté à l'âge de seize ans. Et je me suis souvenu du *Cadavre encerclé*, au moment où Lakhdar, mortellement blessé, dit à Hassan et Mustapha : « Adieu camarades, quelle horrible jeunesse nous avons eue¹ ».

Ainsi d'après Kateb Yacine dans cette interview et Assia Djébar dans l'œuvre étudiée : les enfants du 8 mai 1945 et ceux d'octobre 1988 partagent une ressemblance notoire ; celle de constituer l'étincelle qui a mis le feu à la poudrière.

2.2.3. La guerre fratricide

Le séisme d'octobre 88 fait vaciller le pouvoir. Le président Chadli Bendjedid, s'il veut rester à la tête de l'État, se doit de proposer des changements radicaux. C'est ce qu'il fait à partir du 10 octobre 1988 avec l'ouverture des champs économique, médiatique et surtout politique ; c'est la fin du parti unique.

¹ YACINE, Kateb, interview à *Algérie-Actualité*, le 30 novembre 1988.

Les islamistes qui ont exploité le sentiment de rancœur et d'abandon de la population et se sont réapproprié la révolte d'octobre 88, profitent de l'ouverture politique du pays pour sortir de la clandestinité.

Les municipales du juin 1990 sont les premières élections libres depuis l'indépendance du pays. Le FIS, qui séduit par son discours contestataire, remporte plus de huit cents communes dont des grandes villes comme Alger, Oran et Constantine. Le FIS pense alors que la route vers le pouvoir est dégagée, mais le gouvernement, prenant conscience de la réalité de la menace intégriste, découpe grossièrement la carte électorale des législatives de juin 1991. Abbassi Madani, fin politique qui connaît les rouages du système, décrète, par conséquent, une grève insurrectionnelle le 25 mai 1991. Il ordonne au FIS de paralyser le pays et exige des élections présidentielles. Le 4 juin, l'État de siège est instauré. L'armée rentre à nouveau en action et casse la grève. Au terme de cet épisode, les deux dirigeants principaux du FIS – Abbassi Madani et Ali Belhadj – qui menacent de recourir à la guerre sainte, sont emprisonnés ; et les élections législatives de juin reportées pour décembre de la même année.

Mais même privé de ses figures de proue, le Front Islamique du Salut continue sa marche vers le pouvoir. Au premier tour des élections législatives de décembre 1991, il finit en tête du scrutin et frôle la majorité absolue. Les autres partis sont laminés. Le Front de Libération National (FLN) parti du président Chadli arrive loin derrière, mais se qualifie tout même pour le second tour de janvier 1992. Afin de barrer la route au pouvoir aux islamistes, le président Chadli, contraint par l'armée, démissionne le 11 janvier 1992. Le Parlement est dissous et le second tour des élections législatives annulé.

Après cet arrêt brutal du processus électoral, les militants politiques du FIS ont la bénédiction de leurs chefs historiques pour s'engager dans une lutte armée contre le pouvoir. Ils déclarent alors le *djihad*, la guerre sainte contre l'État algérien. Si les attentats perpétrés par l'Armée Islamique du Salut (AIS), branche armée du FIS, visent, initialement, exclusivement les forces de l'ordre, tous corps confondus, symboles de l'État ; le conflit atteint rapidement la population civile, jugée par certains chefs radicaux comme hérétique car ne soutenant pas la guerre sainte menée

par les islamistes. Commence alors une guerre fratricide entre les enfants de la même terre.

En ce sens, Assia Djébar constate impuissante dans *Le Blanc de l'Algérie* : « l'irréversible poursuite de la Gorgone hideuse, de la guerre fratricide » (BA, p.121).

Ainsi, dans ce passage encore, l'idée de récurrence. Si la guerre fratricide se poursuit, c'est donc qu'elle a déjà existé. Elle se tapissait seulement dans l'ombre. Ombre dont l'auteure veut la faire sortir pour prouver que c'est le passé qui contamine le présent. En effet, pour elle, les divisions menant aux guerres fratricides existaient déjà depuis la guerre de libération nationale. Certes, les enjeux et les revendications étaient autres, mais s'affrontaient déjà secrètement plusieurs clans, censés pourtant appartenir à la même nation et défendre une cause identique, celle de la libération nationale : « Ainsi s'amplifia la caricature d'un passé où indistinctement se mêlaient héros sublimés et meurtriers fratricides. » (BA, p.136)

Le rapprochement qu'établit l'auteure entre « héros sublimés » et « meurtriers fratricides » dans l'extrait précédent renvoie à la version qu'elle nous présente de la mort d'Abane Ramdane, l'« architecte de la révolution ».

Abane Ramdane est décrit diversement « comme le Robespierre, le Jean Moulin ou le « Bourguiba révolutionnaire » du FLN, ou simplement, comme le dira Robert Lacoste, gouverneur général de l'Algérie en 1956-1958, « son meilleur cerveau »¹ ». Il est à l'origine du fameux congrès de la Soummam d'août 1956, qui constitue un virage crucial dans l'histoire de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie. Le rassemblement imaginé par Abane réunit les principaux chefs des maquis et de la résistance urbaine. Il permet de structurer les actions du FLN et de sa branche armée l'ALN et de définir un programme et une stratégie commune. Il affirme également le principe de primauté du politique sur le militaire, et de l'intérieur sur l'extérieur.

C'est justement ce dernier point qui va créer, selon Djébar, une ligne de fracture entre Abane Ramdane et certains chefs de la révolution. En effet, plusieurs dirigeants militaires de la lutte de libération comme Amirouche ne partageaient pas le principe du leader politique du primat de l'action pacifique sur l'action armée : « Le seigneur de la guerre, dans sa brutalité, face au leader politique qui tente de surmonter les

¹ STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, op.cit.

conflits personnels par une stratégie, une pensée, un idéal à construire en action collective ! » (BA, p.208)

De plus, après l'exécution de Larbi Ben M'Hidi par les hommes du général Aussaresses, la plupart des colonels quittèrent le territoire national pour le Maroc ou la Tunisie. À présent majoritairement à l'extérieur, ils veulent revenir sur la décision du congrès de la Soummam de primauté de l'intérieur sur l'extérieur. Abane Ramdane, lui-même établi à Tunis depuis quelques mois, conteste cette évolution. Il s'use selon l'auteure « à dénoncer sur tous les tons les ambitions politiques, les attermoissements. Bref, il veut renverser la stratégie de l'ombre. » (BA, p.126)

Et à l'auteure d'ajouter poétiquement : « Ce sera dans l'ombre qu'on le tuera, par une nuit d'hiver, près de Tétouan, à la fin de décembre 1957 » (BA, p.126)

En effet, Assia Djebar réfute la version officielle selon laquelle Abane Ramdane serait mort au combat : « En attendant, les mensonges se tressent, se tissent et s'impriment. Le 29 mai 1958, EL Moudjahid de Tunis annonçait, dans un encadré noir : « Abane Ramdane est mort au champ d'honneur » ! » (BA, p.132)



Pour l'auteure, l'article que nous retrouvons ci-dessus est mensonger. Selon elle, Abane Ramdane n'est pas mort au combat, mais étranglé par des mains fratricides au Maroc. Elle raconte que le leader politique de plus en plus exclu à cause de ses prises de position intransigeantes, est contacté pour une mission en compagnie de Krim Belkacem, Mahfoud Cherif et Abdelhafid Boussouf. Ils doivent tenter de régler avec le Sultan Mohammed V un prétendu litige entre l'armée algérienne et les forces chérifiennes. Abane qui n'est pas tout à fait dupe du complot qui se trame autour de lui, ne veut toutefois pas prendre le risque, dans le cas où la mission serait réelle, d'être perçu comme un lâche qui se soustrait à ses obligations. Il décide alors d'accompagner les trois acolytes au Maroc : « Oui, en cet instant, je le vois clairement, Abane Ramdane est un héros de tragédie car il va à la mort les yeux ouverts. » (BA, p,127)

Une fois débarqués, une voiture les attend. Censé les emmener à Tanger, le conducteur bifurque sur une route secondaire et les conduit dans une ferme isolée. Là, l'auteure nous propose deux variantes de la tragédie.

La première est celle de Krim Belkacem, qui pour se dédouaner avance que Boussouf et ses hommes se sont enfermés dès leur arrivée dans une pièce avec Abane Ramdane, et ce, malgré ses protestations et celles de Mahfoud Cherif. Il avance que Cherif, Ben Tobbal et lui, ne voulaient qu'intimider Abane afin qu'il assouplisse ses positions et non pas l'éliminer :

Les deux autres, semble-t-il, font mine d'avancer pour protester. Il ne s'agissait – dira l'un, qui reconnaît de cette manière la préméditation du complot – que d'intimider Abane, puis de l'emprisonner un certain temps. Ils étaient d'accord sur cela, et Ben Tobbal, resté à Tunis, avait lui aussi décidé de cette « sanction ». Pas d'un meurtre ! (BA, p.129)

Le vocabulaire choisi par Assia Djebar pour relater cette version laisse cependant transparaître son incrédulité face à ce scénario. Elle utilise en effet des tournures qui dégagent sa responsabilité des faits racontés et, qui plus est, jette le doute sur leur véracité : « semble-t-il », « font mine ». Elle a également recours aux tirets explicatifs pour attirer l'attention du lecteur sur l'incohérence des faits rapportés.

À cette première version qui fait état d'une initiative personnelle de Boussouf, Assia Djebar oppose une seconde, plus accablante pour Krim et Cherif. Celle d'un

dîner dans un restaurant entre les trois complices où quelqu'un serait venu prévenir Boussouf que la mission était accomplie :

Manifestement, cette version, plus plate, moins dramatique, a l'inconvénient, pour Krim, de prouver que le complot, ourdi à Tunis par les colonels, comportait bien la possibilité du meurtre. Celui-ci ne serait pas une initiative, au dernier moment, du seul Boussouf! (BA, p.130)

Il ne s'agit toutefois pas, selon l'auteure, du seul meurtre fratricide du passé. Elle avance effectivement que quelques années plus tard, alors qu'il entre dans une opposition ouverte contre le pouvoir de Boumediene, Krim Belkacem est à son tour retrouvé mort, étranglé dans une chambre d'hôtel en Allemagne.

Elle raconte même, non sans une pointe d'ironie, que lors de l'édification du Carré des martyrs au cimetière d'El-Alia en 1984 :

Le corps d'Abane Ramdane eut droit à sa troisième tombe [...] on l'enterra tout près... de Krim Belkacem, son meurtrier, et ce dernier reposa non loin de l'imposant tombeau de Boumediene, celui-ci en somme le meurtrier du meurtrier... (BA, p.135)

Avant de conclure dans une violente diatribe qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que la colère des « fous de Dieu » se soit orientée dès le départ vers les tombes des « *chahids* », quand chaque premier novembre, les dirigeants successifs du pays viennent s'incliner devant les tombes de ces « héros sublimés » pour renouveler le serment de novembre : « Si l'idéal de novembre a pu être usurpé aussi effrontément, qu'en est-il du reste ? » (BA, p.135)

Par ailleurs, Assia Djébar se demande également, dans cette œuvre, dans quelle langue et à travers quelle forme esthétique de la dénonciation et de la colère peut-on rétablir la vérité sur les zones d'ombre de l'Histoire ? Si l'auteure feint de pas savoir comment procéder, il n'en demeure pas moins qu'en exhumant le « premier spectre de notre indépendance » (BA, p.132), elle lève une partie de notre amnésie historique.

Le crime fratricide est donc, d'après Djébar, inscrit dans l'Histoire de la Révolution algérienne. Elle le prouve explicitement par le biais du meurtre d'Abane Ramdane et de Krim Belkacem, mais aussi d'une manière plus implicite par un unique renvoi aux conflits survenus entre les principaux acteurs de la Révolution pendant l'été 1962 :

Or juillet ne s'est pas terminé que, non loin d'Alger, l'armée dite « nationale » et « populaire » tirait sur des maquisards algériens. Moins d'un mois après le vote d'indépendance (prémonition de la foule algéroise, les premiers jours, et ce cri surgi de la Casbah, s'élevant jusqu'aux hauteurs d'El-Biar, avec sa protestation : « Sept ans, cela suffit ! »).

Le deuil, ici, requiert quarante jours pour s'évaporer. La fête, elle, s'épuisa en moins de trente jours.

« Sept ans, cela suffit » ?

Mais non : le sang reprend, coule à nouveau et noir, puisqu'entre combattants supposés fraternels ! Sur les ponts des derniers bateaux pleins des « pieds-noirs » qui s'arrachent, certains, s'ils gardent leur regard de chasseur, peuvent se retourner et apercevoir, là-haut, sur les pentes de l'Atlas, les prodromes des divisions à venir ! (BA, p, 10/111)

Assia Djebar qui met en relation dans cet extrait le deuil et la fête, fait référence à la guerre fratricide survenue entre les différentes fractions du Front de Libération National dès la proclamation de l'Indépendance de l'Algérie en juillet 1962.

En effet, parmi les nombreux événements tus par la mémoire officielle et effacés des manuels scolaires, ceux de l'été 62 où Ahmed Ben Bella, appuyé par l'imposante armée des frontières du colonel Houari Boumediene, s'oppose aux dirigeants du Gouvernement Provisoire de la Révolution Algérienne (GPRA).

Le GPRA, créé le 19 septembre 1958 au Caire est le premier gouvernement de l'Algérie en lutte. C'est le bras politique et gouvernemental du FLN qui a pris en charge la négociation des accords d'Évian avec l'État français. Il a par conséquent joué un rôle crucial dans la libération de l'Algérie. Le GPRA est présidé par Ferhat Abbas de septembre 58 à août 61, puis par Ben Youcef Ben Khedda d'août 61 à juillet 62.

C'est ce dernier qui s'attire les foudres du Colonel Boumediene en dissolvant, le 30 juin 1962 veille du référendum d'autodétermination de l'Algérie, l'État-Major et en destituant le colonel aux trente-six mille hommes. Ahmed Ben Bella se solidarise aussitôt avec l'État-major et crée un « Bureau politique » le 22 juillet 1962 à Tlemcen. Diverses personnalités comme Tewfik el-Madani¹, Ferhat Abbas² et Yacef Saadi³

¹ Dirigeant de l'association des oulémas et ministres des affaires culturelles dans le premier GPRA de 1958.

² Président du premier GPRA en 1958.

³ Ancien responsable de la zone autonome d'Alger

appuie le groupe de Tlemcen qui passe à l'offensive le 25 juillet à Constantine où le chef de la wilaya Salah Boubnider et Lakhdar Ben Tobal¹ sont arrêtés.

Le 30 août, le Bureau politique donne l'ordre à l'État-major de marcher sur Alger. « L'alliance entre Houari Boumediene et Ahmed Ben Bella parviendra à s'imposer dans la conquête du pouvoir. Le premier écartera le second par un putsch militaire, le 19 juin 1965². »

Ainsi, à travers ces nombreux renvois historiques, Assia Djébar tente dans *Le Blanc de l'Algérie* de sensibiliser les consciences au fait que la guerre fratricide n'est pas le propre de la guerre civile des années 1990 et qu'elle est, au contraire, inscrite dans l'Histoire de la Révolution algérienne, au point peut-être d'en constituer le véritable mythe fondateur.

2.2.4. La torture

La torture est l'un des thèmes récurrents du récit du *Blanc de l'Algérie*. Assia Djébar, comme pour les points précédents, l'aborde dans un mouvement de va-et-vient entre la guerre coloniale et la guerre civile, avec un léger détour par la période post-indépendante – prémices pour l'auteure des événements d'octobre 88, eux même à l'origine du conflit des années 90 – .

L'auteure dénonce dans son récit le fait que les victimes de torture pendant la guerre de libération se soient, à leur tour, transformées en tortionnaires afin d'étrangler toute contestation. La question l'obsède et revient inlassablement au fil des pages :

Comment s'est fait le relais : sur une scène cauchemardesque, la place encore chaude, les fers toujours au rouge, simplement la face de ceux qui sont à l'œuvre, intervertissant les masques !... » (BA, p.177)

Maintes fois, je me suis demandé comment s'est faite la passation dans cette capitale du soleil, la passation entre les tortionnaires ? (BA, p.193)

Oui, je me le demande, près de quarante ans après, est-ce à ce moment-là, dans ces palais de l'horreur, l'un des torturés se mit avidement, au terme de ses supplices, à désirer un jour être lui-même tortionnaire ? La prestance sans doute de l'inquisiteur qui commande aux hommes-chiens, qui parade avec sa toute-puissance ! (BA, p.194)

Ma question première reste la même, ouverte, amère [...] Ma question première demeure suspendue : comment, dans Alger, ville noire, s'est opérée la passation entre bourreaux d'hier et ceux d'aujourd'hui ? (BA, p.197).

¹ Ministre de l'Intérieur du GPRA.

² STORA, Benjamin. *Algérie : Histoire Contemporaine 1830-1988*, op.cit., p.201.

En outre, L'auteure du *Blanc de l'Algérie* met habilement en relation, dans ce texte, la torture coloniale, la torture de l'entre-deux-guerres et la torture pendant la guerre civile par le biais de ce qu'elle nomme la « littérature de dénonciation et de témoignage ». Elle cite à cet effet, trois ouvrages : *La Question* d'Henry Alleg, paru en 1958 ; *L'arbitraire* de Bachir Hadj Ali, édité en 1966 et *Le Cahier Noir d'Octobre 88* d'Anouar Benmalek.

Le premier décrit les sévices infligés par la 10e division parachutiste au journaliste politique, militant pour l'indépendance de l'Algérie, Henry Alleg. Arrêté, le 12 juin 1957, en compagnie de son ami mathématicien Maurice Audin au domicile de ce dernier, Alleg est retenu pendant un mois dans une villa d'El-Biar où il subit quotidiennement la torture. Il est ensuite détenu au camp d'internement de Lodi, sous contrôle militaire avant que les efforts de son épouse et de ses avocats n'aboutissent à son transfert à la prison civile de Barberousse. C'est là-bas qu'il écrit *La question*, récit des violences endurées entre les mains des parachutistes français. L'ouvrage paru aux éditions de Minuit au printemps 1958 est immédiatement censuré pour raison de « participation à une entreprise de démoralisation de l'armée ayant pour objet de nuire à la Défense Nationale¹ ». Henry Alleg est alors condamné pour « atteinte à la sécurité de l'État² » et ses avocats, qui l'avaient aidé à sortir le manuscrit page par page de la prison de Barberousse, inquiétés. Le livre est cependant réédité en Suisse deux semaines plus tard et s'écoule clandestinement en France à plus de cent cinquante mille exemplaires. Malgré son interdiction, le manuscrit d'Henry Alleg a servi à l'éveil des consciences. En effet, plusieurs intellectuels à l'instar d'André Malraux, Jean-Paul Sartre, François Mauriac et Roger Martin du Gard se sont regroupés pour adresser une demande au président René Coty afin que la lumière soit faite sur les pratiques de la 10e division de parachutiste en Algérie.

L'usage de la torture en Algérie a représenté une tournure importante dans l'histoire du conflit. Une grande partie de la population civile en France

¹ RAPPAPORT, Roland. « "La Question" d'Henry Alleg, histoire d'un manuscrit, in *Le Monde* du 24 juillet 2013. Consulté en ligne le 17 décembre 2018, à l'adresse URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/07/24/la-question-histoire-d-un-manuscrit_3452592_3260.html

² Idem

Métropolitaine, ainsi que de nombreux intellectuels et hommes politiques se désolidarisent des actions et du choix de l'armée française de recourir à la torture.

Assia Djébar cite pour exemple l'officier général d'infanterie coloniale de Bollardière, condamné à soixante jours de forteresse après avoir souligné dans *L'Express* : « « Le terrible danger [...] qu'il y aurait pour nous de perdre de vue, sous le fallacieux prétexte de nécessités urgentes, les valeurs morales qui, à elles seules jusqu'ici, avaient fait la grandeur de notre civilisation et de notre armée » » (BA, p.124/125).

L'auteure relate également la démission de Paul Teitgen, secrétaire général de la préfecture d'Alger qui refuse de faire torturer le communiste Yveton, car il « ne peut cautionner de telles pratiques » (BA, p.125).

Elle cite aussi le général Bigeard, chargé en mars 1957 de « l'interrogatoire » de Larbi Ben M'Hidi, qui parlant plusieurs années plus tard du prétendu suicide du militant et combattant nationaliste avoue à un journal algérien « « Il faut le dire, ce sont les services spéciaux qui ont fait cela ! » » (BA, p.124). Le général, qui, dit-on, avait fait rendre les honneurs au cadavre de Ben M'Hidi, veut par cette déclaration dégager sa responsabilité de ce meurtre perpétré par la Section spéciale du général Massu. Version appuyée par l'historien Benjamin Stora :

Le terrorisme sert à justifier le recours à tous les moyens. Les hommes de Massu arrêtent massivement, fichent systématiquement, et dans les « centres de transit et de triage », situés à la périphérie de la ville, pratiquent la torture. Le leader du FLN Larbi Ben M'Hidi est arrêté le 17 février, et sera ensuite « suicidé ». Les interrogatoires « très poussés » donnent des résultats.¹

L'Arbitraire de Bachir Hadj Ali, constitue d'après Assia Djébar « le procès-verbal de la torture ressurgie » (BA, p.194). Encore pour l'auteure le principe de récidive de la violence après la libération du pays et le leitmotiv de la répétition : « ainsi la sale bête revient » (BA, p.177), « ainsi la pratique hideuse réapparât, et en toute bonne conscience, sans le prétexte de bavures, presque pour raison d'État. » (BA, p.194).

¹ STORA, Benjamin. *Algérie : Histoire Contemporaine 1830-1988* [1991], op.cit., p.143.

L'ouvrage de Hadj Ali, paru aux éditions de Minuit en 1966 et en édition algérienne qu'en 1991, dénonce dans un langage lyrique et imagé¹ les nombreux sévices endurés par son auteur entre les mains des hommes de la Sécurité militaire de Boumediene. Bachir Hadj Ali, ancien militant actif dans la guerre de libération nationale, poète, musicologue et secrétaire général du Parti communiste est selon Djébar torturé pour ses positions politiques et idéologiques : « C'est cet homme qu'on arrête, qu'on torture, à l'arrivée de Boumediene : la torture pour raison d'État s'abattant autant sur l'extrême gauche que sur les communistes. » (BA, p.196/197)

Assia Djébar se désole surtout dans *Le Blanc de l'Algérie* du fait que *L'Arbitraire* de Bachir Hadj Ali n'ait pas eu autant d'impact sur les consciences que *La Question* d'Henry Alleg. Elle incrimine alors la fermeture du champ médiatique par les autorités et leur mainmise sur la liberté d'expression, qui pousse les lettrés à s'exiler ou à se taire : « (Sauf que la presse indépendante n'existait pas alors en Algérie ; sauf que les intellectuels qui pouvaient en faire sujet à diatribes et interpellations publiques sont soit exilés, soit réduits au silence !) » (BA, p.195)

L'auteure s'enthousiasme cependant du fait que l'ouverture démocratique arrachée après les événements d'octobre 1988 ait permis la parution à Alger du *Cahier Noir d'Octobre*.

Le manuscrit relate les témoignages de militants de gauches et de jeunes manifestants islamistes sur les tortures infligées par la redoutable police politique, la Sécurité militaire, sur les manifestants d'octobre 88. Aucune sanction juridique ne découlera des dénonciations d'Anouar Benmalek, mais l'ouvrage participera tout de même à la mobilisation de l'opinion sur le sujet de la torture.

Par ailleurs, Assia Djébar, en s'exprimant sur les dépassements enregistrés à l'égard des manifestants d'octobre, en profite encore pour prouver la continuité des méthodes de persécution entre le pouvoir de Boumediene et celui de Chadli :

Les jeunes adolescents tués par centaines par l'armée pour le rétablissement de l'ordre, aussitôt après les arrestations se multiplient : et comment ? En reprenant les fichiers de 65, de 66, de 67... Les bourreaux ont une mémoire par fiches et dossiers, et ineffaçables rapports. (BA, p.197)

¹ Le texte décrit avec précisions les tortures subies par l'écrivain par des bourreaux auxquels il prête des masques plus significatifs que leurs identités véritables : le Sanglier, Belzébuth, la Gouape, El-Halouf, le Rouquin...etc.

2.2.5. Les grèves

L'auteure du *Blanc de l'Algérie* dresse un dernier parallèle entre la guerre coloniale et la guerre civile algérienne à travers les grèves décrétées par les islamistes comme lointain écho de la grève générale de huit jours de janvier 1957.

Pour ce faire elle relate d'abord l'assassinat de l'une de ses anciennes étudiantes, qu'elle cite anonymement, par des membres d'un groupe islamistes armé. La jeune femme, directrice de collège aux environs d'Alger, s'est fait mitrailler dans son bureau en octobre 1994. L'auteure précise que la victime portait le tchador. Probablement pour démontrer que son assassinat n'avait aucune relation avec ses croyances religieuses ni avec une éventuelle impiété. Le crime n'ayant pas été revendiqué, Assia Djebar en fait l'interprétation qu'elle juge la plus plausible ; celle d'une sanction à l'égard d'une directrice qui avait refusé de suivre le mouvement de grève imposé aux établissements scolaires par des intégristes jugeant le programme algérien impie. En effet, « les radicaux intégristes du groupe islamiste armé (GIA) annonce, le 6 août 1994, qu'il est « interdit formellement » aux élèves et aux enseignants de fréquenter les établissements d'éducation sous peine de sanction « dissuasive »¹ ». La chronologie des faits entre les deux événements corrobore donc l'hypothèse de l'auteure.

En outre, Assia Djebar voit dans l'injonction du groupe armé à la désertion des établissements scolaires, un rappel de la grève générale décidée par Abane Ramdane en janvier 1957 :

Cela faisait un mois que « les fous de Dieu » avaient décrété la grève des écoles qu'ils voulaient imposer à la population – lointain écho, sans doute, de cette « bataille d'Alger » qu'avait imaginée, puis organisée, durant huit jours de grève générale, Abane Ramdane. (BA, p.190)

La grève générale de huit jours constitue un épisode majeur dans l'Histoire de la révolution algérienne. Décidée, le 22 janvier 1957 par les membres du comité de coordination et d'exécution du Front de Libération Nationale, sa date est fixée au 28 janvier de la même année. Cette grève intervient effectivement, comme le souligne l'auteure dans l'extrait précédent, en représailles au débarquement des paras de Massu pour pacifier Alger le 08 janvier 1957. Mais elle a surtout pour but de faire entendre la

¹ STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie, années 90*, op.cit., p.55.

voix du peuple algérien devant les instances internationales à la veille de la tenue de l'Assemblée Générale des Nations Unies où est justement inscrite la question algérienne. L'action est considérée comme une sorte de référendum nationale permettant à la population civile d'exprimer son soutien au FLN et de détruire les allégations coloniales prétendant que les révolutionnaires ne constituent qu'un groupuscule insignifiant, nullement représentatif du peuple. La grève est largement suivie par la population qui démontre ainsi sa détermination au recouvrement de son indépendance. Mais le régime colonial tente de mettre un terme à la grève à l'aide des moyens les plus vils. La torture devient alors une méthode ordinaire de « pacification » et le nombre de suppliciés et de morts se compte par milliers.

La grève est toutefois une réussite sur le plan international. Cette démonstration de force du FLN et du peuple permet de démontrer que le problème algérien est l'un de ceux auxquels s'appliquent les principes de la charte des Nations Unies relatifs au droit à l'autodétermination.

La grève des huit jours a ainsi constitué un tournant décisif dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Cet épisode historique est par conséquent ancré dans la mémoire collective du pays, notamment grâce à l'école, garante d'une mémoire officielle glorifiant à l'excès les victoires du Front de Libération National et taisant ses « stratégies de l'ombre ».

La position d'Assia Djebar de voir dans la grève imposée par le GIA un « lointain écho » de la grève de huit jours de janvier 1957 est donc tout à fait fondée et nous conforte dans l'analyse que nous avons menée dans le premier point de ce chapitre. À la différence toutefois que dans le conflit des années 90, l'interdiction de rejoindre les bancs de l'école est bravée par la population civile et le corps enseignant, ce qui pousse les membres du GIA à user à leur tour des moyens les plus barbares pour l'imposer au peuple.

3. L'intellectuel : éternel sacrifié de l'Histoire

3.1. L'écrivain comme victime expiatoire

Le Blanc de l'Algérie, en plus d'être un récit de deuil dédié à la mémoire des trois amis d'Assia Djébar assassinés durant la décennie noire, est également un hommage à quinze écrivains d'Algérie¹, morts entre 1960 et 1994 (soit une année avant la publication de l'ouvrage). Parmi les écrivains cités : douze hommes² et trois femmes³.

Le déséquilibre est flagrant, mais nullement volontaire. Il résulte simplement d'une regrettable réalité : la rareté de la représentation féminine dans le champ littéraire algérien de l'époque. Car, après les « pionnières » comme Fadhma Aït Mansour, sa fille Taos Amrouche et Djamilia Debèche, Assia Djébar a longtemps été seule à occuper l'espace de la création littéraire d'expression féminine en Algérie. Une situation que l'auteure déplore dans *Le Blanc de l'Algérie* :

J'ai évoqué aujourd'hui ces trois silhouettes, parce qu'elles me manquent : hélas, une écriture de femme que nous aurions été plusieurs à faire émerger, tout près des braseros pleins de braises et de cendres, dans des patios surpeuplés d'enfants piaillant !... , (BA, p.188)

L'auteure entreprend alors dans cette œuvre de dérouler la procession des derniers jours d'hommes et de femmes de plume morts accidentellement, assassinés ou à la suite d'une longue maladie. La motivation d'une telle entreprise réside selon elle, non pas d'une solidarité de condition, mais d'une sorte « d'autodéfense dans l'immédiat ».

Mais pourquoi Assia Djébar ressent-elle le besoin de se défendre dans cette Algérie des années 90 ? Probablement parce que les lettrés constituent, durant cette période, une cible de choix pour des jeunes dopés à la haine, à qui l'on désigne les

¹ Nous employons la formulation « écrivains d'Algérie » et non pas « écrivains algériens », car figurent parmi eux des auteurs d'autres nationalités, ayant vécu et produit en et sur l'Algérie.

² Pour les citer dans leur ordre d'apparition : Albert Camus, Frantz Fanon, Mouloud Feraoun, Jean Amrouche, Jean Sénac, Malek Haddad, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Bachir Hadj Ali, Tahar Djaout, Youcef Sebti, et Saïd Mekbel.

³ Anna Greki, Taos Amrouche et Josie Fanon.

intellectuels en général et ceux qui écrivent¹ en particulier, comme des ennemis de Dieu qu'il faut traquer et abattre :

Qu'est-ce que je cherche donc, tandis que je fais dérouler cette procession mortuaire ? (Me saisit une angoisse, peut-être que le désir violent de passer là-bas, moi à mon tour de l'autre côté, les rejoindre, allégée moi aussi et joyeuse, évanescence comme eux !) Peut-être qu'ils vont m'attirer puisqu'il m'arrive de penser sourdement qu'il ne reste rien autour de moi, autour de nous sinon une haine aveugle, dont nous ne sommes ni les cibles ni évidemment la source, nous nous trouvons là par mégarde. (BA, p. 145/146)

Dans cet extrait, l'auteure avoue être tentée, par moment, de quitter ce monde et de rejoindre les disparus afin de ne plus se heurter au fiel intégriste qu'elle perçoit comme une épée de Damoclès sur la tête. En effet, bien que les intellectuels ne soient nullement à l'origine du conflit, ils se retrouvent malgré eux au centre de l'arène en cette décennie de l'horreur. On tue les « diplômés » qui ne sont pas au pouvoir et qui n'ont pas les moyens de se protéger. On vise « les justes, puisque les injustes se calfeutrent, s'abritent, continuent à engranger leurs profits » (BA, p.112/113)

Par ailleurs, Assia Djébar explique également, dans *Le Blanc de l'Algérie*, qu'elle ne tient pas à assister au spectacle de l'écriture algérienne « qui va s'écrabouiller la face, en cette ultime décennie, dans le sang et la haine. » (BA, p. 236)

Si l'auteure pense que l'écriture algérienne est en péril durant ces années 90, c'est parce que celle-ci est continuellement amputée de plusieurs de ses représentants : romanciers, poètes et journalistes. À l'instar de Tahar Djaout, Youssef Sebti² et Saïd Mekbel, dont elle relate les assassinats dans cette œuvre.

Assia Djébar entreprend, en effet, dans *Le Blanc de l'Algérie* de rendre hommage à ces oubliés de l'Histoire, en relatant leurs derniers instants de vie et les circonstances de leur exécution. Elle les réhabilite, ainsi, le temps d'un récit dans le monde des vivants, en donnant voix à leur incompréhension et à leur angoisse avant de les laisser rejoindre leurs tombeaux, moins esseulés.

¹ Écrivains et journalistes.

² Poète et enseignant de sociologie rurale à l'institut national d'agronomie d'El Harrach. Égorgé à son domicile dans la nuit du 27 au 28 décembre 2013.

Tahar Djaout, poète, romancier et journaliste¹, est la première cible d'une longue série de chroniqueurs. Il est assassiné de deux balles à la tête le 3 juin 1993, à la sortie de son domicile dans la banlieue d'Alger. Il est mort à l'âge de 39 ans, victime de son engagement pour la liberté et pour un État laïc.

Le récit du meurtre de Djaout dans *Le Blanc de l'Algérie* est l'occasion pour Assia Djébar de dénoncer l'endoctrinement de jeunes croyants, peu cultivés et trop zélés à qui l'on ordonne de « viser celui qui parle, qui dit « je », qui émet un avis ; qui croit défendre la démocratie » (BA, p. 213), à défaut de pouvoir atteindre ceux qui se confinent dans des palais protégés.

Selon, l'auteure, la « victime expiatoire » est censée servir d'exemple à ceux qui osent défendre des idéologies contraires à celle érigée en loi sacrée. Mais dans le cas de Tahar Djaout, l'entreprise est un échec. Le jour de son inhumation, en effet, ses confrères scandent tout au long du chemin qui mène vers le cimetière ces deux vers improvisés :

Sahafiyin hr'ar
Ma ya' Quablouch el' ar
Les journalistes, les braves
N'accepteront jamais le mal ! (BA, p.228)

Une année et demie plus tard, c'est au tour de Saïd Mekbel, maître de l'humour politique, d'être visé. Le chroniqueur de la rubrique « Mesmar Djha »² est également tué de deux balles à la tête, le 3 décembre 1994, à l'âge de 53 ans. Il est ciblé pendant qu'il déjeune en compagnie de deux jeunes collaborateurs dans un restaurant non loin des bureaux de son journal.

Ironie du sort, selon Djébar, la veille de son homicide, Mekbel laisse un billet inachevé où il se demande qui, comment, pourquoi et quand allait-on le tuer ? Il se

¹ D'après Tristan Laperlier dans l'article « Journaliste dans la guerre civile algérienne : Une profession intellectuelle entre littérature et politique » publié dans *L'Année du Maghreb*, pp. 79-96, sur les 174 écrivains recensés dans les années 90, 47% étaient également journalistes, 30% universitaires, 13 % enseignants et 11% exerçaient une activité artistique. Sur le total des 174 écrivains dénombrés, seuls 13% vivaient de leur plume. Le chiffre est éloquent. Il confirme l'hypothèse du manque de considération envers les écrivains qu'Assia Djébar dénonce et que nous développons dans la page suivante.

² Le clou planté par le héros populaire algérien, expert de la parole de dérision

prend ensuite à s'interroger sur le choix du terme employé : pourquoi « tuer » au lieu d' « assassiner » ? Il finit par conclure que tuer, mouvement bref, rapide comme « panpan » doit faire moins souffrir qu'assassiner, mot qui cherche la difficulté : « À la fin du compte, je préfère tuer, ça doit moins faire souffrir. Assassiner, c'est fait pour le lecteur, pour son imagination. Tuer, c'est fait pour la victime. » (BA, p. 226)

L'anecdote est significative ; elle permet à l'auteure de légitimer son appréhension initiale quant à sa sécurité. Ainsi, comme Saïd Mekbel, tous ceux qui écrivent dans cette Algérie en proie à l'intégrisme se savent menacés, et leurs prémonitions funèbres s'avèrent parfois fondées. Et Assia Djebar de conclure en guise de clin d'œil espiègle à Saïd Mekbel :

La liste des journalistes victimes – « tués », plutôt qu' « assassinés », dirait, l'œil malicieux, Mekbel – a dépassé la quarantaine, au cours de ces derniers six mois, dans ce pays « malade de sa république et de sa démocratie. » (BA, p.228)

Si les valeurs de la république sont remises en cause dans l'extrait précédent, c'est parce que pour les intellectuels la menace est double. L'étau se resserre des deux côtés : les terroristes d'une part et les autorités de l'autre.

En effet depuis la chute du pouvoir de Ben Bella¹ en 1965 et la prise de pouvoir de Boumediene² et de ses hommes, « plus bonapartistes d'un État militaire en gestation que révolutionnaires » (BA, p.114) selon l'auteure, les intellectuels deviennent suspects : arrestation des communistes et des anarchistes, fuite des opposants, Alger perd ses illusions des premières années de l'indépendance.

C'est, par ailleurs, dans ce climat que survient, d'après Assia Debar, l'arrestation du poète, musicologue et secrétaire du Parti communiste algérien, Bachir Hadj Ali, en septembre 1965. Après des jours de torture en règle, il est éloigné dans le Sud, assigné à résidence à Aïn-Sefra. Il y restera plusieurs années jusqu'au répit politique de 1974

¹ Ahmed Ben Bella est un combattant pour l'indépendance de l'Algérie. Il est le premier président de la République algérienne de 1963 à 1965.

² Houari Boumediene est un colonel de l'armée de libération nationale algérienne. Il devient président du conseil de la révolution de 1965 à 1976, après un coup d'État au pouvoir de Ben Bella. Il est ensuite élu deuxième président de la République algérienne en 1976. Il reste deux années au pouvoir avant de décéder en 1978.

où il pourra enfin reprendre une vie algéroise relativement normale – « relativement », car on n'est plus jamais le même après avoir été confronté à l'*Arbitraire*¹ –.

Mais l'histoire de Bachir Hadj Ali semble surtout servir de prétexte à l'auteure afin d'introduire dans cette œuvre une réflexion qui l'obsède et que nous avons déjà analysé dans le point précédent ; celle de savoir comment les victimes d'hier ont-elles pu devenir les bourreaux d'aujourd'hui² ?

Toujours, d'après l'écrivaine, malgré de rares moments d'accalmie, la suspicion envers les intellectuels perdure au-delà de la gouvernance de Boumediene et s'enracine dans l'Histoire de l'Algérie. Car même si les intellectuels ne sont pas tous, ni toujours, inquiétés par le pouvoir, le mépris à leur encontre, lui, est général. La meilleure illustration en est le décès de Mouloud Mammeri annoncé laconiquement à la télévision nationale en février 1989. Des observateurs tel que Tahar Djaout ne peuvent alors s'empêcher de constater que le petit écran de leur pays ne s'est intéressé à l'écrivain qu'à deux reprises. La première pour l'insulter³, en 1980, suite à une campagne diffamatoire enclenchée à son encontre et la deuxième pour annoncer son trépas. Dans une lettre de Djaout à Mammeri disparu, l'expéditeur souligne : « La télévision de ton pays n'avait aucun documentaire à nous montrer sur toi : elle ne t'avait jamais filmé, elle ne t'avait jamais donné la parole. » (BA, p.153)

Pour l'enterrement de Kateb Yacine, le 1^{er} novembre 1989, un effort est consenti. Les officiels participent à l'inhumation de l'auteur ; non par égards envers lui, mais par peur des retombées médiatiques de leur désertion. En effet, étant donné la renommée internationale de l'écrivain et l'ouverture du champ médiatique aux journaux indépendants⁴, les autorités n'osent se soustraire à la corvée. Ainsi, comme le souligne Ali Zaamoum, l'ami d'enfance de Kateb, cité par le discours de Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie* : « « Eux qui n'ont pas lu une ligne du poète ! Eux qui, lui

¹ En référence au livre éponyme de Bachir Hadj Ali, procès-verbal de la torture.

² Confère partie III, chapitre 1, sous-point 2.2.4.

³ Mouloud Mammeri fut, malgré lui, la source du déclenchement du printemps berbère, lorsque sa conférence sur la poésie kabyle prévue à Tizi Ouzou est annulée le 10 mars 1980 sans explication. Des manifestations éclatent dès le lendemain en Kabylie et à Alger, suivies d'une grève générale en Kabylie. Les grévistes réclament l'officialisation de la langue tamazight et la reconnaissance de l'identité berbère.

⁴ Après les manifestation d'octobre 1988.

vivant, osaient à peine s'approcher de lui, craignaient de le saluer, devant le risque bien réel de recevoir, en retour, des insultes ! » » (BA, p. 159), n'ont pas honte de transformer ses obsèques en « vaste comédie funéraire ». Avant de remarquer amèrement que même l'enterrement de l'un des auteurs le plus contestataires envers le régime peut devenir prétexte à « éloquence nécrophage ». (BA, p.159)

Les funérailles du poète s'avèrent cependant tumultueuses. Elles mêlent, en effet, jeunes activistes de plusieurs associations berbères, banderoles et portraits de l'écrivain en main, étudiants, jeunes filles, femmes à la tête enturbannée de foulards colorés, groupe de comédiens, journalistes et photographes. À l'arrivée de l'imam, des hymnes fusent en berbère, arabe dialectal et français, puis retentit le chant de l'Internationale et le youyou des femmes. À chaque tentative de prise de parole par l'imam, les chants reprennent et couvrent son discours. Le maître de cérémonie – plus maître de quoi que ce soit – commence alors des prières en lui-même. Les officiels se figent de crainte que la foule ne se retourne contre eux.

Puis, Assia Djébar intervient dans le récit qui était jusqu'alors objectif pour postuler dans un discours de dénonciation les idées de l'Imam et des officiels. Le premier, selon elle, pense que les clameurs « des infidèles », « des inconscients », « des enfants » vont finir par s'épuiser. Tandis qu'elle prête aux seconds le désir de vouloir rapidement ensevelir l'écrivain et taire ainsi, à jamais, sa parole dérangeante. Comme si Kateb pouvait encore du creux de sa tombe les inquiéter par le cinglant de son verbe : « « Le poète, vite le poète à enterrer : enterrer sa parole. Enfin ! » L'imam domptera la foule : et ils pourront partir, le ministre des Cultes, le ministre de la Culture, le ministre de l'Information, le ministre... » (BA, p.169)

Par ailleurs, ces obsèques, peu conventionnelles provoquent le courroux des imams de mosquées intégristes qui en font la cible de toutes les insultes et de toutes les *fatwas*¹. Le gouvernement qui pensait redorer son blason par sa présence à l'inhumation de Kateb Yacine se voit, d'après l'auteure, sermonné publiquement par un cheikh venu d'Égypte pour avoir « ramené la dépouille d'un tel incroyant, de ne pas l'avoir laissé être enterré en terre chrétienne ! » (BA, p.172)

¹ Condamnation dans la religion musulmane.

En analysant le récit d'Assia Djébar, l'on se rend compte que ce n'est pas la seule fois que l'auteure dénonce la tentative des dirigeants de reprendre à leur avantage l'inhumation d'un écrivain. C'est ainsi qu'elle raconte, par exemple, qu'en 1966 déjà, le président Boumediène qui veut légitimer son nouveau pouvoir, entreprend de rapatrier le corps de l'Émir Abdelkader¹ qui repose à la mosquée des Omeyyades de Damas. Cérémonie en grandes pompes, festivités, reportages, photographies, discours, et au final, une misérable statue érigée au milieu d'un carrefour populeux.

Lors de son récit de cet évènement, Assia Djébar s'insurge surtout qu'à cette occasion personne n'ait édité, chanté ou enseigné les poèmes de l'Émir ; que nul n'ait rappelé le message spirituel de ses dernières méditations. Non, seuls importaient sa carrière militaire et son nom qu'on confisque au champ littéraire et qu'on éloigne de la beauté créatrice de l'écrivain.

L'auteure dénonce alors un pouvoir « nécrophage » qui ne s'intéresse qu'aux restes de l'enveloppe charnelle de l'Émir et n'accorde aucune valeur aux trésors légués par son exercice intellectuel :

Terre du va-et-vient ; du va-et-vient des morts, des dépouilles, des ossements ; patrie où l'on cesse de négocier les cadavres – et comme aujourd'hui hélas, moins leurs œuvres, leurs mots, leur lumière préservée que ce qui reste du corps : un squelette, un ongle, un cheveu, une relique en somme, qui permettra l'érection des statues, le flux des discours, n'importe quelle cérémonie. (BA, p.236)

Puis l'auteure finit par prendre l'Émir Abdelkader comme témoin de l'ignominie qui s'abat sur les intellectuels pendant cette décennie de l'horreur. Lui qui pourrait mieux qu'elle dresser la liste exhaustive de tous ceux « qui écrivent et que, au milieu de tant d'autres, l'on persécute, l'on étouffe, l'on pousse au suicide, à l'asphyxie ou que, par l'intermédiaire de jeunes désespérés, transformés en tueurs à gages, d'un coup l'on abat. » (BA, p.240)

¹ L'Émir Abdelkader el-Djézairi, de son vrai nom Abdelkader Ibn Muhieddine, né le 6 septembre 1808 en Algérie et décédé le 26 mai 1883 à Damas, est un chef militaire et homme politique algérien. Il est également philosophe, théologien et auteur de nombreuses productions : autobiographie, poèmes et de méditations.

3.2. La Bleuïte : histoire d'une purge des cerveaux

Après avoir dénoncé les persécutions endurées par les écrivains durant la période post-coloniale, Assia Djebar remonte le fil du temps et cherche dans l'Histoire de son pays les origines de la marginalisation et de la stigmatisation des intellectuels en général. Elle dresse alors un nouveau parallèle entre la guerre d'hier et celle d'aujourd'hui :

Voici qu'arrive le temps des égorgeurs ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier, et nous ne le savions pas. Et nous ne l'avons su qu'après 1962 : ici aussi par des bribes d'aveux vagues, de confidences à demi suggérées. (BA, p.207)

Grâce à ces « bribes d'aveux vagues » et ces « confidences à demi-suggérées », l'auteure découvre que dès le début de l'insurrection contre le colonisateur, les combattants pour l'indépendance s'opposaient déjà en deux clans rivaux. Certains à l'image d'Abane Ramdane et Ferhat Abbas veulent privilégier le politique, alors que d'autres comme Boussof, Ben Tobbal et Amirouche préfèrent favoriser le militaire¹.

L'auteure pour corroborer sa version fait appel à l'archive et cite Ferhat Abbas² qui en 1958 déjà parlait « avec amertume, de « l'anti-intellectualisme » de ces seigneurs de la guerre. » (BA, p.212)

De la fraction prônant la suprématie du fait militaire sur l'acte intellectuel, un nom se dégage, celui d'Amirouche³. Il est en effet, le protagoniste principal – à la fois victime et bourreau – de l'épisode de la « Bleuïte ». Purge interne au sein du Front de Libération National, causée par une manipulation par les services secrets français, qui mène à l'exécution de plus de deux mille jeunes, diplômés pour la plupart.

À l'origine de la « bleuïte » l'opération « Oiseau bleu » ou « Force K » comme Kabyle. Cette dernière est commanditée, en 1956, par les services secrets français et consiste en la création d'un « contre-maquis », en armant plusieurs recrues kabyles préalablement détachées du Front de Libération National (FLN). L'idée de retourner

¹ Confère partie III, chapitre I, sous-point 2.2.3.

² Chef nationaliste algérien, président du gouvernement provisoire de la République algérienne de 1958 à 1961.

³ Amirouche Aït Hamouda est un colonel de l'armée de libération nationale, mort au combat le 28 mars 1959.

une minorité ethnique en s'appuyant sur les rivalités séculaires tourne au fiasco. Au lieu de scinder l'insurrection en deux clans antagonistes, l'opération permet au Front de Libération National de récupérer les armes fournies par les services secrets français aux agents qu'ils pensent avoir retournés. Krim Belkacem qui est alors commandant de la rébellion FLN en Kabylie envoie une lettre incendiaire au Gouvernement Général français :

Monsieur le Ministre,

Vous avez cru introduire, avec la « Force K », un cheval de Troie au sein de la résistance algérienne. Vous vous êtes trompé. Ceux que vous avez pris pour des traîtres à la patrie algérienne étaient de purs patriotes qui n'ont jamais cessé de lutter pour l'indépendance de leur pays et contre le colonialisme. Nous vous remercions de nous avoir procuré des armes qui nous serviront à libérer notre pays.¹

L'échec est cuisant et l'humiliation totale. Les services secrets tentent alors de laver leur honneur en ripostant avec le « Complot Bleu » ou la « Bleuite ». L'opération consiste à faire parvenir aux chefs du FLN des listes de prétendus espions collaborant avec le gouvernement français afin de provoquer une épuration interne au sein du mouvement. Les traîtres désignés sont majoritairement diplômés. Le choix n'est pas fortuit ; il représente au contraire aux yeux de l'auteur un double avantage.

Celui, d'abord, d'être crédibles aux yeux de maquisards qui voient d'un mauvais œil le ralliement des maquis par de jeunes lettrés², dont ils ne comprennent pas l'engagement ; et de colonels qui ne perçoivent pas l'avantage de compter des intellectuels parmi leurs rangs, eux pour qui la victoire ne peut être que le fruit de l'action militaire :

Est donc venu le temps de la suspicion, de la confusion, de la trahison : les maquis kabyles ont tenté de faire renaître le terrorisme urbain de la capitale ; or, en moins de quatre mois, l'échec a été flagrant. D'où la méfiance accentuée des maquisards, montagnards et paysans, envers ces recrues des villes montées en masse après la grève des étudiants en 56, jeunes gens peu préparés, encombrés de leur bonne volonté, de leur foi... et de quoi d'autre encore, de leur savoir (des diplômés de l'école française, même de petit niveau !). Mais quoi, avec cette connaissance du français, quelquefois leur origine sociale aisée, pourquoi, se disent les *djounouds*, ces jeunes s'engagent-ils pour la « révolution » ? Suspects, ils deviennent ! (BA, p.208/209)

¹ COURRIÈRE, Yves. *Guerre d'Algérie : Les fils de la Toussaint*, Paris : Fayard, 1970, p.67.

² Confère partie III, chapitre 1, sous-point 2.2.5.

Celui, ensuite, d'amputer le Front de Libération National des têtes pensantes pouvant les aider à gagner la guerre. Car le gouvernement français contrairement aux colonels de L'Armée de Libération Nationale, bras militaire du FLN, voit clairement l'apport bénéfique que peut représenter le ralliement des intellectuels à la cause nationale :

Le processus est déclenché ; il s'emballe. Deux ou trois innocents, à tort persécutés, donneront les noms qu'ils ont cru intercepter chez Léger : comme par hasard, des militants sûrs, des cadres expérimentés et... diplômés, parlant français ! Nul doute, des agents de la France ! (BA, p.210)

Les extraits précédents sont forts intéressants dans la mesure où ils permettent de mettre en exergue une réflexion supplémentaire à propos du discours de dénonciation d'Assia Djébar dans *Le Blanc de l'Algérie*. En effet, pour elle, la marginalisation de l'intellectuel est intimement liée à la problématique de la langue. Ainsi, si le lettré en question est de surcroît francophone, plus ne le rachète :

Ainsi ? Ils parlaient, ils écrivaient le français, ils avaient donc sucé « l'esprit français » dès l'enfance : suspects de lâcher au premier interrogatoire, peut-être même de pactiser avec ceux qui les cernaient, les arrêtaient...Oui, par nature, de par cette nouvelle langue, c'étaient fatalement eux les premiers « traîtres », traîtres malgré leur adhésion juvénile, malgré leur élan à monter au maquis, à vouloir vivre, soudain heureux, parmi les paysans !... (BA, p.211)

En outre, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* fait remarquer que cette suspicion envers la langue française, ses locuteurs et ses scripteurs n'est pas le propre de la guerre coloniale. Elle persiste et se maintient, d'après elle, des années durant avant d'arriver à son paroxysme durant la décennie de guerre civile où les intellectuels francophones sont perçus comme des impies et des agents de l'Occident. Dès lors, « Abattre celui qui se situe sur le passage : de la pluralité de langues, de styles de vie, celui qui se tient en marge, celui qui marche, insoucieux de lui-même » (BA, p.213), devient pour les jeunes fanatiques, un devoir moral.

En ce sens, Assia Djébar regrette profondément le déni du génie de tout un peuple qui « est allé de pair avec la suspicion entretenue à l'égard de la minorité d'écrivains francophones dont la production, en dépit de tout ou faute de mieux, dans l'exil se maintient. » (BA, p.244)

De son exil justement, Assia Djebar, qui est intimement touchée par les événements qui bousculent son pays, ne peut se résigner à garder le silence. Elle tente donc, par le biais de son écriture, de dénoncer les dépassements enregistrés depuis des décennies à l'encontre d'une frange de la société dont elle se sent la représentante ; celle des intellectuels en général et des écrivains en particulier : « l'écrivain a été obscurément offert en victime propitiatoire : étrange et désespérante découverte ! » (BA, p.12). Elle se positionne alors comme le porte-voix de tous ceux que l'on « persécute », que l'on « étouffe », que l'on « asphyxie » et que l'on veut à tout prix réduire au silence.

Chapitre II :

Deuil social et rites funéraires dans

Puisque mon cœur est mort

Dans l'essai qu'il consacre à *L'homme devant la mort*¹, Philippe Ariès démontre que la mort n'est pas une épreuve seulement individuelle, dans la mesure où elle s'accompagne toujours de rituels et de cérémonies collectives, qui ont pour but de marquer la solidarité de l'individu avec sa lignée ou sa communauté.

Mais il souligne aussi, dans cet ouvrage, que chaque époque, chaque société et chaque culture a sa propre façon d'envisager la mort et de la représenter socialement à travers des rites spécifiques. Ceux-ci témoignent d'ailleurs, selon lui, à la fois d'un universel de la mort et d'une grande diversité dans la manière d'aborder et d'exprimer le deuil. La position d'Ariès rejoint par conséquent celle d'Arnold Van Gennep², qui écrivait déjà en 1909, dans *Les rites de passage : étude systématique des rites*, que : « rien ne varie autant avec le peuple, l'âge, le sexe, la position sociale de l'individu que les rites funéraires³ ».

Maïssa Bey, auteure prolifique de nombreux romans, de plusieurs nouvelles, de quelques pièces de théâtre et d'un essai, est connue pour être une grande observatrice de la réalité de la société algérienne de son temps, dont elle témoigne continuellement dans ses œuvres. Son roman, *Puisque mon cœur est mort*, que nous avons entrepris d'étudier dans la présente recherche, ne semble d'ailleurs pas faire exception à cette tradition littéraire, en dépeignant d'un point de vue urbain éclairé – celui d'Aïda, diariste fictive de cet ouvrage – les rites funéraires traditionnels spécifiques à l'Algérie.

Effectivement, la multitude d'informations que l'écrivaine de ce texte nous fournit sur les rituels mortuaires, les us et coutumes funéraires et les cérémonies funèbres de commémorations, dans sa société, nous permettent une reconstitution quasi-totale de la structure culturelle qui encadre le deuil social en Algérie. Plus encore, les descriptions et explications généreuses de l'auteure des formes sociales ritualisées de l'expression du deuil dans son pays, permettent même une mise en lumière, dans cette œuvre, des relations complexes qui relient deuil et identité dans la

¹ ARIÈS, Philippe. *L'Homme devant la mort*, Paris : Le Seuil, 1977.

² Ethnologue et folkloriste français.

³ VAN GENEP, Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris : Act. J. Picard, 1909, p.208.

société algérienne. Et en cela, ce texte de Maïssa Bey nous semble tout autant relever du témoignage ethnographique que du récit de deuil.

Nous avons conscience, cependant, que le rapprochement que nous souhaitons établir dans le présent chapitre entre deux disciplines en apparence aussi éloignées l'une de l'autre – la littérature et l'ethnographie – pourrait très bien nous être reproché par certains ; essentiellement à cause du fait que les ethnologues ne cachent pas, aujourd'hui, leurs réticences à collaborer avec d'autres branches telles que l'histoire, la philosophie et la sociologie, et sont encore bien plus réfractaires à l'idée de devoir prendre en compte, dans leurs études, le texte littéraire. En effet, les ethnologues perçoivent présentement leur discipline comme une science devant se cantonner à la valeur du fait réel, avéré et révolu, dont la littérature ne peut, à leur sens, assurer le gage. Pourtant, c'est là oublier à la fois que l'ethnologie trouve son origine dans la littérature¹, et que la valeur du fait s'inscrit également dans le texte littéraire. L'écrivain est, effectivement, un relais et un interprète de premier ordre de sa propre culture. Il puise dans son imaginaire individuel, dans son vécu personnel et dans son expérience sociale pour créer des œuvres qui participent, consciemment ou inconsciemment, à la diffusion d'une culture. À cet égard María Dolores Muñoz Jiménez avance dans le numéro consacré à *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles* de la revue *Littératures*, que :

Leurs personnages (aux écrivains) incarnent des rôles structurels dans l'organisation sociale. En eux résonnent les mythes et émergent les cosmogonies, les symboles et les métaphores culturelles. À ce titre, tout texte littéraire contient un système de représentations qui éclairent et complètent des aspects du discours ethnographique².

Notre position, dans ce chapitre, est semblable à celle de María Dolores Muñoz Jiménez dans la citation précédente. Nous pensons, en effet, nous aussi que le texte littéraire représente un matériau de premier choix pour l'ethnologue, parce qu'il témoigne fréquemment d'une culture et d'un système de symbolisations ; à fortiori le

¹ Les récits de voyage ont, en effet, servi de « berceau littéraire » aux travaux ethnographiques.

² MUÑOZ JIMÉNEZ, María Dolores. « Une enquête anthropologique et la construction de « textes » sur le deuil », in HIDALGO-BACHS, Bernadette et MILKOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), *Littératures : Écrire le deuil dans les littératures du XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Celis, 2011, pp.(37-54).

texte algérien autochtone d'expression française, qui a toujours constitué, depuis son émergence, un support riche en contenu culturel, explicite ou implicite.

Le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, que nous ambitionnons d'analyser au cours de ce chapitre, ne semble d'ailleurs pas déroger à cette tradition littéraire en éclairant le lecteur sur divers aspects relatifs au deuil social en Algérie.

1. Entre deuil individuel intime et deuil social institué : dialogisme interdiscursif pour la confrontation

Le concept de dialogisme, inventé par le philosophe et linguiste russe Mikhaïl Bakhtine à la fin des années 1920, a connu un grand succès dans le domaine de la recherche littéraire en France et a été repris et approfondi par nombre de théoriciens depuis. Le dialogisme se divise aujourd'hui en deux catégories : le dialogisme interlocutif et le dialogisme interdiscursif.

Le dialogisme interlocutif a trait aux stratégies d'accroche du récepteur présentes dans un énoncé, et se scinde lui aussi en deux classes : le dialogisme interlocutif constitutif et le dialogisme interlocutif montré. Le premier est latent et se réfère au fait que l'énonciateur construise son discours en fonction d'une cible prédéterminée, alors que le second se manifeste plus ouvertement par l'intégration préalable par l'énonciateur du discours-réponse anticipé de son récepteur dans son propre discours.

Le dialogisme interdiscursif se rapporte quant à lui à l'aspect hétérogène du discours qui contient, presque toujours, des traces d'autres discours qui lui sont antérieurs. Cette hétérogénéité discursive fondamentale au langage peut être, d'après Jacqueline Authier-Revuz¹, « constitutive » ou « montrée ». La linguiste s'appuie pour son explication de l'hétérogénéité constitutive sur la théorie de Lacan qui présente l'individu comme un être de langage dont le discours se nourrit inévitablement et inconsciemment de discours tiers. Tandis que l'hétérogénéité montrée du discours est, selon elle, une stratégie tout à fait consciente et délibérée qui sert à représenter des

¹ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline Authier. « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*, Paris : L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2004, pp.(35-53).

discours autres dans son propre discours, dans le but de marquer son adhésion, sa distanciation ou son rejet par rapport aux énoncés convoqués.

Cette dernière catégorie dialogique – dialogisme interdiscursif montré – semble justement servir à Maïssa Bey, dans *Puisque mon cœur est mort*, comme stratégie de confrontation entre le discours endeillé individuel de sa diariste fictive et le discours social institué autour du deuil en Algérie.

Il est vrai que la voix d'*Aïda*, à l'instar de celles d'Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie* et de Mériem dans *Le Premier jour d'éternité*, se déploie solitairement dans *Puisque mon cœur est mort*. Effectivement, ce récit autodiégétique, énoncé à la première personne, qui se présente sous la forme d'un journal intime, ne fait jamais intervenir directement d'autres personnages. Toutefois, le discours de la mère semble perpétuellement traversé par des discours tiers qu'elle attribue, selon les cas, à une instance de production identifiée – autres personnages – ou anonyme – discours social institué –. La parole d'autrui est, par conséquent, continuellement présente dans sa propre parole et correspond à des zones d'hétérogénéité « montrée » de son discours qui contribuent à l'affirmation de sa vision individuelle de l'itinéraire endeillée face à celui que le corps social veut lui imposer.

Émerge, en effet, de l'hétérogénéité montrée du discours d'*Aïda* un système de représentation culturelle, des normes qui régissent la vie quotidienne, des obligations et des interdits qui entourent la période du deuil en Algérie. Ce système fonctionne dans le discours de la mère comme une troisième personne parfois identifiée, mais souvent indéterminée, qui incarne la norme culturelle. L'hétérogénéité montrée du discours de la diariste offre, par conséquent, au lecteur de *Puisque mon cœur est mort* une grille de lecture concernant le comportement social auquel sont tenus les endeillés en Algérie.

Par ailleurs, à ce discours à la troisième personne, exprimant les normes sociales instituées autour du deuil en Algérie, s'oppose systématiquement, dans l'œuvre de Maïssa Bey, le discours individuel à la première personne d'*Aïda*, qui s'attache à réfléchir le bien fondé des obligations ou des interdictions que le discours social tente de lui imposer en tant que femme. Car force est de constater qu'hommes et femmes ne sont pas égaux face aux contraintes liées au port du deuil dans cette société. Ce que le personnage d'*Aïda* ne manque pas de marquer dans le passage suivant :

Il est dit que les femmes en deuil ne doivent **ni** se teindre les cheveux, **ni** se mettre du henné aux mains, **ni** s'épiler les sourcils, **ni** porter de bijoux ou quelconque parure ; **ni** même, pendant une période **fixée par une tradition obscure**, se laver, du moins aller au hammam. **Certains vont même jusqu'à dire** qu'elles ne peuvent changer de vêtements que lorsque les visites de condoléances prennent fin, c'est-à-dire au bout de sept jours.

Par contre, je ne sais pas s'il est prévu des dispositions spécifiques pour les hommes.

Mais a-t-on vraiment besoin de fixer un règlement ? A-t-on besoin de dicter aux personnes confrontées à la mort de l'un des leurs un comportement qui prouverait aux yeux du monde l'étendue et l'intensité d'un chagrin ? D'en fixer la durée ? (PMCM, p.41/42)

Dans cet extrait, la norme sociale relative aux diverses interdictions qui frappent la femme en deuil en Algérie est énoncée à la forme impersonnelle : « il est dit que les femmes en deuil ne doivent... » ou à l'aide d'une troisième personne indéterminée : « certains vont même jusqu'à dire ». Cette instance énonciative anonyme, censée être à l'origine de la norme culturelle qui régit le port du deuil traditionnel par les endeuillées femmes, finit néanmoins par être identifiée à la troisième ligne de ce paragraphe comme étant « une tradition obscure ». Ainsi, même nommée, l'instance première à l'origine de ces règles culturelles séculaires, qui soumettent les femmes endeuillées à autant de contraintes, demeure tout de même trouble aux yeux de la diariste. En effet, l'évaluation thymique de nature dysphorique que fait *Aïda* de ces traditions ancestrales laisse peu de place au doute quant à sa position tranchée sur la légitimité de cette norme culturelle ; ce qui a pour incidence de pousser le lecteur à réfléchir, à son tour, le bien-fondé de ces traditions perpétuées de génération en génération.

Qui plus est, les nombreuses interdictions auxquelles doivent se soumettre les femmes en deuil dans la société algérienne sont surdéterminées dans ce discours par la répétition de la conjonction de coordination « ni » à cinq reprises. Cette anaphore a clairement pour objectif de faire mesurer au lecteur le nombre de contraintes assujettissantes qui sont imposées aux endeuillées et de lui faire ainsi prendre conscience du caractère oppressif de ces règles culturelles pour la gent féminine.

En outre, ce discours social institué, intégré au discours d'*Aïda* à l'aide du procédé de dialogisme interdiscursif montré, est suivi dans cet extrait par une remarque de la diariste, d'apparence naïve, qui exprime la méconnaissance de cette dernière des normes culturelles qui régissent le port du deuil traditionnel par les

hommes dans sa société : « Par contre, je ne sais pas s'il est prévu des dispositions spécifiques pour les hommes ».

Or, ce commentaire est ici, selon nous, beaucoup plus insidieux qu'il n'y paraît. Nous pensons, effectivement, que si le discours d'*Aïda* fait mine d'ignorer si des règles aussi coercitives sont également imposées aux endeuillés hommes, c'est seulement pour faire remarquer qu'il n'en est rien. Cette observation, d'allure anodine sert par conséquent, selon nous, à souligner les différences de genre qui touchent le deuil traditionnel en Algérie. Alors que les femmes sont soumises à un cadre rigide d'apparence physique, les hommes ne sont, pour leur part, tenus à aucune contrainte relative à l'expression extérieure de leur deuil, si ce n'est à une certaine retenue dans l'expression publique de leur chagrin : « Il est vrai que l'on dit chez nous qu'un homme, ça ne pleure pas. On le répète aux petits garçons enclins à la sensiblerie, qualité éminemment féminine. » (PMCM, p.89)

Cette réflexion de la diariste se conclut enfin par trois interrogations oratoires qui sonnent comme une critique explicite de la tradition culturelle funéraire en Algérie, qui cherche à imposer aux endeuillées une expression codée extérieure visible de leur deuil, dans le but de symboliser aux yeux de la communauté leur très grande affliction : « Mais a-t-on vraiment besoin de fixer un règlement ? A-t-on besoin de dicter aux personnes confrontées à la mort de l'un des leurs un comportement qui prouverait aux yeux du monde l'étendue et l'intensité d'un chagrin ? D'en fixer la durée ? »

Cette idée est, d'ailleurs, récurrente dans l'œuvre de Maïssa Bey, car suggérée à maintes reprises par le discours d'*Aïda*, comme en témoigne l'extrait suivant :

Beaucoup d'ailleurs ont dû être étonnés, peut-être même déconcertés de n'avoir face à eux que cette femme qui semblait absente, sans doute abasourdie par la douleur. **Le chagrin d'une mère se doit d'être plus spectaculaire, à la mesure de la perte. Un fils unique ! Et disparu dans de telles circonstances !** (PMCM, p.23)

Ce passage de *Puisque mon cœur est mort* laisse clairement entrevoir les aprioris et stéréotypes sociaux, relatifs à la manifestation et à l'expression du deuil, qui sévissent dans la société algérienne. Effectivement, ce discours d'*Aïda* laisse ouvertement sous-entendre que l'impassibilité de la mère aux obsèques de *Nadir* – conséquence du choc violent qu'elle vient de subir – a pu être interprétée par beaucoup

de membres de sa communauté comme un manque de sentiments de sa part à l'égard de son fils. Ce qui nous amène à conclure que les interrogations oratoires qui achèvent l'exemple précédent ont bel et bien pour objectif de participer au démontage culturel de la norme sociale qui oblige les endeuillées en Algérie à prouver l'étendue de leurs sentiments intérieurs à l'aide de signes extérieurs.

D'autre part, le discours d'Aïda dans *Puisque mon cœur est mort* pousse également le lecteur à réfléchir la légitimité du maintien d'une autre contrainte sociale relative au port du deuil en Algérie, mais qui concerne, cette fois-ci, exclusivement les épouses ayant perdu leurs maris : la « *idda* », que la diariste explique comme suit :

C'était une lettre très courtoise, dans laquelle le chef de département me présentait ses condoléances et m'assurait en même temps de ses meilleurs sentiments. Accompagnés toutefois d'une mise en demeure signée du doyen [...] **Je suis alors demandé comment font les femmes qui travaillent lorsqu'elles perdent leur époux.** Et je ne parle pas des contraintes financières ! **Comment font-elles, puisqu'elles sont censées respecter le précepte religieux qui leur interdit de sortir de chez elles – en dehors des visites au cimetière -pendant la période de retrait qu'on appelle "idda", fixée à quatre mois et dix jours ?**

Comment font-elles puisqu'elles sont censées reprendre le travail au bout des cinq jours de deuil accordés par une administration qui n'a pas pris en compte cette obligation ? Pas même le temps de recevoir les condoléances !

Je ne pense pas que les lois ancestrales aient prévu que les femmes iraient un jour ("**Que ce jour soit maudit !**" **clament certains aujourd'hui**) jusqu'à occuper des espaces publics : les rues, les bureaux, les salles de classe, les laboratoires, les chantiers, les magasins, les usines...et plus encore, **suprême hérésie**, qu'elles seraient amenées à côtoyer des hommes ! **Alors, comment faire pour concilier les obligations professionnelles et les obligations religieuses ? J'avoue que je ne me suis jamais vraiment posé la question.** (PMCM, p.66/6768/69)

Dans cet extrait, la mise en demeure reçue par la mère de la part du doyen de la faculté où elle travaille pour ne pas s'être présentée à son poste, depuis le décès de son fils, ouvre la voie, dans son discours, à une digression vers le délai de viduité imposée aux épouses en islam. Plus encore, la mention de cette correspondance semble même ne servir ici que de prétexte à l'auteure afin d'introduire dans son œuvre une réflexion autour de la nécessité de maintenir cette tradition funéraire algérienne – inspirée de l'interprétation de certains textes sacrés – intactes, ou de l'adapter à la réalité et aux contraintes de la vie moderne.

Pour ce faire, le discours d'Aïda fait la démonstration de l'inadéquation du précepte religieux de la « *idda* » avec le Code du travail algérien qui ne prévoit qu'un

congé de huit jours pour les femmes ayant perdu leurs maris ; laissant ainsi entrevoir au lecteur l'enfer vécu par les épouses endeuillées, professionnellement actives, qui, en plus de la douleur inhérente à la perte de leurs conjoints, se retrouvent également tiraillées entre ces deux contraintes temporelles, impossibles à concilier.

Par ailleurs, *Aïda* justifie cette inadéquation entre les obligations religieuses et professionnelles auxquelles sont tenues les veuves en Algérie par le fait que les règles régissant leur période de viduité se basent en fait sur une interprétation des textes sacrés qui remonte à une époque où les femmes ne travaillaient pas encore. Cette explication laisse ainsi suggérer, dans ce discours, la nécessité de repenser ce précepte religieux en fonction des conditions de vie actuelles, sans toutefois afficher trop d'optimisme quant aux avancées possibles dans ce domaine. En témoigne notamment ce discours rapporté, intégré au discours de la diariste à l'aide de parenthèses et de guillemets : « Je ne pense pas que les lois ancestrales aient prévu que les femmes iraient un jour ("**Que ce jour soit maudit !**" clament certains aujourd'hui) jusqu'à occuper des espaces publics ».

Cet énoncé, surdéterminé dans le texte par l'usage d'un double code typographique, correspond dans le discours d'*Aïda* à une zone d'hétérogénéité discursive montrée censée refléter la parole conservatrice des gardiens des traditions religieuses dans sa société. Le contenu de cette parole est, d'ailleurs, sans équivoque et laisse clairement anticiper le refus catégorique du corps social traditionaliste d'envisager le moindre ajustement aux règles religieuses ancestrales.

De surcroît, l'observation qui clôt cet extrait, où *Aïda* confesse que c'est la première fois de sa vie qu'elle est amenée à réfléchir le problème du délai de viduité, fonctionne selon nous comme une perche tendue par l'auteure de cette œuvre à son lecteur, afin de l'encourager à toujours porter un regard critique sur les normes sociales établies, même si celles-ci ne l'impactent pas directement aujourd'hui.

D'autre part, le dialogisme interdiscursif montré, présent en force dans cette œuvre, semble également servir de stratégie scripturale à Maïssa Bey afin de créer dans ce texte un clivage entre le discours endeuillé individuel et intime de son personnage principal – qui désire vivre son deuil à sa manière, seule, en compagnie de ses livres et de son journal intime – et le discours social institué qui veut lui imposer un cadre rigide d'expression rituelle et comportementale de son deuil.

D'ailleurs, les exemples qui illustrent cette hypothèse sont légion dans *Puisque mon cœur est mort*, comme dans cet extrait où *Aïda* relate à son fils décédé la manière dont elle a été publiquement rappelée à l'ordre, lors de ses obsèques, par l'une de leurs parentes, à cause de son comportement jugé déplacé – abasourdie par la douleur, *Aïda* reste, en effet, silencieuse et immobile, sans prendre part à aucune conversation ni à aucune décision relative à l'organisation des funérailles de son fils – :

Le premier soir, ta tante Halima [...] s'est accroupie en face de moi, et, à haute et intelligible voix, pour que personne ne perde une seule de ses paroles et que toutes prennent acte de son indiscutable autorité en matière de religion, a posé sa main sur mon épaule et m'a dit – je te répète ses mots dans leur intégralité : **Sais-tu que c'est faire preuve d'impiété que de se comporter comme tu le fais ? Sois raisonnable ; ton comportement en ces jours de deuil est une grave atteinte aux préceptes de notre religion. Ressaisis-toi et redis-toi ces paroles d'Abou Horeira, le compagnon de notre prophète bien-aimé, qui exhortait les affligés par ces paroles si sages, si sensées : "Les croyants qui savent se résigner quand Dieu aura fait mourir l'être qu'ils affectionnaient le plus en ce monde, n'auront aucune autre récompense que le Paradis."**

J'ai beaucoup réfléchi à tout cela. Il faut donc, pour être assuré de la miséricorde divine, quelles que soient les actions passées et à venir, avoir l'opportunité de vivre une très grande douleur ! [...]

C'est pourquoi, si j'ai bien compris les propos de ta tante, toute remise en cause de l'inéluctable, toute manifestation de révolte face à l'inacceptable sont considérées comme des offenses perpétrées contre Dieu par des esprits malades.

Seule la folie peut tout excuser.

Alors oui, je suis folle. (PMCM, p.44/45)

Le discours culturel qui régit le cadre normatif auquel l'on est tenu de se plier dans l'expression de son deuil en Algérie est véhiculé, dans cet extrait, par la voix de Halima ; personnage qui projette l'image d'une personne pieuse qui s'en remet inconditionnellement aux écritures religieuses. En faisant entretenir, au discours de Halima dans cet énoncé – lui-même relais du discours social institué sur le deuil – un rapport d'intertextualité avec un *hadîth*¹, Maïssa Bey démontre à quel point il est difficile pour les endeuillés Algériens de se dégager du joug traditionaliste qui régit la manifestation du deuil dans leur société. En effet, l'intertextualité montrée de cet extrait a clairement pour objectif de mettre à jour le procédé principal déployé par le

¹ Un *hadîth* est une transcription des recommandations orales de gouvernance personnelle ou collective, énoncées par le prophète de l'islam, Mohamed.

corps social afin de légitimer son discours conservateur, à savoir de s'appuyer sur un argument d'autorité que nul ne peut remettre en question : le texte religieux.

A ce discours rapporté à la troisième personne, exprimant la norme culturelle, s'oppose dans cet exemple le discours à la première personne d'*Aïda*, qui illustre sa position de mère en deuil, éplorée et en colère, qu'aucune parole d'espérance, même d'origine divine ou prophétique, n'est à même de consoler ou de pacifier : « C'est pourquoi, si j'ai bien compris les propos de ta tante, toute remise en cause de l'inéluctable, toute manifestation de révolte face à l'inacceptable sont considérées comme des offenses perpétrées contre Dieu par des esprits malades. Seule la folie peut tout excuser. Alors oui, je suis folle. »

Ainsi, la tentative du corps social de faire plier *Aïda* à un cadre rigide d'expression des sentiments, en lui faisant entrevoir le paradis et la paix éternelle, échoue lamentablement. Plus encore, le courroux généré chez elle par l'incompréhension des membres de la communauté de l'étendue de sa détresse et de son besoin vital d'exprimer son deuil à sa manière l'amène même jusqu'à plaider la folie. Car c'est semble-t-il la seule défense à même de faire capituler l'adversaire et de mettre un terme à ses discours moralisateurs en tout genre ; dont voici un exemple :

Tu devrais te reposer. **Tu devrais** essayer de dormir. Mange, **il faut** manger ! **Tu devrais** te montrer plus patiente. **Tu devrais** avoir plus de courage. **Tu devrais** prier. **Tu devrais** te soumettre au décret divin. T'en remettre à la volonté de Dieu qui t'a envoyé cette épreuve pour mesurer ta foi. **Il est dit que** nous devons accepter le destin. (PMCM, p.43)

La répétition à plusieurs reprises, dans cet énoncé, de l'expression « tu devrais » met en exergue la pression communautaire que subit *Aïda* au quotidien. De même, qu'elle véhicule l'idée d'un discours social qui veut tout édicter et normaliser, jusqu'aux choses les plus intimes, comme la manière d'accomplir le deuil de son enfant.

Par ailleurs, si les recommandations prodiguées par le corps social à la mère endeuillée sont nombreuses et s'inscrivent dans des domaines divers – physiques, moral et comportemental –, elles ont néanmoins toutes comme point commun – comme pour l'exemple précédent – d'être le fait de personnes qui s'appuient toujours dans leurs discours sur des arguments d'autorité religieuse comme le texte sacré ou la parole prophétique, projetant ainsi l'image d'individus pieux. Un procédé qui ne

manque pas d'exaspérer la diariste, qui marque fréquemment dans son discours, explicitement ou implicitement, le peu de crédit qu'elle accorde aux prêches de ces personnes qu'elle n'estime pas être plus érudites qu'elle en matière de religion. En témoigne l'extrait suivant dans lequel elle tourne en dérision celles qu'elle nomme les gardiennes de la foi :

Ces autres femmes, je les appellerai les gardiennes de la foi. Ce sont celles qui, parce qu'elles ont appris quelques versets du Coran et entendu quelques prêches à la mosquée ou à la télévision, veulent diriger les opérations. Elles savent tout ce qu'il faut faire et ne pas faire. Surtout, disent-elles, ne pas crier. Ne pas se lamenter. Cris et lamentations des proches retiendraient ici-bas l'âme du défunt, le tourmenteraient et l'empêcheraient de quitter sereinement ce monde. Il faut invoquer Dieu, solliciter inlassablement Sa miséricorde, et seulement cela. Ce sont elles aussi qui guident les rites funéraires et qui...

Mais assez ! Je ne veux pas parler de tout cela. (PMCM, p.37)

La pression sociale que subit la diariste au cours de son deuil l'amène, par conséquent, à ne plus percevoir la présence des membres de sa communauté comme une compagnie bienfaisante ou salvatrice, mais à la ressentir plutôt comme une intrusion, voire une ingérence, dans sa vie privée et son intimité. Son deuil, la mère aspire à le vivre individuellement et non en communauté. Non pas parce qu'elle est une personne asociale, mais parce que cette communauté, gardienne de la norme sociale et culturelle, cherche à tout prix à soumettre son expression du deuil à un comportement « normatif », qui ne lui ressemble pas et qui ne semble pas être en mesure d'apaiser sa souffrance. La mère ressent, en effet, elle, le besoin d'exprimer son affliction de manière beaucoup plus « sensitive », afin de se purger de la douleur provoquée par la mort de son fils. Et en raison de la désapprobation des membres de sa communauté envers cette démarche, *Aïda* choisit de continuer sa traversée de l'épreuve endeuillée en solitaire :

Pendant qu'elles s'affairaient, qu'elles veillaient à tout, je ne cessais de me dire : **qu'elles partent ! Qu'elles rentrent chez elles ! Qu'elles réajustent leurs voiles sur leurs cheveux et regagnent leur maison, retrouvent leur mari, leur cuisine, leur vie. Et surtout leurs enfants. J'avais hâte de me retrouver seule avec toi.** (PMCM, p.25)

Cet extrait où la diariste confesse à son fils décédé son désir intime de voir tout le monde rapidement s'en aller et la laisser seule, le jour de ses funérailles, est selon nous fort intéressant. Effectivement, en plus d'exprimer l'aspiration d'*Aïda* de se

retrouver en solitaire, cet énoncé marque également tout ce qui la différencie désormais des autres femmes de sa communauté : foyer, mari et surtout enfant. L'énumération des choses et des personnes que ces femmes vont retrouver, une fois rentrées chez elles, sert à mettre à jour, dans ce discours, le gouffre qui sépare à présent la mère endeuillée de toutes celles qui osent lui édicter le comportement spirituel ou moral à adopter en pareilles circonstances. Des circonstances qu'elles n'ont, en outre, jamais vécues et qu'elles seraient même incapables d'imaginer.

D'autre part, la première des actions que sont censées entreprendre ces femmes avant de repartir chez elles, dans cet extrait, est de réajuster leurs voiles. La précision de ce détail, d'apparence anodin, dans ce récit ne nous semble pas fortuite ; essentiellement, parce qu'il se répète à de nombreuses reprises dans le discours d'*Aïda*. Comme dans ce passage où elle décrit à son fils le comportement de celles qu'elle nomme « les voyeuses », femmes qu'elle ne connaît pas, mais qui, alléchées par l'odeur du sang et fascinées par le spectacle de la douleur, sont quand même venues lui présenter ses condoléances, dans le but d'assouvir leur curiosité : « Après s'être copieusement sustentées, **elles rajustent leur voile**, se dirigent vers la sortie, non sans m'exhorter à la patience et à la résignation face au destin implacable. » (PMCM, p.36).

De même, lorsqu'*Aïda* décrit à son fils l'ambiance du marché jouxtant le cimetière où il repose, elle ne manque pas non plus de lui préciser que : « Beaucoup de femmes, toutes catégories sociales confondues, **djellaba et tête recouverte d'un foulard – laissez-passer de rigueur** – viennent ici faire leurs courses. » (PMCM, p.64).

Grâce à cet exemple, la motivation auctoriale à la référence répétée au voile dans le discours de la diariste se précise. En effet, l'observation mise entre deux tirets explicatifs « laissez-passer de vigueur » sert ici à expliciter l'idée de l'émergence de nouvelles normes sociales encadrant l'apparence vestimentaire des femmes en Algérie. Un poids de plus ajouté au lourd fardeau qu'elles traînent déjà.

Par ailleurs, la mention fréquente au voile dans *Puisque mon cœur est mort* a également pour objectif de véhiculer l'idée selon laquelle le refus d'*Aïda* de se plier à cette nouvelle norme vestimentaire serait à l'origine d'une fracture sociale entre elle et les autres femmes de sa communauté qui le portent. Effectivement, la mère, par son

choix de conserver son code vestimentaire occidentalisé en des temps de conservatisme imposé – montée de l'intégrisme islamiste en Algérie –, s'est mise en effraction face à la norme sociale instituée et a commencé à être perçue par les membres de sa société comme une marginale :

C'est Kheïra qui, la première, m'a avoué que toutes **les femmes avaient longtemps hésité avant de m'aborder, intimidées ou plutôt rebutées** par mon silence et mon désir perceptible d'isolement, mais aussi **par mon apparence physique**. Tu comprends, je dénote un peu ici. **Je suis**, en dehors de certaines jeunes filles encore exemptées pour l'instant, **la seule femme à ne pas porter de djellaba et à oser sortir de chez moi la tête découverte. Ce qui**, en ces temps, **pourrait presque être assimilé à une provocation** - en ces lieux surtout. (PMCM, p.138)

Le discours d'*Aïda* souligne ainsi le discrédit social auquel peut conduire, dans sa communauté, le fait de présenter une situation identitaire en marge du consensus socio-culturel. Mais ce que la mère déplore le plus dans cette situation, c'est le fait que ça soit souvent les femmes, qu'elle considère comme ses « sœurs en détresse », qui sont aujourd'hui les plus ferventes défenseuses des nouvelles contraintes sociales auxquelles on les soumet, les gardiennes les plus zélées de l'ordre moral et le meilleur relais de la parole régressive :

C'est qu'ils sont de plus en plus nombreux, les garde-chiourmes, en ces temps où les forces de la régression sont à l'œuvre. Et il ne faut pas se leurrer. Ce sont souvent les femmes, oui, celles qu'il m'arrive de désigner comme mes sœurs en détresse, qui, aujourd'hui, je ne saurais vraiment expliquer pourquoi, s'inventent de nouveaux combats, de nouvelles causes, dans le déni le plus véhément et le plus farouche des combats féministes de leurs aînées. J'exagère encore ? Comme j'aimerais ! (PMCM, p.148/149)

Néanmoins, malgré sa conviction profonde que chacun est libre de choisir pour lui-même, *Aïda* est tout de même consciente que la sanction pour son refus de se plier à la norme socio-culturelle – dont le non-port du voile est l'une des manifestations – peut aller au-delà de l'opprobre social, et se manifester de manière beaucoup plus palpable et musclée. En témoigne ce passage où la diariste se prend à imaginer le procès intenté à son fils par son bourreau, le soir de son exécution, où l'interrogatoire ne tarde pas à tourner autour d'elle et ses choix vestimentaires : « Passons aux antécédents familiaux. Parle-nous maintenant de ta mère ! Elle s'appelle *Aïda*. Elle

aura bientôt quarante-huit ans. Elle enseigne l'anglais à l'université. **Non...elle ne porte pas le voile.** » (PMCM, p.27).

Le fait que la phrase relative au non-port du voile par *Aïda* commence ici par un adverbe de réponse négative, laisse sous-entendre que cette déclaration du fils n'était pas spontanée, mais qu'elle répondait en réalité à une interrogation directe. Autrement dit, ce dialogue imaginaire laisse clairement entrevoir que le personnage d'*Aïda* interprète le meurtre de *Nadir* comme une sanction pour son non-respect du consensus socio-culturel.

2. Du récit de deuil à l'écriture ethnographique : guide des traditions funéraires algériennes

2.1. Les rites de passage

Les rites sont des pratiques sociales qui ont intéressé nombre d'anthropologues et de sociologues, ces dernières décennies, tels que : Durkheim¹, Lévi-Strauss², Turner³, Goffman⁴, Virolle⁵ et Van Genep⁶.

Si la plupart de ces chercheurs se sont concentrés sur la symbolique des différents rites et sur leurs rôles, en leur assignant une interprétation tour à tour religieuse, sociale ou comportementale, Arnold Van Genep a, quant à lui, plutôt orienté ses recherches vers la relation des rites avec la culture locale. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous baser sur ses travaux, au cours de ce chapitre, afin de prouver le caractère ethnographique du roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey.

¹ DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

² LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques tome 4 : L'homme nu*, Paris : Pilon, 1971.

³ TURNER, Victor Witter. *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, trad. G.Guillet, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

⁴ GOFFMAN, Erving. *Les Rites d'interaction* [1967], trad. A.Kihm, Paris : Minuit, 1984.

⁵ VIROLLE, Marie. *Rituels algériens*, Paris : Karthala, 2001.

⁶ VAN GENEP, Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris : Act. J. Picard, 1909, p.208.

Dans *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Arnold Van Gennep s'intéresse à tous les rites de changements personnels ou collectifs de statut, rencontrés par les individus lors des différentes étapes de la vie, tels que la grossesse, l'accouchement, la naissance, le baptême, la circoncision, les fiançailles, le mariage, les funérailles...etc.

À cet égard, il arrive à établir dans cet ouvrage, malgré l'extraordinaire variation de détails entre les nombreux contenus, les différents peuples et les multiples cultures, un schéma ternaire basé sur des dominantes universelles, censé résumer les séquences cérémonielles de la majorité des rites. Ce schéma, composé donc de trois phases, se présente comme suit :

- Une phase préliminaire : également désignée « étape de séparation », qui marque une rupture avec l'état antérieur ou le reste de la communauté, selon la nature du rite.
- Une phase liminale : aussi appelée « étape de marge », au cours de laquelle la ou les personnes qui font l'objet du rite sont comme en suspens entre l'état d'avant et l'état d'après.
- Une phase postliminaire : également nommé « étape d'agrégation », qui signe l'incorporation du sujet à son nouvel état ou à son nouveau groupe, en fonction là encore de la nature du rite.

-

2.2. Le rite funéraire en Algérie

Si nous devons, à présent, appliquer ce modèle général de découpage séquentiel des rites de passage à notre objet d'étude dans le présent chapitre – le rituel funèbre –, nous aboutirions au schéma suivant :

- La phase préliminaire regrouperait les cérémonies visant à édifier des frontières symboliques entre les morts et les vivants, dans le but de marquer une séparation claire entre leurs statuts – veillée du corps, transport vers le cimetière, ensevelissement ou crémation selon les croyances et les traditions...etc. –
- La phase liminale représenterait un état de marge pour les survivants – période de deuil –, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale.

- La phase postliminaire, enfin, rassemblerait les cérémonies d'agrégation des morts et des endeuillés à leurs nouveaux états – mort définitive pour les uns et levée du deuil pour les autres –.

Si nous avons consacré l'introduction de ce point de notre recherche à la présentation des étapes séquentielles des rites de passage schématisées par Arnold Van Genep et à leur transposition au rite des funérailles en particulier, c'est parce que nous pensons que celles-ci peuvent nous aider à prouver le caractère ethnographique du roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey.

En effet, l'adéquation entre le découpage que fait la diariste fictive de cette œuvre des différentes cérémonies funéraires auxquelles les membres de sa communauté la somment de se plier et la modélisation des rites de passage de Van Genep, tend bel et bien, selon nous, à démontrer que ce texte de Maïssa Bey peut tout à fait être appréhendé sous l'angle du témoignage ethnographique sur les traditions funéraires algériennes. En témoigne, d'ailleurs, l'extrait suivant, dans lequel *Aïda* procède à la catégorisation suivante des cérémonies qui régissent les obsèques dans sa communauté : « Pour eux, il y a le troisième jour. Dit « jour de la séparation ». Puis le septième. Et enfin le quarantième. » (PMCM, p.84)

Il est vrai que le discours d'*Aïda* à propos de l'organisation séquentielle du rite funéraire en Algérie, dans cet exemple, n'est pas celui de l'ethnologue, mais du profane. Néanmoins, le fait que le découpage séquentiel que la diariste nous présente soit en parfaite conformité avec les phases de séparation – troisième jour –, de marge – septième jour –, et d'agrégation – quarantième jour –, retenues par Arnold Van Genep dans sa modélisation des rites de passage, prouve indubitablement, à notre sens, le contenu ethnographique de son discours. Surtout que la présentation de la mère des traditions funéraires algériennes ne s'arrête pas, dans ce texte, à cette simple énumération ou catégorisation primaire de ces cérémonies mortuaires, et touche aussi la description détaillée du déroulement des différents rituels que la famille du défunt est tenue de respecter lors de ces cérémonies.

Par ailleurs, le procédé scriptural principal déployé par Maïssa Bey afin de distiller dans son texte cette multitude d'informations relatives aux contenus et au déroulement des rituels funéraires en Algérie, consiste en la mise en fiction dans *Puisque mon cœur est mort* d'une héroïne qui présente un ethos en rupture avec le

consensus socio-culturel de sa société. Le personnage d'*Aïda* projette, en effet, dans son discours, l'image d'une mère qui, contrairement aux autres femmes de sa communauté, ne possède pas ce savoir culturel immémorial, transmis de mère en fille, de génération en génération :

Elles savent, **elles**, ce qu'il faut faire dans de telles circonstances. Elles savent parler. Répondre. Accueillir. Respecter le protocole. Depuis toujours, elles savent. Une connaissance innée des gestes à accomplir. Des mots à prononcer. Et leurs filles les regardent. Les écoutent. S'imprègnent de ce savoir immémorial qu'à leur tour elles mettront en œuvre et transmettront. (PMCM, p.24)

Le pronom personnel féminin pluriel de la troisième personne, repris dans cet exemple à une seconde reprise après le verbe savoir, introduit clairement dans ce discours une opposition entre *Aïda* et les autres femmes de sa communauté. La répétition de ce pronom personnel exclu, effectivement, le moi de la diariste du reste du groupe et laisse, ainsi, implicitement comprendre que la mère endeuillée ne possède pas, elle, ce savoir ancestral, censé marquer son appartenance à la collectivité. Idée qu'elle explicite, par ailleurs, quelques lignes plus bas, en avouant ne pas savoir ce que l'on est tenu de faire ou de ne pas faire dans telle ou telle situation, notamment celle des cérémonies funéraires : « Je ne connais rien aux rituels. Je ne saurais pas dire ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. » (PMCM, p.24)

Puisque la diariste ne sait pas ce qu'il y a lieu d'entreprendre en termes de rituels, en pareille circonstance, ce sont les autres membres de sa communauté qui vont le lui expliquer. Ainsi, sous-couvert de méconnaissance d'*Aïda* des règles culturelles encadrant le deuil social dans sa communauté, est intégrée dans cette œuvre de Maïssa Bey la présentation d'un grand nombre de traditions funéraires algériennes.

Cependant, étant donné que *Puisque mon cœur est mort* est un texte totalement autodiégétique, le lecteur n'assiste jamais à ces scènes d'éclaircissement en mode mimétique, et en prend toujours connaissance en mode diégétique, par le biais du récit qu'en fait la mère à son fils décédé dans son journal intime. Ce mécanisme narratif, mobilisé par l'auteure, est fort intéressant dans la mesure où, au-delà du fait de lui permettre d'intégrer à son œuvre des renseignements sur les traditions funéraires algériennes, il lui donne également l'occasion d'introduire dans le discours de sa

diariste fictive une évaluation thymique des préceptes religieux, obligations sociales et interdictions culturelles qui régissent le deuil dans sa société.

Le journal fictif d'*Aïda*, permet donc au lecteur de *Puisque mon cœur est mort* de découvrir en détail le contenu rituel de certaines cérémonies funéraires algériennes, notamment celle du premier jour – jour d'inhumation – et du quarantième jour – jour de commémoration –. Par son choix d'axer sa description des rites funéraires sur ces deux cérémonies en particulier, Maïssa bey met à l'honneur dans cette œuvre deux des trois étapes modélisées par Arnold Van Gennep dans son étude des rites de passage, à savoir la phase préliminaire avec ses rituels de séparation et la phase postliminaire avec ses rituels de commémoration et de la levée du deuil.

2.2.1. Phase préliminaire du rite funéraire : les trois premiers jours

Concernant le contenu rituel de la phase préliminaire, le lecteur du journal fictif d'*Aïda* apprend, par exemple, que lors de funérailles en Algérie, les meubles les plus imposants du domicile mortuaire sont généralement déplacés chez les voisins, afin que l'espace qu'ils occupaient soit optimisé par la pose de tapis et de matelas à même le sol, dans le but de dégager de la place pour accueillir les visiteurs, censés affluer en masse pour présenter leurs condoléances :

Toutes ensemble, elles ont déplacé les meubles les plus encombrants, les ont transportés chez Amina, qui a pris les choses en main. Avant d'installer les matelas par terre et de dérouler les tapis, elles ont lavé le sol et mis tous les bibelots hors de vue. C'était un va-et-vient incessant. Une agitation surprenante aux yeux de ceux pour qui le deuil est synonyme de recueillement. (PMCM, p.22)

Comme le démontre cet extrait, ce n'est pas *Aïda* qui prend en charge les opérations, lors de ce premier jour de cérémonie funéraire, mais les femmes de sa communauté, qui « savent, elles, ce qu'il faut faire dans de telles circonstances » (PMCM, p.24). La mère, quant à elle, se contente d'adopter l'attitude passive du spectateur qui voit se dérouler sous ses yeux la pièce, si bien orchestrée, car tant de fois jouée. Comme le prouve, d'ailleurs, l'extrait suivant, dans lequel *Aïda* décrit à son fils l'ambiance de cette première journée funéraire :

Très tôt le matin, tout était prêt pour accueillir les visiteurs qui se sont succédé. Les plateaux arrivaient et repartaient. Thé à la menthe. Thermos pleins de café chaud, très fort, très sucré. Dattes. Pain brioché pétri en toute

hâte par les voisines. Et déjà, déjà, me parvenaient les odeurs du couscous qu'elles préparaient pour le repas. J'ai appris plus tard que tous les voisins s'étaient cotisés pour offrir ce premier repas à ceux qui ne cessaient d'affluer. (PMCM, p.22)

Dans cet exemple, le récit que fait la diariste à son fils décédé de ce premier jour d'obsèques, laisse clairement entrevoir le caractère routinier, voire naturel, de ces tâches pour les autres femmes de sa communauté, qui contrairement à elle ont un savoir inné des gestes à accomplir et des comportements à adopter en toute situation, même les plus extrêmes : « pourquoi n'ai-je pas leur force ? Leur capacité à affronter les situations les plus difficiles. Leur sens de l'urgence et du bien commun, que l'on pourrait nommer sagesse. » (PMCM, p.24)

D'ailleurs, la phrase « les plateaux arrivaient et repartaient » démontre clairement, à notre sens, la mécanique rodée des cérémonies funéraires chez ces femmes, héritière d'un savoir culturel immémorial. Effectivement, l'absence dans cet énoncé de sujets humains qui portent les dits plateaux est extrêmement pertinente d'un point de vue discursif, dans la mesure où elle donne l'impression que les préparatifs de cette cérémonie se déroulent tous seuls ; laissant ainsi suggérer la rapidité et l'efficacité de ces femmes dans l'organisation de ce rituel.

Au dynamisme de ces gardiennes de la tradition, s'oppose dans cet extrait la passivité d'*Aïda*. En effet, de toutes les tâches listées dans ce paragraphe, la mère ne prend part à aucune. En ce sens, la construction passive de la phrase « Et déjà, déjà, me parvenaient les odeurs du couscous qu'elles préparaient pour le repas » illustre assez bien, à nos yeux, l'apathie de la mère lors de ce rituel. Ce n'est, effectivement, pas elle qui sent l'odeur du couscous, mais l'odeur du couscous qui parvient jusqu'à elle.

De même, l'observation que fait *Aïda* dans ce discours, relativement au fait que ce n'est que plus tard qu'elle a appris l'origine de ce premier repas de funérailles, participe elle aussi, selon nous, à souligner la torpeur de la mère lors de ce premier jour d'obsèques. De surcroît, cette remarque nous semble également servir à démontrer l'« étrangeté » de la diariste aux traditions funéraires de sa communauté. Car il est, en effet, communément établi dans la société algérienne que le repas du premier jour d'obsèques doit être pris en charge par les proches ou les voisins de la famille du défunt, puisque celle-ci, encore sous le choc, n'est que rarement en mesure

de s'occuper de son organisation. Ainsi, le fait que la diariste ignore ce détail, prouve sa méconnaissance des traditions culturelles de sa société, et légitime de ce fait le discours ethnographique sur les traditions funéraires algériennes qui inonde l'œuvre de Maïssa Bey.

D'autre part, l'énumération par *Aïda*, dans cet extrait, de la liste des aliments offerts aux visiteurs venus lui présenter leurs condoléances – café, thé, dattes, pain brioché, couscous –, permet de faire découvrir ou de rappeler au lecteur un commandement majeur du deuil social en Algérie, qui stipule que la douleur de la perte ne doit aucunement faire oublier aux endeuillés leur devoir d'hospitalité envers leurs hôtes – même si ceux-ci n'ont pas réellement été invités –. Par ailleurs, ce partage de produits alimentaires ou de repas avec les visiteurs – parents, proches, voisins ou passants – en guise de remerciement, est également considéré dans la tradition culturelle algérienne comme une offrande en faveur du défunt, censée faire augmenter le nombre de ses bénédictions auprès de Dieu – *hassanates* –, l'aidant ainsi à accéder au paradis.

La méconnaissance d'*Aïda* des traditions culturelles est également prétexte dans l'œuvre de Maïssa Bey à la présentation de nombreuses autres caractéristiques du deuil social en Algérie. C'est ainsi que le lecteur de *Puisque mon cœur est mort* apprend que, lors de funérailles dans cette société, tous les miroirs du domicile mortuaire doivent tous être recouverts à l'aide d'un linge blanc ; que contrairement à la culture occidentale qui symbolise le port du deuil avec la couleur noire, c'est la couleur blanche qui est synonyme de deuil en Algérie ; qu'une toilette mortuaire doit être accomplie sur le corps du défunt ; que les femmes ne sont pas autorisées à assister à l'inhumation du disparu et doivent rester au domicile, pendant que les hommes l'accompagnent au cimetière ; que la porte du domicile mortuaire doit rester ouverte – en sens propre du terme – durant les sept jours qui suivent l'inhumation du défunt ; que l'espace intérieur de la maison funéraire est strictement réservé aux femmes, alors qu'une tente installée en extérieur est censée accueillir les hommes ; et bien d'autres détails :

Ainsi je n'ai jamais su pourquoi, dans les maisons où séjourne la mort, tous les miroirs doivent être recouverts de draps blancs. Pourquoi le blanc est la couleur du deuil chez nous. Comment et selon quelles règles immuables doit être accomplie la toilette funèbre. Pourquoi les femmes n'ont pas le droit d'accompagner le défunt jusqu'au cimetière. (PMCM, p.24/25)

Depuis que tu es parti, et pendant sept jours, notre porte est restée ouverte toute la journée, jusque très tard dans la nuit. Ainsi que le veut la coutume. Les portes ne se referment pas sur le malheur. Un rideau a été placé à l'entrée pour dérober aux regards des voisins le va-et-vient des femmes dans le couloir.

Les hommes de la famille, eux, sont restés au bas de l'immeuble, sous une tente spécialement installée pour les abriter. (PMCM, p.34)

Parmi les nombreuses traditions funéraires algériennes, présentées par Maïssa Bey dans *Puisque mon cœur est mort*, figure notamment celle des pleureuses professionnelles. Femmes dont les cris, les chants funèbres, les exhortations et les vociférations ont manqué à *Aïda* lors de ces premiers jours des funérailles de son fils :

J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses ! (PMCM, p.15)

Les pleureuses professionnelles, *el bekkayate* en arabe dialectal algérien, sont des femmes auxquelles ont fait appel, moyennant rétribution, pour accroître le sentiment de désolation lors des cérémonies funéraires. Détail que ne manque pas de souligner Maïssa Bey dans *Puisque mon cœur est mort*, à travers le discours d'*Aïda* : « **Je les aurais moi-même payées** pour que de leurs paroles maintes fois éprouvées elles ébranlent les ténèbres qui désormais recouvrent le monde. » (PMCM, 15).

Par ailleurs, les pleureuses professionnelles sont souvent de vieilles dames, aux origines modestes, qui ont recours à divers moyens physiques et verbaux pour accentuer l'affliction des visiteurs lors des cérémonies funéraires. Pour ce faire, ces femmes n'hésitent pas à appuyer là où ça fait mal et usent souvent de discours métaphoriques et hyperboliques, savamment rodés, pour expliciter la douleur profonde des endeuillés. C'est, d'ailleurs, précisément pour cette raison que le personnage d'*Aïda* aurait voulu les avoir à ses côtés, lors des premiers jours des obsèques de son fils, afin qu'elles donnent voix à sa détresse intérieure et qu'elles la partagent à toutes les personnes présentes aux funérailles :

Malgré tout, comme j'aurais aimé les voir pousser la porte, m'entourer, s'asseoir, se presser autour de moi, **ces femmes qui savent donner voix à la souffrance des autres, en faire leur souffrance, en aiguïser tout le tranchant, aller à la recherche du point d'impact, y plonger à mains nues, à voix nue, à gorge déployée, pour en faire jaillir le mal !** (PMCM, p.16)

D'autre part, afin de convaincre l'assistance de leur empathie sincère et véritable envers la famille du défunt, les pleureuses professionnelles vont même parfois, dans la tradition maghrébine¹, jusqu'à porter atteinte à leurs propres corps, en se griffant le visage, en se frappant les membres, en se tirant les cheveux...etc. Cette caractéristique culturelle spécifique aux pleureuses du Maghreb est, d'ailleurs, elle aussi intégrée à l'œuvre de Maïssa Bey, sous couvert de confessions d'*Aïda* au sujet de son désir, intime et profond, de voir accourir les pleureuses aux funérailles de son fils, comme démontré par l'extrait suivant :

J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! [...] **Couvrez-vous la tête de cendres, lacérez-vous les joues, frappez-vous la poitrine et les cuisses**, modulez vos cris, lancez vos chants à la face du ciel muet et réveillez ainsi, en chacune d'entre nous, en chaque femme, en chaque mère, la stridence des douleurs les plus anciennes, les plus secrètes, les plus enfouies ! (PMCM, p.15/16)

De manière générale, la mise en récit, par Maïssa Bey, de la frustration générée chez son personnage principal par l'absence des pleureuses aux obsèques de son fils, nous semble lui servir de prétexte narratif pour inscrire la tradition culturelle des pleureuses dans son œuvre littéraire. Et en cela, la dimension ethnographique de ce texte paraît évidente. Surtout que la convocation dans ce texte du thème des pleureuses va au-delà de la simple description de cette pratique funéraire et expose un problème bien plus complexe ; celui des mutations socio-culturelles enregistrées dans la société algérienne depuis l'émergence du discours religieux de la fin des années 80, dont la mise à l'index de la tradition funéraire des pleureuses n'est, ici, que l'une des manifestations.

En effet, si *Aïda* n'a pas pu voir son souhait d'avoir à ses côtés des pleureuses professionnelles, lors des funérailles de *Nadir*, se réaliser, c'est parce que cette pratique funéraire est désormais cataloguée dans sa société, par le discours religieux, comme hérétique. En témoigne notamment l'extrait suivant, dans lequel *Aïda* reprend

¹ Car il est à préciser que le métier de pleureuses n'est pas spécifique à l'Algérie et occupe une dimension universelle. Effectivement, apparu pour la première fois en Égypte puis en Rome antiques, la profession de pleureuses s'est ensuite étendue, au cours du Moyen-Âge à quelques pays anglo-saxons, tels que l'Écosse et l'Irlande, avant d'être enregistrée dans certains pays européens et asiatiques comme le Royaume-Uni, la Grèce, la Chine ou l'Inde. La tradition des pleureuses, en perte de vitesse à l'époque moderne, subsiste néanmoins toujours dans quelques pays d'Afrique noire et du Maghreb.

sur le mode du discours indirect libre le discours social, aujourd'hui, institué en Algérie autour de cette pratique funéraire antéislamique :

On dit que les pleureuses sont des menteuses. Bekkayate keddabate. **On dit** que l'âme d'un mort ne peut trouver le repos si les siens tentent de la retenir par leurs plaintes. **On nous dit** que toute lamentation est une hérésie, bid'aa. Un mot qui aujourd'hui imprime sa force répressive sur chaque instant de notre vie. (PMCM, p.16)

La reprise du pronom indéfini neutre « on » à trois reprises dans ce discours de la diariste sert, selon nous, à connoter la source inconnue de ces nouveaux préceptes qui sont actuellement imposés aux endeuillés, dans la société algérienne, et que le discours social tente de légitimer par une prétendue origine religieuse. En ce sens, le mot hérésie, repris par le discours d'*Aïda* en langue arabe « bid'aa », dans cet extrait, sert à démontrer qu'une terminologie spécifique a même été adoptée par le discours social afin de qualifier les traditions culturelles, jugées à présent comme inappropriées et étrangères à la religion musulmane, et ce, dans le but de donner une assise théologique aux interdictions qu'il édicte.

A ce discours répressif, censé refléter la position tranchée de la société vis-à-vis des pleureuses professionnelles, rapporté à la troisième personne dans *Puisque mon cœur est mort*, s'oppose le discours à la première personne d'*Aïda*, qui stipule que malgré tous les arguments déployés par le discours social afin de la convaincre du caractère hérétique de cette pratique funéraire et de la perfidie de ces femmes – qui gagnent leur vie par le commerce de la souffrance – elle aurait quand même voulu que celles-ci se joignent à elle, en ces circonstances, afin de donner voix à sa grogne intérieure :

Malgré tout, comme j'aurais aimé les voir pousser la porte, m'entourer, s'asseoir, se presser autour de moi [...] Peu m'importe qu'elles soient considérées comme des menteuses, qu'elles soient comparées à des aboyeuses, des chiennes hurlant à la mort ! Peu m'importe qu'elles soient en mission commandée, et qu'en comédiennes confirmées, elles jouent sur le registre de la souffrance de l'autre. (PMCM, p.16)

Dans cet extrait, la voix d'*Aïda* s'oppose à celle du discours social institué qui tente de l'astreindre à des manifestations ritualisées strictes de son deuil et à une expression régulée de sa douleur, dans le cadre d'un consensus socio-culturel rigoureux.

2.2.2. Phase liminale du rite funéraire : le septième jour

Comme nous avons pu l'aborder précédemment, le personnage d'*Aïda* divise, dans *Puisque mon cœur est mort*, le rite funéraire algérien en trois grands moments – le troisième jour, le septième jour et le quarantième jour – : « Pour eux, il y a le troisième jour. Dit « jour de la séparation ». Puis le septième. Et enfin le quarantième. » (PMCM, p.84)

Si nous sommes parvenue à relier d'emblée, au début de ce point, les cérémonies du troisième jour et du quarantième jour de funérailles, recensées par *Aïda* dans l'extrait précédent, à la phase préliminaire de séparation et à l'étape postliminaire d'agrégation, schématisées par l'ethnologue Arnold Van Gennep dans son ouvrage dédié aux rites de passages, c'est indéniablement grâce aux longues descriptions dont ces rituels font l'objet dans *Puisque mon cœur est mort*.

Et si à l'inverse, nous sommes restée assez évasive quant à la catégorisation que nous comptons faire du rituel du septième jour, mentionné par *Aïda* dans ce même extrait, c'est principalement à cause de l'absence d'éléments de présentation dans l'œuvre de Maïssa Bey du ou des rituel(s) censé(s) être accompli(s) à cette occasion par la famille du défunt, ainsi que de notre propre méconnaissance¹ de cette cérémonie funéraire.

Néanmoins, après recherche, nous sommes tout de même arrivée à prendre connaissance du contenu cérémonial du rituel du septième jour de deuil, célébré dans certaines régions algériennes. Celui-ci se résume, selon les dires des endeuillés qui marquent cet événement, à convier proches et voisins du défunt pour un repas nommé *louqmet al sabr*, qui peut être traduit littéralement par « la bouchée de la patience ». C'est notamment ce que confirme ce témoignage d'un homme de 70 ans, auditionné par Mohamed Hirreche Baghdad, auteur d'un article sur l'opérateur temporel du 40ème jour dans la tradition culturelle algérienne, pour le compte du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle – Crasc – , :

Le troisième jour, on célèbre la fête de « séparation » (rituel d'*al-furuq*). **Le septième jour, on invite les voisins et les proches autour du « plat de la patience »/ « la bouchée de la patience »/ « *louqmet al ssabr* ». Du**

¹ Car il est à préciser que les traditions culturelles, en général, et funéraires, en particulier, peuvent beaucoup varier d'une région algérienne à une autre.

huitième au trente-neuvième, on reçoit les condoléances et on retourne petit à petit à la vie quotidienne. Le Quarantième jour est célébré¹.

Ainsi, comme le prouve ce témoignage, la cérémonie du septième jour de deuil, quand elle est célébrée, se déroule durant la phase liminale du rite funéraire.

Pour rappel, la phase liminale des rites de passage est une étape intermédiaire de marge, qui commence à la fin de la phase préliminaire de séparation et prend fin au début de la phase postliminaire d'agrégation. De ce fait, si nous devons catégoriser les trois temporalités de deuil, retenues par *Aïda* dans l'exemple précédent, nous dirions que la cérémonie du troisième jour, nommée *al-furuq* – la séparation – marquerait l'étape préliminaire du rite funéraire en Algérie, que celle du septième jour, nommée *louqmet al sabr* – la bouchée de la patience – caractériserait sa phase liminale, et qu'enfin celle du quarantième jour – *al arbain* – signalerait la fin du rite avec l'étape postliminaire.

Le fait, à présent, que le contenu rituel de la cérémonie du septième jour ne soit pas détaillé dans *Puisque mon cœur est mort* – comme c'est le cas pour celui de la cérémonie de séparation - *al-fourouk* – et celui de la fête commémorative du quarantième jour – *al arbain* –, s'explique, selon nous, par le fait que cette tradition funéraire ne jouit pas de la même popularité que les deux précédentes, à travers le territoire national algérien. Ceci aurait donc pour incidence de rendre cette manifestation funéraire moins représentative de la tradition culturelle algérienne que celles qui sont partagées par toute la communauté, d'où probablement l'absence de description rituelle pour cette cérémonie dans l'œuvre de Maïssa Bey.

2.2.3. Phase postliminaire du rite funéraire : le quarantième jour

Si la phase préliminaire du rite funéraire en Algérie est abordée en détail dans *Puisque mon cœur est mort*, à travers la description minutieuse par le personnage d'*Aïda* du contenu rituel des trois jours de funérailles qui précèdent la cérémonie de séparation d'*al-fourouk*, une autre étape séquentielle de ce rite est, elle aussi, mise à

¹ HIRRECHE BAGHDAD, Mohamed. « Le « quarantième jour » : approches anthropo-philosophiques », in *Insaniyat* n° 68, 2015, pp.(74-51).

l'honneur par l'œuvre de Maïssa Bey : celle de la fête commémorative du quarantième jour, qui marque l'étape postliminaire de ce rite.

Selon Mohamed Hirreche Baghdad¹, le Quarantième jour est un opérateur temporel commun à plusieurs rites de passage en Algérie, dont les plus importants sont la naissance et la mort.

En effet, dans la culture algérienne traditionnelle, un délai de rigueur de quarante jours est nécessaire après un accouchement avant d'être assuré de la survie de la mère – *al-sleq*/le salut –. À ce titre, il existe même dans la culture algérienne une expression idiomatique consacrée afin de métaphoriser le risque de décès encouru par l'accouchée pendant les quarante jours qui suivent son accouchement. L'expression en question peut être traduite de la sorte : « la tombe de l'accouchée demeure ouverte pendant 40 jours ».

Pareillement, une temporalité identique est enregistrée dans la tradition culturelle algérienne en cas de décès, afin de permettre aux familles endeuillées de se remettre psychologiquement de la perte de leur proche. Ceci a donc pour résultat de faire correspondre cette échéance temporelle à l'étape d'acceptation du travail de deuil, schématisé par la psychologue Élisabeth Kübler-Ross² ; mais pas seulement. Effectivement, la cérémonie commémorative nommée *al-arbain* – le quarantième –, organisée par la famille du défunt au terme de cette période, représente également un rituel d'agrégation des morts et des endeuillés à leurs nouveaux états – mort définitive pour les premiers et levée du deuil pour les seconds –, marquant ainsi la phase postliminaire du rite funéraire en Algérie.

Nous comprenons ainsi, grâce au travail anthropologique de Mohammed Hirreche Baghdad, la force symbolique de l'opérateur temporel du quarantième jour dans la culture algérienne, notamment en cas de décès où la fin de cette échéance est ritualisée à l'aide d'une cérémonie funéraire au contenu rituel spécifique.

Par ailleurs, l'importance culturelle de la fête commémorative du quarantième jour de deuil dans la société algérienne peut expliquer, à notre sens, l'abondance de détails relatifs à cette manifestation funéraire dans *Puisque mon cœur est mort*. En

¹ HIRRECHE BAGHDAD, Mohamed. « Le « quarantième jour » : approches anthropo-philosophiques », op.cit.

² Confère partie I, chapitre 3.

effet, Maïssa Bey, par un souci de témoignage fidèle dans cette œuvre des traditions culturelles funéraires de son pays, ne pouvait en aucun cas faire l'impasse sur la description du riche contenu rituel de cette cérémonie mortuaire. Et afin d'y parvenir, l'auteure a recours au même procédé narrato-discursif repéré précédemment dans cette analyse, à savoir la mise en fiction d'une héroïne anticonformiste, qui ignore tout des traditions culturelles de sa société, ce qui justifie le fait que les membres de sa communauté lui précise, sans cesse, ce qu'il y a lieu de faire ou de ne pas faire à chaque étape du rite funéraire. C'est notamment ce que démontre l'extrait suivant de *Puisque mon cœur est mort*, dans lequel *Aïda* relate à son fils décédé ce qu'on lui a expliqué à propos de l'importance de marquer cette temporalité du deuil à l'aide d'une cérémonie spécifique :

Puisque j'en suis à revenir sur ce que tu n'as pas vu, sur ce que j'ai dû vivre sans toi, je vais te raconter ce qui s'est passé le quarantième jour. **Tu ne peux imaginer le nombre de personnes qui n'ont cessé de me rappeler qu'il faut** le consacrer à la remémoration, mais surtout à l'adieu. Un adieu définitif, **m'expliquaient-ils patiemment**, comme on tente de convaincre un enfant du bien-fondé d'une obligation à laquelle il se dérobe. **C'est, me disait-on**, seulement ce jour-là que l'âme se détache du corps pour rejoindre sa demeure éternelle. C'est pourquoi, **insistaient-ils**, il est prescrit d'attendre jusque-là pour construire la tombe. Un peu comme si tout espoir – mais lequel? – - devait être irrévocablement enseveli sous la pierre, le ciment, la mosaïque ou le marbre. (PMCM, p.82/83)

Les passages que nous avons surdéterminés en gras, dans cet exemple, illustrent clairement à notre sens le mécanisme scriptural mobilisé par Maïssa Bey afin d'introduire dans son texte des détails relatifs à la symbolique de la cérémonie des quarante jours dans le rite funéraire en Algérie. Ainsi, celle-ci est véhiculée, là encore¹, à l'aide d'un discours social à la troisième personne, intégré au discours d'*Aïda* par le biais d'un procédé dialogique interdiscursif.

Concernant, à présent, la symbolique donnée par l'auteure, dans cet extrait, à la cérémonie du quarantième jour de deuil, celle-ci rejoint en tout point la description ethnographique que fait Marie Virolle de ce rituel algérien dans l'un de ses ouvrages :

Le Quarantième jour manifeste la fin du premier deuil, date où l'on refait la tombe en dur, date du premier repas communiel commémoratif organisé par la famille du défunt. Pendant quarante jours, il est dit par la tradition populaire que l'âme végétative (*ennefs*) rôdait autour des effets du mort, sur

¹ Confère partie III, chapitre 2, point 1.

ses lieux de vie. Il était toujours un peu de ce monde, n'appartenant pas encore à celui des gens de l'au-delà¹.

Deux constantes, en effet, entre ce témoignage ethnographique de Marie Virolle et le texte littéraire de Maïssa Bey à propos de cette temporalité – quarante jours – dans le rite funéraire en Algérie:

- ça ne serait qu'après ce laps de temps que l'âme du mort quitterait réellement et définitivement le monde terrestre, pour rejoindre celui de l'au-delà : « C'est, me disait-on, seulement ce jour-là que l'âme se détache du corps pour rejoindre sa demeure éternelle » (PMCM, p.83)
- C'est pour cette raison que ce n'est qu'après ce délai que la tombe du défunt est construite en dur – pierre, ciment, mosaïque ou marbre – : « C'est pourquoi, insistaient-ils, il est prescrit d'attendre jusque-là pour construire la tombe » (PMCM, p.83)

De ce fait, la symbolique culturelle commune donnée par ces deux discours – littéraire et ethnographique – à la fête commémorative du quarantième jour de deuil confirme bel et bien la catégorisation que nous avons faite de ce rite funéraire dans la présente recherche. Effectivement, à en croire ces deux auteures, cette temporalité marque pour le mort la fin de sa période de marge par son agrégation définitive au monde des morts, signant ainsi la dernière étape du rite funéraire dans la tradition culturelle algérienne. En ce sens, Marie Virolle avance : « quarante jours sont aussi nécessaires au mort pour devenir un défunt² ».

À propos, maintenant, de la tradition funéraire, abordée à la fois par l'écrivaine et l'ethnologue, relative à la construction de la tombe du défunt en dur quarante jours après son décès, celle-ci se confirme par les travaux de Mohamed Hirreche Baghdad, sur les inscriptions funéraires au cimetière d'Aïn El-Beida à Oran. En effet, le chercheur de l'unité de recherche sur la culture, la communication, les langues, la littérature et les arts du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle –

¹ VIROLLE, Marie. op.cit., p.13

² VIROLLE, Marie. op.cit., p.13

Crasc – démontre dans un article¹ que l'édification de la stèle funéraire – qui joue un rôle d'indicateur pour les visiteurs venus se recueillir sur la tombe d'un proche, grâce aux informations qu'elle contient : nom, prénom, dates de naissance et de décès – a effectivement lieu le quarantième jour de deuil. Avant cela, la famille du défunt se contente de l'utilisation d'objets divers comme « balise provisoire » leur permettant de reconnaître l'emplacement de la tombe de leur proche :

La tradition veut que l'édification de la tombe, la pose des stèles et autres éléments décoratifs soit entamée quarante jours après l'enterrement. Entre-temps, et pour que les acteurs puissent se recueillir sur une tombe (un amas de terre) non édifiée, ils sont contraints de recourir à l'usage « provisoire » d'objets personnalisés, reconnaissables seulement par ceux qui les ont posés².

Outre ce rituel de pose de la stèle funéraire, la cérémonie commémorative du quarantième jour se caractérise également, d'après le discours culturel institué autour du deuil social en Algérie, introduit au discours d'Aïda dans *Puisque mon cœur est mort* par le biais du procédé dialogique, par de nombreuses autres obligations rituelles à caractère collectif et social. Ces obligations se résument le plus souvent par une invitation implicite adressée aux proches et aux voisins pour partager une veillée funéraire commémorative, où un repas est offert aux membres de la communauté en guise d'offrande pour le défunt – *sadaka* – et où le Coran est récité afin d'accroître ses bénédictions – *al-hassanates* –. La cérémonie du quarantième jour, ultime étape du rite funéraire en Algérie, a en outre comme objectif de permettre aux endeuillés à la fois d'honorer la mémoire du défunt et de renouer leur lien – rompu pendant l'étape liminale de marge – avec les vivants :

Il faut que je te fasse la liste de tout ce qu'on m'en joignait de faire ce fameux jour. Ce qui est conforme à l'usage. D'abord convoquer toutes les femmes, voisines, amies et proches, pour préparer un couscous. Faire égorger (oh, ce mot!) un mouton. Ou deux. Ouvrir ma porte, bien entendu, et recevoir, avec empressement, avec gratitude, toutes les personnes désireuses de se rassembler autour de moi pour m'aider à accepter enfin l'inéluctable, et à passer ce cap. Femmes et hommes dans des pièces séparées. Faire venir, pour animer la soirée, des *tolba*, récitant rémunérés pour le *tajwid*, la lecture solennelle du Coran. Ou pour les implorations. Les écouter. Écouter le bruit des conversations autour de moi. Répondre, avoir la force de répondre aux formules de circonstance sur un ton pénétré, par

¹ HIRRECHE BAGHDAD, Mohamed. « Les inscriptions funéraires au cimetière d'Aïn El-Beida (Oran) : état des lieux », in *Insaniyat* n°62, 2013, pp.(167-197).

² Idem.

d'autres formules tout aussi usuelles. Hocher gravement la tête. (PMCM, p.85)

Par ailleurs, le roman *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey permet également à son auteure de mettre en lumière la pression sociale subie par les endeuillés de sa communauté afin de se plier à un cadre rigide d'expression rituel lors du rite funéraire. L'écrivaine démontre, en effet, dans cette œuvre que le deuil social doit primer sur le deuil individuel dans la société algérienne. La tradition est ainsi omniprésente dans le discours culturel véhiculé par le corps social qui repose sur le « faire-pareil » afin d'éviter d'être marginalisé ou mis à l'index par les membres de la communauté. C'est notamment ce que démontre l'extrait suivant de *Puisque mon cœur est mort* où le personnage d'Aïda est « harcelée » par ses proches afin de se plier au contenu rituel consacré pour la cérémonie du quarantième jour :

Les sonneries se succédaient. Les premières fois, je répondais. Mais très vite, j'ai fini par ne plus décrocher.

On attendait.

Tous attendaient de moi que je me comporte comme l'on doit se comporter en pareilles circonstances. Je devais accomplir mon devoir de mère. Plus précisément de mère en deuil.

On avait pu à la rigueur pardonner mon égarement, ma déraison, les tout premiers jours. Mais là, on m'a clairement fait comprendre que si l'on pouvait accepter la révolte de la douleur à vif, celle qui fait perdre toute retenue, tout discernement, l'on ne pouvait tout de même pas admettre que cela puisse m'aveugler au point de mettre à mal toutes les traditions. (PMCM, p. 83/84)

Nous sommes en mesure d'avancer, au terme de ce chapitre, que le récit de deuil de Maïssa Bey dans *Puisque mon cœur est mort* participe à la fois à la diffusion de la culture funéraire algérienne et à sa modernisation. L'auteure de cette œuvre inscrit effectivement à l'aide de cette œuvre littéraire une part du patrimoine culturel algérien dans l'universalité, de même qu'elle incite à réfléchir le bien-fondé de certaines traditions séculaires par le biais de la confrontation du discours individuel de sa diariste fictive au discours social institué autour du deuil en Algérie.

Chapitre III :

Deuil romantique dans *Le Premier jour d'éternité*

Les conclusions auxquelles nous sommes parvenue, au terme des deux premières parties de cette recherche, nous ont ainsi permis de prouver que *Le Premier jour d'éternité*, *Le Blanc de l'Algérie* et *Puisque mon cœur est mort* sont des œuvres littéraires qui s'inscrivent toutes dans un même domaine, celui de l'écriture du deuil. Néanmoins, malgré le fait que ces textes tournent tous autour d'un motif similaire – celui de la perte –, il n'en demeure pas moins que le développement donné par chaque auteure à cette thématique commune diffère, lui, d'une œuvre à une autre et semble dépendre pleinement de la nature de la relation – amicale, filiale ou amoureuse – qu'entretenait la narratrice-personnage de chaque récit avec le ou les défunt(s) de l'histoire.

En ce sens, la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, perd dans ce récit son amant Aziz, assassiné par un jeune intégriste à Alger, alors, qu'elle, se trouve en exil à Paris. C'est par conséquent de deuil amoureux qu'il est question dans ce récit intime, porté par la voie mélancolique de *Mériem*, qui ne se résout pas à la perte de l'être aimé ni à l'effacement du souvenir de leur histoire dans sa mémoire. Émane, en effet, de ce texte de Ghania Hammadou, une volonté de la narratrice-personnage de triompher de l'oubli inhérent au temps qui passe, en se réfugiant dans un passé que l'épreuve du deuil semble avoir sublimé – caractéristique qui n'est pas sans nous rappeler certaines œuvres romantiques du XIXe siècle –. C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer le premier point de ce chapitre à l'étude des stratégies narratives mobilisées par l'auteure du *Premier jour d'éternité* afin de permettre cette réminiscence à sa narratrice-personnage.

Nous nous intéresserons par la suite, au terme de cette première analyse, à l'alliance de l'Éros et du Thanatos dans ce roman. Semble, effectivement, exister, dans cette œuvre, une relation étroite entre la figure de la mort et les manifestations charnelles de l'amour profond qui unissait *Mériem* et *Aziz*. Relation que nous tenterons de cerner au cours du deuxième point de ce chapitre.

Par ailleurs, la référence appuyée au personnage mythologique de *Médée*, dans ce texte, nous amènera également à postuler, au cours du troisième et dernier point de ce chapitre, une réécriture du mythe de *Jason*, *Médée* et *Créuse* dans cette œuvre. Cette hypothèse, si elle venait à se confirmer, pourrait prêter une dimension hyperbolique à l'amour qui unissait les personnages de *Mériem* et d'*Aziz*, du vivant de

ce dernier, légitimant ainsi le discours mélancolique de l'endeuillée et son « surinvestissement¹ » des souvenirs de leur histoire.

1. Une narration à l'image de l'itinéraire endeuillé

Étudier la narration d'une œuvre, c'est s'intéresser à l'acte producteur du récit. C'est-à-dire à l'ensemble des choix techniques comme l'ordre dans lequel les événements sont racontés, le point de vue à partir duquel ils sont perçus, ou encore le degré d'implication du narrateur. Ces informations au-delà de leur aspect fonctionnel nous sont précieuses pour dégager les enjeux du récit.

Le roman *Le Premier jour d'éternité* de Ghania Hammadou commence avec un incipit in medias res qui décrit, à l'aide d'un point de vue omniscient, l'assassinat d'Aziz à la sortie du théâtre national d'Alger, dont il était directeur. Cet incipit, rédigé en italique, est ensuite suivi de huit chapitres où la narration à la première personne est prise en charge par le personnage de *Mériem*, ancienne compagne du dramaturge. Par conséquent, hormis l'incipit, la totalité de la narration de cette œuvre se fait en focalisation interne. C'est donc, à travers le regard de *Mériem*, survivante du couple, que l'auteure de ce texte choisit de nous présenter ce récit de deuil.

Le premier chapitre du *Premier jour d'éternité*, intitulé « L'indicible », débute quand *Mériem*, narratrice-personnage de ce récit, apprend l'assassinat d'Aziz à la radio. Cette nouvelle funeste provoque chez ce personnage un tourbillon d'émotions, dont un fort sentiment de culpabilité pour avoir abandonné l'homme aimé en proie au danger et de s'être réfugiée en France. Dans cette première partie de son récit, *Mériem* tente alors d'exprimer – comme le suggère justement le titre de ce chapitre – l'indicible des sentiments qui l'assaillent : choc, déni, colère, douleur, mélancolie, mais surtout crainte d'oublier les contours du visage aimé et les instants de bonheur partagés :

J'ai peur du silence qui vient après les larmes, après la douleur. Peur du temps qui calme et guérit les plaies. Surtout, j'ai peur de la poussière qui recouvre le passé et enfouit définitivement les morts. Quand la représentation s'achève et, que le rideau tombe, le premier rôle, comme le

¹ Terminologie employée par Freud afin de décrire l'action opérée par l'endeuillé sur ses souvenirs du défunt.

figurant, disparaît de l'autre côté du miroir, seule l'empreinte du spectacle dans la mémoire du public les fait revivre. Seul le souvenir... (PJE, p. 25)

C'est pourquoi, afin de contrer l'oubli, qui ensevelit définitivement les morts, la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* décide de consacrer les sept chapitres suivants à remonter le fil du temps afin de retrouver le visage d'Aziz et les moments de joie partagés, à l'aide de la mise en récit de leur histoire d'amour.

Cette remémoration programmée est, par conséquent, un moyen pour *Mériem* de mettre la mort à distance, en se réfugiant dans un passé réconfortant où l'être aimé demeure vivant : « Ah ! Jeter un voile noir sur le chevalet. Oublier la mort. Retourner dans le monde antérieur, celui de la joie sans pareille des matins partagés ! Retrouver ce temps perdu. » (PJE, p.27).

De surcroît, sa mise en récit de ses souvenirs du défunt semble également avoir, pour *Mériem*, valeur de rituel de résurrection. C'est effectivement une manière pour elle de redonner vie à Aziz à travers la remémoration et la souvenance. Comme le démontre notamment cet extrait du *Premier jour d'éternité* :

Moi, en m'emparant de chaque fragment d'Aziz dispersé dans l'immensité de la toile humaine, je triompherai ce l'amnésie et de l'enlissement de ma tête endolorie. Je le recréerai, même si cette création emprunte des chemins chaotiques ! Que cette renaissance soit mon œuvre, et qu'après la terre m'engloutisse ! (PJE, p.25)

Par ailleurs, l'entreprise de la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* de mobiliser ses souvenirs du défunt et de les mettre en récit afin de nous raconter son histoire : « Je vous dirai l'indicible... Je vous dirai ce qui ne peut être dit. » (PJE, p.13), est à priori un trait commun à tous les endeuillés.

En effet, dans son ouvrage¹, dédié aux étapes du deuil, Élisabeth Kübler-Ross souligne que suite au décès d'un proche, l'endeuillé a tendance à convoquer inlassablement ses souvenirs du défunt afin de faire revivre son image dans son esprit et dans celui des personnes qui l'écoutent. Son histoire, qu'il raconte avec passion, aide selon elle l'endeuillé à extérioriser sa souffrance, de même que le travail qu'il

¹ KUBLER-ROSS, Élisabeth et KESSLER, David. *Sur le chagrin et le deuil : Trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil* [2005], Paris : Jean Claude Lattès, 2009.

opère sur ses souvenirs afin de les rendre intelligibles de son destinataire¹, lui permet de mettre de l'ordre dans le chaos qu'il vit. Il peut ainsi à l'aide de cette activité mettre à jour des éléments nouveaux qui l'aideront par la suite à mieux comprendre certains événements. Faire le récit de son chagrin permet donc à l'endeuillé de partager sa peine et de la rendre moins écrasante, ce qui le fait progresser dans son travail de deuil.

D'autre part, dans le *Premier jour d'éternité*, *Mériem* compare son entreprise scripturale commémorative à l'action du peintre qui esquisse une toile :

Comme assise devant un chevalet, j'amorce ma composition [...] Maintenant, je fais le voyage à l'envers. De la fin au commencement. Mon pinceau fébrile vole de la palette au chevalet mais il ne fait qu'effleurer la toile – le tableau, je le sais bien, ne sera qu'une esquisse, une ébauche de portrait. (PJE, p.25).

En ce sens, elle décide de thématiser chacune des pièces censées former son tableau, dans un chapitre distinct. Ainsi le deuxième chapitre, intitulé « Je me souviens exactement... », lui sert à raconter sa rencontre avec *Aziz* et le long chemin parcouru par ce dernier afin de conquérir son cœur. Le troisième chapitre, nommé « L'enfant aux yeux mordorés », relate l'enfance puis l'adolescence du dramaturge qui, à l'âge de 15 ans, se rebella contre le clan familial pour rejoindre le conservatoire afin de pouvoir faire de l'art qui l'habite – le théâtre – son métier. Le quatrième chapitre, appelé « Nous partons vers la mer », raconte quant à lui une escapade improvisée du couple vers une ville côtière à l'Est du pays. Le cinquième chapitre intitulé « Les engouements poétiques », relate pour sa part la passion d'*Aziz* pour le verbe et la poésie. Le sixième chapitre nommé « L'apprentissage du renoncement » laisse, lui, suggérer, sans jamais l'explicitier, le caractère extra-conjugal de la relation de *Mériem* et d'*Aziz* et les pressions subies par celui-ci pour mettre un terme à cette liaison. Le septième chapitre, appelé « Les nuits froides et blanches » décrit l'expérience d'*Aziz* à la tête du théâtre régional de Batna et les fins de semaine où *Mériem* s'empressait de le rejoindre. Le huitième et dernier chapitre, intitulé « Le cri de la fin » relate, enfin, les conditions de séparation du couple, en proie de par leurs métiers respectifs – journaliste et dramaturge – aux menaces intégristes et le départ de *Mériem* pour la

¹ Nous utilisons ici le terme général de destinataire car celui-ci pourrait très bien être, selon la forme prise par le récit de deuil, auditeur ou lecteur.

France, en laissant derrière elle *Aziz* qui n'était pas parvenu à décrocher un visa de sortie du territoire.

Nous comprenons ainsi, à travers ce bref résumé du *Premier jour d'éternité*, que l'acte énonciatif de *Mériem*, dans cette œuvre, se situe essentiellement après le moment où les faits racontés se sont produits. Le récit de la narratrice-personnage se présente donc comme postérieur aux événements rapportés et procède par conséquent par analepsie – retour en arrière –, donnant ainsi lieu à une narration ultérieure.

Il est vrai que la fréquence du recours au passé dans les œuvres littéraires peut amener l'exégète à remettre en question sa valeur temporelle, en le considérant simplement comme un indice de fiction. Cependant, dans le cas de l'œuvre étudiée, ce choix narratif semble également être déterminé par d'autres facteurs, dont le principal est la volonté de la narratrice-personnage de ce roman de se réfugier dans le passé afin d'oublier l'horreur du présent.

Pour ce qui a trait, à présent, à l'ordre¹ de la narration, nous notons dans le récit de *Mériem* une discordance entre l'enchaînement des événements racontés et l'ordre dans lequel ils se sont réellement produits. La narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* provoque, en effet, fréquemment, des ruptures temporelles dans sa narration. Ces ruptures, que Gérard Genette² qualifie d'anachronies narratives, se manifestent dans le discours de *Mériem* de deux manières :

La première est l'analepse ou l'anachronie par rétrospection, qui consiste à interrompre la narration chronologique pour revenir à des événements antérieurs. Ce retour en arrière peut avoir une valeur de rappel ou d'explication, comme c'est notamment le cas dans l'exemple suivant :

Il n'y eut pas d'histoire restituant son passé que je ne crus pas. Il me les avait racontées lentement, sans précipitation [...] Ainsi j'appris comment à l'heure des choix, bousculant de la voie tracée pour lui à la naissance, il s'était insurgé contre les bras qui voulaient l'emprisonner dans une vie prêt-à-porter et avait quitté son clan pour aller au monde. (PJE, p.54)

¹ L'étude de l'ordre de la narration s'intéresse aux rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés. Deux cas peuvent se présenter : soit il y a homologie entre les deux séries, soit il y a discordance.

² GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

La deuxième est le prolepse ou l'anachronie par anticipation qui permet d'évoquer des événements ultérieurs avec une valeur d'annonce, comme dans l'extrait suivant :

Il réussit à dénouer l'étai maternel, à repousser l'étreinte. Pour la première fois, seul contre tous, il se rebellait, sortait du cercle inviolable du patriarcat, brisait les règles établies. Le défi resterait gravé dans l'histoire du clan. Il est vrai que, plus tard, le patriarcat serait le premier à pardonner l'offense. (PJE, p.59)

Ce choix narratif de Ghania Hammadou d'introduire des anachronies narratives dans le discours de sa narratrice-personnage ne nous semble pas totalement fortuit. Il sert effectivement, selon nous, à mimer le caractère tumultueux des souvenirs de l'endeuillée, qui peine à ordonner le flux important de scènes et d'images qu'elle a en mémoire et qu'elle désire partager :

Ma mémoire est un tourbillon d'eau, un océan en furie sur lequel dérivent des épaves, vestiges indéchiffrables, illisibles, échappés du naufrage.

Dieu ! Comment entamer la toile ? De quelle couleur sera le ciel, de quelle forme la terre ? Et la mer, bleue et sereine ?...ou grise et déchaînée ? Jamais, je n'arriverai à ordonner, à classer ces milliers d'images ... (PJE, p.25/26)

D'autre part, la discordance narrative du *Premier jour d'éternité* nous semble également servir une autre fin ; celle de dresser, dans cette œuvre, un parallèle entre l'acte narrato-discursif du personnage de *Mérim* et son itinéraire endeuillé. En effet, si le récit de la narratrice-personnage se fait sur le mode de l'anachronie narrative, c'est probablement afin d'être à l'image de son travail de deuil¹, qui est fait lui aussi d'avancées et de rechutes et qui ne respecte lui non plus ni temps, ni ordre, ni chronologie.

Autre aspect narratif qui nous semble significatif, dans cette œuvre, celui du rythme de la narration.

Le rythme de la narration naît du rapport entre la durée réelle de l'histoire racontée et la durée de la narration. D'après Vincent Jouve², le récit est une séquence deux fois temporelle dans la mesure où il doit concilier la temporalité de l'événement

¹ Confère partie I, chapitre 3.

² JOUVE, Vincent. *Poétique du roman* [1997], Paris : Armand Colin, coll. « Coursus. Lettres », 2010, p.44.

raconté avec celle du récit. Il souligne dans ce sens que « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps »¹.

Afin de réussir cet exercice, l'auteur d'une œuvre est alors dans l'obligation d'opérer dans son récit des distorsions temporelles qui l'amènent naturellement à privilégier certains aspects de l'histoire sur d'autres. C'est précisément de ce choix auctorial qu'il est question dans la présente étude. Nous souhaitons, en effet, au cours de ce point, mettre en exergue les parties du récit surdéterminées à l'aide de la description et celles passées sous silence, ou amoindries par le biais de l'accélération.

La pause ou arrêt sur image est un procédé narratif qui accorde peu de place à la narration et plus de place à la description et aux réflexions. La pause désigne les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire, provoquant ainsi un effet de ralentissement. Comme dans l'extrait suivant de *Premier jour d'éternité*, où Mériem interrompt son récit afin de décrire le village d'Ain-el-Hammam :

Nous étions hébergés au-dessus d'un village de pierres aux rues étroites et sans trottoirs. Le maquis commençait là où finissait le jardin de l'hôtel. En sortant par la porte arrière du gîte, on se retrouvait sur un promontoire pelé duquel on découvrait des terrasses glissant en escaliers vers le précipice. Leur seule vue provoquait le vertige. Ça et là, d'autres villages, pareillement agrippés à la montagne, mouchetaient de leurs toitures de tuiles rouges le vert des bois et des vergers. (PJE, p.78)

À l'image de cet exemple, les pauses narratives sont légion dans *Le Premier jour d'éternité* et sont fréquemment rattachées à la description de l'Algérie. Une Algérie que la narratrice-personnage dépeint haute en couleur, contrastant ainsi avec le noir de la menace intégriste. D'ailleurs, dans cette perspective, l'auteure de cette œuvre déclare :

Mes matériaux sont réels ; l'Algérie, son ciel toujours bleu, ses rues grouillantes, ses odeurs, ses couleurs (...) Je n'ai fait que suivre les flux et les reflux de ma mémoire saisissant les images les plus essentielles, les plus belles aussi de mon pays.²

¹ METZ, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p, 27, cité par JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*, op.cit., p.44.

² HAMMADOU, Ghania. « L'auteur répond aux questions d'*Algérie Littérature / Action* », op.cit.

Néanmoins, les pauses narratives du *Premier jour d'éternité* ne sont pas spécifiques à la description de l'Algérie, et s'étendent également à un autre objet et pas des moindres : *Aziz*. En effet, toute l'histoire de ce roman tourne autour de ce personnage ; il en est le noyau, le centre, l'assise. Il apparaît clairement que les informations récoltées à propos de ce protagoniste sont les plus nombreuses. C'est le seul personnage dont le passé est retracé, dont le physique est décrit et dont la personnalité constitue un objet de réflexion pour la narratrice-personnage. *Aziz* apparaît donc comme le centre obsessionnel de l'écriture de ce roman et le procédé narratif de la pause y contribue largement :

Je me souviens qu'en Aziz s'agitait un poème, le plus beau des poèmes, démesuré mais toujours inexprimé. Son chant tremblait sur sa bouche comme un balbutiement. ...

Il portait sur les lèvres cette poésie d'amour et, en guise de salut, ses yeux lançaient des étincelles de tendresse. Son mot de passe était *hanouni*, qui voulait dire mon tendre, mon chéri. Il le donnait à tous et dans tous ses propos ... *Hanouni* ! Comment oublier – pourquoi oublier ? – ce nom pareil à la fraternité, généreux comme une galette chaude qu'on partage juste pour avoir le goût du pain dans la bouche, et qu'il distribuait comme des caresses ! (PJE, p.26)

À l'instar de l'extrait ci-dessus, le portrait que fait *Mériem* d'*Aziz* est toujours flatteur. Celui-ci est, en effet, présenté dans cette œuvre comme un être exceptionnel, incapable de faire du mal à quiconque. Il est décrit comme l'artiste, au sens profond du terme, préoccupé uniquement par son art, auquel il attribuait la vertu de transformer l'homme et de le rendre meilleur. Ainsi, des traits de caractère du défunt, *Mériem* ne mentionne que les plus positifs, de même que de tous les moments vécus en sa compagnie, elle n'aborde que les plus heureux.

Pour preuve de ce procédé d'idéalisation, l'extrait suivant dans lequel *Mériem* raconte la magie de la première nuit passée en compagnie d'*Aziz*, sans toutefois préciser que si les deux amants n'avaient jamais eu l'occasion d'en partager une autre auparavant, et ce bien qu'ils soient en couple depuis plusieurs mois, c'est parce qu'*Aziz* était marié et que leur relation était condamnée au secret :

Et puis un jour, nous eûmes notre première nuit. Comment oublier cette première nuit, la musique de l'univers et le mauve du ciel ? Auparavant il m'avait annoncé :

-Bientôt nous dormirons ensemble et rien ni personne ne viendra interrompre notre conciliabule nocturne, rien. [...]

Enfin, un soir qu'il s'attardait comme si le couvre-feu n'existait plus, il m'annonça d'un trait : Aujourd'hui, je reste avec toi ! Alors, je tirai les verrous, fermai les fenêtres, baissai les lourds rideaux pour ne rien laisser échapper de sa présence, me muai en ombre légère pour ne pas dissiper le mirage. (PJE, p.41)

Selon Norbert Sillamy, la mémoire est la « *conservation des informations du passé avec la capacité de se les rappeler ou de les utiliser*¹ ». La mémoire est la première composante de notre identité². Au vu de son importance, plusieurs études ont été entreprises afin de dégager la manière dont l'individu retient et convoque ses souvenirs. Les résultats de ces analyses ont démontré que l'être humain a plus de facilité à se remémorer ce qui l'intéresse ou le concerne directement, ce qui est en accord avec ses convictions, ce qu'il comprend et surtout ce qu'il juge agréable.

La fixation du souvenir est donc liée de très près à la personne. Le souvenir n'existe pas par lui-même, c'est un acte de la pensée, une reconstruction du passé à partir d'éléments du présent. Il peut paraître spontanément ou à la suite d'un effort volontaire, comme c'est le cas dans notre roman. Le souvenir est l'expression de la personne toute entière. À cause de ceci, il est toujours falsifié par la somme de sentiments, désirs ou frustrations de son porteur et par conséquent jamais totalement fidèle à la réalité. La plupart des mortels oublie volontiers ce qui les gêne ou leur est pénible, et parent d'un éclat particulier certains souvenirs qui ne sont pas toujours les plus importants.

C'est pour cela que nous déduisons que si Ghania Hammadou ne fait évoquer à la narratrice-personnage de son roman autobiographique que les souvenirs les plus agréables du défunt, c'est probablement afin d'accroître la vraisemblance de son œuvre en faisant mimer à son personnage une action psychologique commune à tous les mortels. De surcroît, dans le cas *Mériem*, ce phénomène se veut être accentué par l'épreuve du deuil, qui a toujours pour effet faire naître de la compassion envers le défunt dans le cœur de l'endeuillé.

¹ SILLAMY, Norbert. *Dictionnaire usuel de psychologie*. Paris : Bordas, 1983, p.420.

² En cas de perte de mémoire, suite à un accident par exemple, les proches de la personne amnésique ont souvent l'impression de l'avoir perdue même si celle-ci est bel et bien en vie.

2. Alliance entre l'Éros et le Thanatos

À l'instar de Cupidon dans la mythologie romaine, *Éros* représente le dieu de l'amour dans la mythologie grecque. Cependant, à la différence du premier qui évoque le sentiment amoureux, en général, *Éros* suggère plutôt chez les Grecs l'amour charnel et le désir amoureux ; d'où le mot érotisme. *Thanatos* est quant à lui la représentation de la mort en mythologie grecque.

L'association d'*Éros* et de *Thanatos* fait partie en psychanalyse de la symbolique de l'union des contraires. Ceux-ci sont considérés comme des pulsions indissociables qui se déploient toujours communément en une sorte d'amalgame.

L'union de l'Éros et du Thanatos se reflète dans *Le Premier jour d'éternité* dans la volonté de la narratrice-personnage de ce roman de rester unie avec *Aziz*, au-delà de la mort. C'est notamment ce que démontre l'extrait suivant, dans lequel *Mériem* affirme entendre à partir de sa ville d'accueil – Paris –, la voix d'*Aziz* lui déclarant son désir d'outre-tombe, de la même manière qu'il avait l'habitude de le faire de son vivant, dans l'appartement algérois – berceau de leur amour –, se situant dans une rue qui descend vers la mer :

D'ailleurs, pour confirmer ces retrouvailles annoncées, j'entends déjà, comme avant dans la rue qui descend vers la mer, la voix d'*Aziz*, déchirant la brume de la ville-refuge, me chuchoter :

Mon amour, comme le vent

Quand tu passes sur ma tombe,

De désir, je déchire mon linceul.

Oui, aucun doute, c'est bien elle. Je l'entends. (PJE, p.19)

Ainsi, d'après ce discours de la narratrice-personnage, le désir amoureux qui la liait à *Aziz* était tellement puissant, qu'il aurait transcendé les frontières entre la vie et la mort, en permettant au défunt de lui formuler son désir et en lui permettant, à elle, de l'entendre.

D'autre part, ce passage exprime également le désir de *Mériem* de demeurer en fusion avec l'être aimé, malgré la mort. Car il est, effectivement, à noter qu'au-delà des simples sentiments ressentis à l'égard d'*Aziz*, *Mériem* affirme également partager

avec lui une sorte d'empathie¹. Une alchimie et une fusion de l'esprit tellement intenses, qu'elles se répercuteraient sur les corps et qu'elles leur permettraient de partager les mêmes sensations. Ce sentiment, *Mériem* le ressent déjà du vivant d'*Aziz* :

Ce mystère, nos meurtrissures exhalées en une seule plainte, nous l'avions constaté un jour qu'*Aziz* s'était démis le poignet en préparant la scène au cours d'une tournée à l'étranger. La nuit de l'accident, à des centaines de kilomètres, je rêvai que je m'étais, moi aussi, blessée en ce même endroit. À son retour, il portait un plâtre. Tout de suite, j'avais voulu lui faire remarquer : - Ne dis rien, je sais ! Nous savions. Dès lors, tous deux avions cessé de nous étonner. » (PJE, p.16-17)

Mais également après sa mort. C'est ainsi qu'elle s'identifie inconsciemment à lui par des syndromes physiques comparables, comme dans cet extrait où elle a l'impression de ressentir des douleurs à la tête et à la poitrine, juste aux endroits où *Aziz* a été atteint par balles :

Debout dans le noir, titubante, toute entière secouée de rafales nerveuses : la terre tremble, et je suis l'épicentre du séisme. Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, là du côté du cœur, un autre dans la tête. Du plomb fondu me calcine comme ces balles logées dans le corps d'*Aziz*... Douleur physique partagée, opérant à nouveau – pour une dernière fois ? – la fusion comme au temps où nous n'avions pas besoin de paroles pour nous transmettre nos sensations. (PJE,p.16)

En outre, l'alliance de l'Éros et du Thanatos se reflète également dans *Le Premier jour d'éternité* à travers la relation explicite qu'établit *Mériem* entre la mort et le désir dans son récit. À l'instar du passage suivant où elle raconte le morbide simulacre auquel avait l'habitude de se livrer *Aziz*, en mimant le mort quand celle-ci lui faisait part de ses prémonitions funèbres à son égard, avant de « ressusciter » pour leur permettre d'assouvir leur désir mutuel :

Retenant son souffle, il fermait les yeux, raidissait les membres, se figeait. L'espace d'un éclair, je voyais devant moi un corps sans vie. Vite, je cherchais à arrêter le jeu ; je secouais, suppliais, mordais dans ses chairs pour le ramener à moi. Alors, les paupières mi-closes se soulevaient et, dans un éclat de rire retentissant qui faisait trembler les murs de la chambre, *Aziz* me serrait contre lui, si fort que j'en suffoquais : "Regarde, je suis vivant ! Pose ta tête ici ..." Je posais l'oreille contre la poitrine du rieur pour écouter les pulsations de sa vie.

¹ Notion désignant le fait qu'un individu puisse comprendre et partager les sentiments et les émotions d'une autre personne sans que celle-ci ait à s'exprimer ou à lui en faire part.

Avant de nous séparer, le lit étroit accueillait nos deux corps agités d'un appétit insatiable. Mais la "résurrection" laissait un goût de désespérance à nos baisers. (PJE, p.51)

Par ailleurs, cet extrait laisse également suggérer que la mort était devenue pour les amants une présence familière. En effet, dévastant le pays, celle-ci avait l'habitude de prendre pour cible les journalistes et les artistes, plaçant ainsi *Aziz* et *Mériem* en première ligne de la menace. Cette réalité amère amena par conséquent la narratrice-personnage à percevoir leur mort comme une fatalité, d'où ses nombreuses prémonitions funèbres au sujet d'*Aziz*.

Nous entendons ici par prémonition, le sentiment de savoir ce qui va arriver dans le futur, une impression fondée ou non que quelque chose va se dérouler. Mais les prémonitions peuvent également être le fruit d'un sentiment construit à partir d'une réflexion plus ou moins logique. C'est dans le deuxième cas de figure que nous sommes tentée de classer les prémonitions de la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*. En effet, le pressentiment de *Mériem* n'est pas né du néant ; c'est tout un contexte politique et social d'une Algérie en pleine guerre civile qui le justifie. Un climat de propagande qui a amené à diaboliser l'intellectuel et l'artiste en les présentant comme une menace pour la religion. *Mériem* et *Aziz*, faisant partie de ces deux catégories, étaient conscients par conséquent de constituer des cibles de choix pour les terroristes, d'où les prémonitions funèbres de la narratrice-personnage, qui se cristallisèrent, un jour d'hiver, sous la forme glaciale d'une dépêche lue par un speaker radiophonique :

La vieille prémonition longtemps refoulée, tels ces pressentiments qui au cœur du bonheur vous assaillent pour vous préparer à l'innommable, déferle sur moi.

L'appréhension d'un malheur, plus tenace que l'espoir, la douleur inexplicée au réveil de mes nuits sans sommeil, la rencontre avec le sosie d'*Aziz* sur le quai du métro Gare du Nord, l'étrange vision à a morgue de l'hôpital Cochin où, recueillie devant la dépouille sereine de *Rachid*, j'avais vu s'effacer les traits du défunt et apparaître à leur place les contours du visage aimé... Les images remontent, enchevêtrées. Elles se bousculent, nouent une boule dure dans ma gorge, puis émergent enfin, cristallisées dans les mots : " ... venait d'être nommé à la tête du théâtre de... "

Les signes successifs s'accomplissent dans la phrase suspendue, inachevée. (PJE, p.12)

D'autre part, à côté de ces visions funèbres à propos d'*Aziz*, *Mériem* avoue avoir également redouté, durant cette période, sa propre mort, mais seulement par crainte d'être éloignée de l'homme qu'elle aime : « Devant elle, je frémissais ; non pas à l'idée de disparaître, mais seulement d'être séparée d'*Aziz*, de ne plus être dans la même réalité que lui. » (PJE, 50/51)

Nous constatons donc que la mort est, de manière générale, largement abordée dans *Le Premier jour d'éternité* à travers le discours endeuillé de *Mériem*. Mais celle-ci semble également fréquemment personnifiée, d'où notre évocation de la figure de Thanatos dans l'intitulé de ce point.

En effet, la narratrice-personnage de ce récit qualifie par exemple, à la page 50 de ce roman, la mort par « l'Impitoyable », en mettant une lettre capitale au mot : « *Aziz* ne craignait pas la mort. L'Impitoyable, devenue présence familière, écumait le pays. » (PJE, p.50).

Or, le recours à la majuscule en langue française est règlementé à de rares cas, dont celui-ci ne fait de toute évidence pas partie. C'est pourquoi, en mettant une lettre capitale à cet adjectif, *Mériem* lui attribue une valeur de nom propre, personnifiant ainsi l'entité à laquelle il renvoie, à savoir la mort.

De même, *Mériem* personnifie également la mort, dans son récit, en faisant vouloir et agir cette abstraction. C'est ainsi qu'elle lui prête une trajectoire : « Il sera ce courant d'air imperceptible, ce souffle détournant la trajectoire de la mort » (PJE, p.10) ; une consistance humaine, mais invisible : « *Aziz* qui allait dans la lumière resta seul, face à la mort invisible mais présente dans l'espace insensible, suspendue à ses pas, sa mort qu'il ne reconnut pas. » (PJE, p.7) ; des relations interhumaines : « Cette connivence avec la mort ne nous empêchait pas de chercher à tromper le destin. » (PJE, p.99) ; et des actions délibérées :

Cette fois, la mort avait frappé au cœur de la cité, en son cœur profond, déjà tant de fois meurtri. Sur ses rides creusées dans la pierre, elle incisa de nouvelles plaies, ouvrit des cratères purulents de cadavres mutilés d'enfants et de femmes qui préparaient la fête. (PJE, p.99)

Ainsi, la figure de Thanatos, comme allégorie de la mort, est bel et bien présente dans ce roman de Ghania Hammadou, où la narratrice-personnage, *Mériem*, procède à une personnification quasi-systématique de la mort dans son discours.

En outre, est toujours opposé à la figure funèbre de Thanatos, dans *Le Premier jour d'éternité*, celle d'Éros, qui se manifeste par l'évocation fréquente par *Mériem* du désir charnel mutuel qui la reliait au défunt. En effet, figurent dans le récit de la narratrice autant de renvois à la mort que de références au désir amoureux¹ et à l'amour charnel. Un petit peu comme si le souvenir des moments d'intimité partagés constituait à ses yeux le dernier rempart contre le triomphe de la mort, de la même manière que ceux-ci étaient considérés par le couple, du vivant d'*Aziz*, comme une façon de défier la mort environnante : « Nous embarquâmes. Chaque offrande de nos corps, chaque baiser, défiait, repoussait la mort qui nous cernait. » (PJE, p.33)

Par ailleurs, le désir physique que partageaient *Mériem* et *Aziz* l'un pour l'autre est présenté par la narratrice-personnage de *Ghania Hammadou* comme une attraction brûlante, obsédante, dévorante, irrationnelle et surtout insatiable. Ce dernier adjectif sonne, d'ailleurs, comme le leitmotiv du discours de *Mériem* autour de leurs pulsions communes ; comme le démontrent notamment les extraits suivants du *Premier jour d'éternité*, dans lesquels le désir des amants est sans cesse comparé à une sensation de faim vorace et inassouvie :

Encore engourdis de sommeil, nous assouvissions l'appétit qu'attisait la nuit qui nous séparait. (PJE, p.40)

Avant de nous séparer, le lit étroit accueillait nos deux corps agités d'un appétit insatiable. (PJE, p.51) ;

Une insatiable faim nous tenaillait l'un et l'autre. (PJE, p.69)

Et toujours ce désir se heurtant à la finitude des corps, aux limites des sens. (PJE, p.79/80)

Comme chaque matin qui nous réunissait, nous avions faim – de cette faim inassouvie qui engourdissait nos corps –. Nous n'eûmes pas besoin de tirer les volets pour nous aimer. (PJE, p.81)

Toutefois, paradoxalement à ces descriptions hyperboliques de la narratrice-personnage du désir ardent qui les consumait *Aziz* et elle, la mise en récit qu'elle fait de l'assouvissement de cette pulsion charnelle ne porte, elle, aucun caractère érotique² dans ce texte. Bien au contraire, la description de *Mériem* des moments d'intimité

¹ Il est à préciser que l'objet de ce propos n'est pas le désir, au sens général du terme, qui est une notion aussi riche que vaste en philosophie, mais le désir des corps.

² L'érotisme, en littérature, désigne les œuvres qui insistent sur les plaisirs de la chair, en explicitant des pratiques sexuelles intimes.

physique partagés avec le défunt ressemblent plutôt à des tableaux poétiques, d'où se dégagent énormément de lyrisme et où les choses ne sont jamais explicitées, mais toujours suggérées. À l'image de l'extrait suivant du *Premier jour d'éternité* dans lequel *Mériem* résume les instants d'intimité des amants comme suit :

Comme une douce prière, comme une musique violente qui fait vibrer les sens, le désir nous prit qui ne nous quitta plus. Nous nous touchions émerveillés, les corps en extase. Aziz me voulait toujours comme au premier jour, multiple et nouvelle, à découvrir encore, mais toujours la même : inchangée. Moi je n'avais envie que de poser le visage dans ce creux chaud où naissent le cou et l'épaule pour sentir ces bruissements d'ailes de l'oiseau en cage que font les battements du cœur. Lorsque tous les sons humains s'éteignaient, j'aimais écouter appuyée sur sa poitrine l'invitation : "Viens, ici, ainsi commence le voyage !" (PJE, p.33)

À l'instar de l'exemple ci-dessus, l'acte physique n'est jamais énoncé formellement par la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité*, mais uniquement sous-entendu à l'aide de l'euphémisme comme « il m'aima », de la métonymie comme « notre nuit » ou de la métaphore comme « notre noce secrète » :

Devant l'océan immuable, **il m'aima** dans tout l'éclat du monde. Au bout du continent, là où finit l'Algérie. (PJE, p.62)

Et puis un jour, nous eûmes notre première nuit. Comment oublier cette première nuit, la musique de l'univers et le mauve du ciel ? (PJE, p.41)

Voyageant par le train de nuit, il arriva tôt matin, me surprenant encore endormie. **Une pénombre nuptiale célébra nos retrouvailles.** Il était revenu avec sa tendresse infinie et quelque chose de plus doux encore, qui resta suspendu dans l'air, bien après son passage. Ce parfum, comme une fragrance légère, indéfinissable, qui décuplait mes forces.

Le lendemain de notre noce secrète, il reprit le train. Je l'accompagnai jusqu'à dans son compartiment. (PJE, p.101)

D'autre part, l'une des spécificités de l'expression du désir dans cette œuvre de Ghania Hammadou est que celui-ci est commun aux amants des deux sexes, là où la littérature maghrébine d'expression française nous avait habituée à mettre en récit un désir exclusivement masculin, dont la femme est toujours l'objet et jamais le sujet. De ce fait, en donnant voix au désir amoureux et charnel de *Mériem* dans *Le Premier jour d'éternité*, Ghania Hammadou participe activement, selon nous, à l'émancipation de l'image de la femme dans l'espace littéraire maghrébin.

3. Le mythe au service de la sublimation du souvenir

Dans son article intitulé « Écriture et Mythe : La nostalgie de l'Archaïque », André Siganos définit le mythe comme étant : « une création collective, orale, récitée selon des conditions particulières, lesquelles supposent elles aussi une collectivité, celle des initiés¹. ».

Pierre Brusnel, quant à lui, synthétise dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*² trois grands rôles au mythe ; ceux de raconter, expliquer et révéler les origines du monde. Une acception que Jacques Boulogne tend justement à confirmer dans l'ouvrage collectif³ qu'il dirige sur *Les systèmes mythologiques*. Selon lui, en effet, le mythique est confondu, chez les Grecs, par tout ce que la science n'explique pas encore, mais qui doit pourtant avoir une explication.

Si nous avons entrepris de nous intéresser, au cours de ce point, à la pensée mythique, c'est en raison de son interférence avec le discours littéraire dans l'œuvre étudiée de Ghania Hammadou, à travers de multiples renvois au personnage mythologique de Médée.

C'est effectivement la référence soutenue à la célèbre magicienne, dans *Le Premier jour d'éternité*, qui nous a poussée à vouloir déterminer la portée symbolique de ce mythe dans ce roman et à tenter de dégager les motivations auctoriales sous-jacentes à la manifestation de la pensée mythique dans le texte ; surtout que d'après Marc Eigeldinger : « Le mythe n'est pas uniquement récit, mais aussi discours du désir et de l'affectivité⁴ », qui se consacrerait à dire la vérité psychique et à traduire le contenu du désir.

Afin de mener à bien cet objectif, commençons, d'abord, par présenter le passage du *Premier jour d'éternité* où la figure mythologique de Médée est convoquée :

¹ SIGANOS, André. « Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque », in CHAVIN, Danièle ; SIGANOS, André ; et WALTER, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, pp.(111- 124).

² BRUSNEL, Pierre. *Dictionnaires des mythes littéraires* [1988], Paris : Du Rocher, 1994.

³ BOULOGNE, Jacques. *Les systèmes mythologiques*, Lille : Presses du Septentrion, 1997.

⁴ EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983, cité par SIGANOS, André. « Définitions du mythe », in CHAVIN, Danièle ; SIGANOS, André ; et WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris : Imago, 2005.

- Pourquoi n'est-il pas parti ? Qui a pu e retenir ainsi, le visser à cette mort programmée ? Nous lui avions pourtant annoncé sa destinée, mais l'incrédule n'écoutait pas ! Voilà ce qu'il en est de ne pas croire en nous : même les étoiles dans le ciel s'éteignent un jour ! S'imaginait-il être l'élu d'un quelconque dieu ?

- Nous sommes les dieux et nous traçons les routes. Que n'a-t-il suivi celle que, par compassion, nous lui avions montrée !

- Partir ? Qui a parlé de partir ? Ah non, pas lui ! Car qui va payer si celui-là part ? Il faut qu'il en reste un pour le sacrifice exemplaire. Qu'il reste ici pour mourir !

- Retenez-le, ajoutez des boulets, multipliez les chaînes, serrez bien les nœuds ... Oui, tenez-le à la gorge !

- Bouchez-lui les oreilles, ne le laissez pas entendre **Ses** appels. Bandez-lui les yeux, il ne doit pas **La** voir.

- Comment n'a-t-il pas déjà sombré dans la folie, lui qui en a toujours été si proche ?

- Affamez ses enfants ! C'est un homme, et l'homme est comme le loup : dur pour les autres mais si faible devant sa progéniture !

- Voyez, il pleure ! Il a entendu **Sa** voix qui l'appelle ! Mais il ne partira pas, il sait ses petits en danger. Qui veillerait sur ses louveteaux si vulnérables ?

- Non, non, il veut quand même fuir !

- Alors, faites entrer **Médée**. Elle peut tout, Médée. Elle saura ramener le fuyard et le pousser jusqu'à l'autel.

Les voix en chœur : "Nous exécuterons le sacrifice dans le silence. **Médée** retiendra la victime avec un leurre et ainsi nous pourrions agir sans entrave aucune. Ah ! mes sœurs, quelle belle proie nous tenons là ! Ils viendront nombreux suivre sa dépouille tandis qu'**Elle** sera interdite de deuil ... Tout est parfait ! "

Alors, **Médée** arriva, peinte en toutes couleurs, des breloques aux poignets, harnachée de pacotilles, griffue, menaçante, à la fois gémissante et vociférant [...]

L'homme est à terre, pliant les genoux sous l'injure et la calomnie.

" J'exige, dit la furie, qu'on lui crève les yeux s'il regarde vers la mer, qu'on lui tranche la langue s'il prononce **Son** nom. La voleuse ! La voleuse ! L'ensorceleuse, l'envoûteuse ! Brûlez cette sorcière, jetez au feu **Ses** sortilèges et lui, le fou, enfermez-le ! Et si cela ne suffit pas..."

Cela n'avait pas suffi [...]

Le lendemain à la cérémonie des adieux, **Médée** monta sur scène pour son premier grand rôle - le personnage de sa carrière. Celui qu'elle attendait, dont elle rêvait, qui la vengerait d'une vie de figuration, de doublure, de seconds rôles. Parce qu'elle aimait l'apparat et le luxe, qu'elle confondait avec les attributs de la gloire, elle afficha partout ses pertes, revendiquant contreparties matérielles, mais aussi honneurs et hommages. Gérant cette mise à mort à la manière d'une opération publicitaire, elle dressa les factures - malgré sa débilité, la mégère savait calculer et, assimilant vite les règles de la comptabilité, jonglait avec les concepts économiques -, exigeant des indemnités. Tout en se lamentant devant la galerie des canins, elle accusa sa proie de prodigalité et d'autres tares. (PJE, p.145/146/147)

Cet extrait du roman autobiographique de Ghania Hammadou nous semble intéressant à bien des égards. Notamment, parce qu'il se situe à la fin de l'œuvre, après le huitième et dernier chapitre, dont il est séparé par un saut de page, sans être attribué à aucune instance narrato-discursive précise. Mais également parce qu'il est surdéterminé dans le texte à l'aide de l'usage de l'italique et qu'il est daté de mars à juillet 1995, alors que l'ouvrage qui le contient est, lui, paru en 1997. Sans oublier, évidemment, le recours aux lettres capitales pour différents pronoms – personnel, possessif, complément d'objet – se situant, pourtant, en milieu de phrases : « Ses appels », « La voir », « Sa voix », « qu'Elle sera », « Son nom », « Ses sortilèges ».

Autant de spécificités qui attisent notre curiosité et qui nous incitent à leur chercher un sens. Sens que nous pensons, par ailleurs, intrinsèquement lié aux quatre renvois à la figure mythologique de Médée, présents dans cet extrait.

Cependant, il nous paraît primordiale avant de nous atteler à cette tâche de présenter, d'abord, le mythe de Médée qui, bien qu'il ait figuré dans plus de quarante œuvres littéraires au courant des vingt-six derniers siècles, demeure encore fortement méconnu du grand public. Le but de cette démarche étant de cerner ce à quoi renvoie la figure mythologique de Médée à la fois en mythocritique et dans notre œuvre. Mais l'entreprise n'est pas aisée, dans la mesure où ce mythe littéraire connaît une impressionnante variation de détails d'un auteur à un autre et d'une version à une autre. Caractéristique apparemment commune à tous les mythes, si l'on en croit la citation suivante de Frédéric Monneyron et Joël Thomas :

Puisque la figure mythique est, intrinsèquement, une forme mouvant, polymorphe, sujette à une constante palingénésie, qui est le fondement même de sa « vie » et de sa survie, il n'est d'autre solution pour définir un mythe que de chercher à le cerner tout d'abord par ses réalisations les plus anciennes, mais sans toutefois chercher une inaccessible et hypothétique version primitive¹.

Afin de pallier ce problème, Gilbert Durand propose la notion de « mythe idéal² » qui s'élaborerait à partir de matériaux et de supports variés et qui serait la synthèse de toutes les leçons mythémiques.

¹ MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2012, p.110.

² DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris : Broché, 1993.

Si nous devions, à présenter, établir la version « idéale » du mythe de Médée, en articulant les nombreuses lectures que nous avons faites, celle-ci se résumerait comme suit :

Jason, fils d'Eson, roi d'Iolcos, conclut un pacte avec son oncle Pélias. Celui-ci lui restituera le trône, usurpé à son père, s'il arrive à prouver qu'il en est digne, en allant à la conquête de la fameuse Toison d'Or. La Toison d'Or est la fourrure d'un bélier ailé, autrefois sacrifié à Zeus. L'objet mythique est sous la surveillance d'un dragon invincible et immortelle, qui réduit en cendres quiconque ose s'approcher d'elle. Par conséquent, la seule manière pour Jason de récupérer la Toison d'Or, est d'en faire la demande au dépositaire de l'Objet, Eétés, roi de Colchide. Or, Eétés est un personnage fourbe et sans cœur, qui prend un malin plaisir à tuer tous les étrangers qui posent le pied sur son sol.

Malgré les risques encourus, Jason débarque sur les rivages de Colchide, à bord de l'Argo, et se présente au palais d'Eétés afin de lui demander la permission d'emporter avec lui la Toison d'Or. Aux côtés du roi de Colchide, se tient sa fille Médée, l'une des plus grandes magiciennes du royaume. Eétés écoute attentivement la requête de son visiteur et, d'humeur joueuse, lui propose un marché. Si Jason est capable de surmonter les trois épreuves que le roi lui impose, la Toison d'Or est à lui. Trois épreuves, mais non des moindres. D'abord atteler à une charrue, deux taureaux aux cornes et aux pieds d'airain, dont les nasaux soufflent des tourbillons de flammes. Puis leur faire labourer un champ afin d'y semer des dents de dragon. Sachant qu'une fois en terre, ces graines, peu ordinaires, feront germer de redoutables guerriers qu'il faudra ensuite vaincre.

Jason est anéanti ; ce que réclame Eétés est impossible à accomplir. Il quitte alors le palais, l'esprit tourmenté à l'idée de ne pouvoir récupérer le trône de son père. Mais, là-haut, sur l'Olympe, deux déesses ont assisté à toute la scène : Héra et Athéna – épouse et fille de Zeus –. Celles-ci, ayant pris Jason en pitié, demandent à Éros, dieu de l'amour, de lui venir en aide en faisant naître chez Médée une passion brûlante pour Jason, afin qu'elle use de ses pouvoirs de magicienne pour l'aider à accomplir les tâches imposées par son père. Éros accepte et promet même aux déesses de faire durer la passion de Médée pour Jason.

À l'instant, donc, où Jason s'apprête à rejoindre ses compagnons – les Argonautes – , Médée apparaît devant lui pour lui déclarer qu'elle est prête à l'aider à surmonter les épreuves d'Eétés, à la condition cependant, qu'une fois la Toison d'Or obtenue, il l'emmène avec lui et l'épouse. Jason jure alors par tous les dieux de l'Olympe que, non seulement, il l'épousera, mais qu'il lui sera également fidèle toute sa vie. Médée lui remet alors un flacon, contenant un liquide, censé le protéger des flammes des créatures qu'il doit affronter. Elle lui tend ensuite une pierre banale. Une fois qu'il aura semé les dents de dragons et qu'elles se transformeront en redoutables guerriers, Jason devra lancer la pierre sur l'un d'entre eux. Puissants, mais terriblement stupides, les guerriers se disputeront le caillou.

Jason prend le flacon et la pierre et part affronter confiant les taureaux cracheurs de feu. Tout se passe comme la magicienne l'avait prédit et Jason triomphe sans grande difficulté des trois épreuves imposées par le roi de Colchide, avant de se présenter auprès de ce dernier afin de lui réclamer son dû ; mais Eétés refuse. Non seulement, il n'a jamais eu l'intention de se séparer de la Toison d'Or, mais, furieux que son piège n'ait pas fonctionné, il menace même de brûler l'Argo et de massacrer son équipage.

Désemparé, Jason quitte la salle du trône. Il ne tarde pas, cependant, à être rejoint par Médée, qui lui fait savoir qu'elle compte l'aider à dérober la Toison d'Or. Il se laisse alors guider par la magicienne jusqu'au bois sacré. La Toison d'Or est en vue, ainsi que l'énorme dragon qui la garde. Médée s'approche lentement de la bête, en murmurant de mystérieuses incantations, puis saisit des branches de genévrier, en extrait la sève connue pour ses effets narcotiques, et asperge les paupières du dragon avec. Le monstre plonge aussitôt dans un sommeil profond. La voie est libre. Jason peut décrocher la Toison d'Or. S'ensuit une course effrénée du couple pour rejoindre l'Argo avec à leurs trousses les soldats d'Eétés. À ce moment, Médée prend une décision folle, elle s'empare de son demi-frère Absyrtos et le prend en otage. Le trio arrive à rejoindre le navire et celui-ci largue les amarres. Cependant, la flotte d'Eétés se glisse rapidement dans le sillage du navire. Les argonautes font tout ce qu'ils peuvent pour accélérer, mais l'équipage du roi est plus rapide. Il ne va pas tarder à les rattraper. Médée est prise de panique : pas question pour elle de retomber entre les griffes de son père, pas question non plus que Jason, pour qui elle éprouve un amour fou, soit pris et tué par Eétés. Cette pression l'amène alors à commettre un acte

impensable. Elle s'empare d'une épée, empoigne son petit frère et, sans la moindre hésitation, lui transperce le cœur et lui tranche la tête. Elle le découpe ensuite en morceaux et, devant les argonautes horrifiés, les jette un par un par-dessus bord. Le roi Eétés tétanisé, vient de reconnaître la tête de son fils dérivant sur les flots. Immédiatement, il fait stopper son navire et ordonne qu'on recueille le corps morcelé d'Absyrtos afin de pouvoir lui offrir une sépulture digne. L'argot file vers le large. Il est sauvé.

Mais de retour à Iolcos, une terrible nouvelle attend Jason, il apprend que son oncle Pélidas, qui s'était engagé à lui restituer le trône s'il rapportait la Toison d'Or a, non seulement, tué son père, mais aussi massacré toute sa famille. Médée décide alors de venger son mari. Elle part à la rencontre des quatre filles de Pélidas et leur annonce qu'elle est l'envoyée de la déesse Artémis, qui a décidé d'offrir une nouvelle jeunesse à leur vieux père. Les filles s'esclaffent, elles n'en croient pas un mot. Alors pour les convaincre, Médée fait bouillir de l'eau dans un énorme chaudron, elle y verse des herbes magiques et demande qu'on fasse venir un vieux bélier qu'elle égorge avant de le plonger dans le liquide fumant. Quelques instants plus tard, c'est un adorable petit agneau qui émerge des eaux. Subjuguées, les filles de Pélidas décident immédiatement de faire ce don de jeunesse à leur père. Elles implorèrent Médée de leur remettre ces herbes magiques. La magicienne s'exécute. Les quatre filles se rendent, ensuite, auprès de leur père et lui font part de la volonté de la déesse Artémis de lui faire don d'une seconde jeunesse. Elles veulent le convaincre d'accomplir le même rituel auquel elles ont assisté, mais Pélidas, horrifié, refuse. Ses filles insistent et le roi, agacé par tant de naïveté, les congédie d'un geste sec. Celles-ci, déterminées, ceignent alors leur père et toutes confiantes le précipitent dans le chaudron d'eau bouillante, dont rien de ressort, si ce n'est les terribles hurlements de Pélidas. Le stratagème maléfique de Médée fonctionne. Pélidas est mort. Mais ceci ne permet pas pour autant à Jason de récupérer son trône, car les habitants d'Iolcos, le tenant pour responsable de la mort de leur roi, le chassent du royaume et couronnent Acaste, fils de Pélidas, à sa place.

Jason et Médée, condamnés à l'exil, trouvent alors refuge auprès de Créon, roi de Corinthe qui les accueille avec hospitalité. S'en suit, pour le couple, dix années calmes et heureuses, au cours desquelles Médée donne à Jason deux fils : Merméros et Phérès. Mais un matin, le roi Créon convoque Jason pour lui confier que, se sentant vieillir, il voudrait pour sa fille Créuse un époux noble qui pourra lui succéder et il a

pensé à lui. Il lui propose donc de répudier Médée et de prendre à sa place comme épouse la jeune et belle Créuse. Jason se laisse convaincre. Si le royaume d'Iolcos lui a échappé, celui de Corinthe sera sien et tant pis pour Médée ! Le roi Créon ordonne alors le bannissement de la magicienne. Médée est effondrée. La voilà, tout à coup, dépossédée de tout ; mais elle se ressaisit très vite. Elle réclame au roi de lui accorder un jour de plus dans la cité. Créon accepte, sans imaginer un seul instant l'effroyable vengeance que la magicienne, humiliée, s'apprête à mettre en œuvre. Médée fait alors apparaître une robe sublime, digne de la plus belle des déesses et, prétextant un gage d'amitié, la fait parvenir à sa rivale. Créuse est ravie et éblouie. Elle s'empresse de revêtir le vêtement qui s'enflamme sur elle. Créuse se consume dans des douleurs atroces. Au même moment, Médée se met en route vers le temple d'Héra, en compagnie des deux fils de Jason. À la nuit tombée, Médée fait asseoir Merméros et Phères à ses côtes, les prend dans ses bras, les serre tendrement contre elle, puis, en poussant un cri terrible, dégaine un poignard et le plonge dans les cœur des enfants.

Dans *Mythe et métaphysique*¹, Georges Gusdorf interprète les mythes comme des systèmes de représentation et non comme des étapes historiques. Si tel est le cas, nous pouvons aisément déduire que le personnage de Médée constitue en mythologie grecque la figure de la femme amoureuse, humiliée et trahie, prête à tout, même à tuer ses enfants pour se venger de son mari infidèle.

Interprétation que confirme, notamment, Jacques Boulogne², à travers l'exploration systémique qu'il applique au personnage de Médée, à partir du foisonnement de versions littéraires de ce mythe. En effet, d'après cette étude, bien que les récits mythologiques autour du personnage de Médée s'entrecroisent en « constellations buissonnantes », une constante se dégage néanmoins de cette toile : de toutes les infanticides, Médée est la seule à obéir au principe de l'égalité ses sexes, qui, à la différence des figures d'amoureuses délaissées et résignées – comme Ariane et la plupart des Héroïdes d'Ovide –, cherche à faire payer à son mari sa désertion au moyen d'un châtement monstrueux : le meurtre de leurs enfants.

De ce fait, l'épaisseur socioculturelle de ce récit, appartenant au vieux fond intemporel d'une civilisation, devient une évidence. Reste, à présent, à déterminer

¹ GUSDORF, Georges. *Mythe et métaphysique*, Paris : Flammarion, 1987.

² BOULOGNE, Jacques. op.cit., p.210.

dans quelle mesure celle-ci peut nous aider à mieux lire et comprendre l'œuvre de Ghania Hammadou ?

À l'aune de cet éclaircissement sur la portée symbolique de la figure mythologique de Médée en littérature, nous nous permettons d'avancer que le discours mythique intégré par Ghania Hammadou à son œuvre littéraire, à travers le renvoi explicite et multiple au personnage de Médée, lui servirait à alimenter la même mimétique sublimatoire que nous avons mis en exergue précédemment à propos de l'idéalisation de l'endeuillée de ce texte – *Mériem* – de ses souvenirs du défunt – *Aziz* –.

Il nous semble, en effet, que la figure de Médée est utilisée dans le texte de Ghania Hammadou pour représenter l'épouse d'*Aziz*, justifiant ainsi le fait que ce dernier n'ait pas osé la quitter pour *Mériem*. En effet, si Médée représente la figure de la femme trahie, prête à tout, même à tuer ses enfants, pour se venger du mari infidèle, il est tout à fait naturel que le Jason de notre roman – *Aziz* – n'ait pas pris le risque d'attiser le courroux de celle-ci : « - Affamez ses enfants ! C'est un homme, et l'homme est comme le loup : dur pour les autres mais si faible devant sa progéniture ! » (PJE, p.145).

Ainsi, la transposition du mythe de Médée à la relation amoureuse de *Mériem* et d'*Aziz* sert non seulement à légitimer les actes et les choix de ce personnage, mais également à le grandir aux yeux du lecteur. Il est le Jason loyal de cette histoire, à la fois responsable, réfléchi et tendre pour ses enfants. Un Jason qui se fait violence afin de ne pas céder au feu de la passion qui le pousserait à tout quitter pour rejoindre celle qu'il aime.

Pour preuve de la légitimité de cette interprétation, l'extrait suivant du *Premier jour d'éternité* dans lequel *Mériem* se souvient d'un rêve qu'elle avait fait :

La nuit de cette première séparation, je fis un rêve coloré qui me laissa jusqu'au petit matin le cœur barbouillé d'émotions. Ce presque inconnu qui m'avait étreinte dans un théâtre devant tous, m'habillait d'une robe irisée, aux couleurs du temps. Soierie ondulant pareille à une eau mouvante, réfléchissant les cieux – un habit de lumière pleurant d'étoiles. La vision brève et chatoyante resta plantée dans mes yeux toute la journée. Quand, à son retour, je lui racontai la vision somptueuse, il objecta : "Je n'y suis pour rien, *Mériem*, tes rêves t'appartiennent, ils sont le reflet de tes désirs. "

S'il n'en était pas l'artisan, qui donc avait tissé cette robe aux couleurs du temps ? », p. 36

La description de l'habit somptueux offert par Aziz à Mériem dans ce rêve n'est pas sans nous rappeler l'épisode de la sublime robe offerte par Médée à sa rivale Créuse. Robe, qui, rappelons-le, était ensorcelée et a fait périr la future mariée. Mais dans ce passage, la robe en question est aux couleurs du temps. Or, le temps est justement ce qui est considéré par Mériem comme le premier ennemi de sa relation avec Aziz : « le temps fugace qui glissait trop vite, nous échappait. Comme si le présent ne lui suffisait plus, qu'il s'achèverait avant... » (PJE, p.61), « le temps ingrat qui rogne les vies et les mémoires. » (PJE, p.71), « En ces heures-là, il se souvenait de ses chaînes : - Que ne t'ai-je connue plus tôt, gémissait-il alors. » (PJE, p.52)

De surcroît, selon Béatrice Marbeau-Cleirens¹, Médée représente dans son couple avec Jason la figure dominante. Dès que le célèbre argonaute, intrépide et courageux, la rencontre, il n'accomplit plus rien par lui-même et commence à devoir tous ses hauts faits à la magicienne, ce qui l'étouffe et le pousse à chercher dans les yeux de Créuse l'admiration qu'il ne trouve dans ceux de son épouse qui, au contraire, l'infantilise. C'est par conséquent afin d'échapper à la régression à laquelle le condamne Médée que Jason se tourne vers la Corinthienne, auprès de laquelle il jouit d'une image d'homme valeureux, pour établir avec elle une relation sentimentale adulte. Justification qui n'est pas sans nous rappeler celle avancée par Mériem dans *Le Premier jour d'éternité* afin de légitimer la relation extra-conjugale du défunt :

En réalité, ni sa longanimité légendaire, ni ses succès professionnels ne réussissaient à lui faire oublier ses revers privés. L'expérience l'avait éloigné du cadre médiocre qui l'encerclait quotidiennement et libéré, momentanément, du sentiment de défaite qui l'habitait. Mais cet état de grâce ne persista pas ; de nouveau, les problèmes personnels l'écrasèrent. Au lieu de se jeter sur le travail qui s'offrait à lui, il tourna en rond, désorienté, tenaillé par les servitudes et les contingences matérielles, terre-à-terre et humiliantes. (PJE, p.126)

Quant à Yvonne Vernière², celle-ci voit le retour total à Dieu, la mort des mythes. Ce qui nous pousse, inversement, à conclure que la manifestation de la pensée mythique dans le discours peut tout à fait traduire un éloignement du religieux. C'est en tout cas ce qui semble être le cas dans le discours de la narratrice-personnage du

¹ MARBEAU-CLEIRENS, Béatrice. « Médée : le génital et l'archaïque », in CLANCIER, Anne et ATHASSIOU-POPESCO, Cléopâtre, *Mythes et psychanalyse*, Paris : In Press, 1997, pp.(51-61).

² VERNIERE, Yvonne. *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque*, Paris : Flammarion, 1987, p.339.

Premier jour d'éternité : « L'enfant appelle son Dieu : mais où est-il donc ce Dieu, de quel côté des cieux implorer son secours ? Pourquoi, lorsque le sang coule et rougit la terre, les couleurs du ciel, elles, ne muent-elles pas ? » (PJE, p.10), « Je prie, voracement, des forces obscures, sans nom : le destin arrêté et le hasard non écrit, les astres invisibles et la terre ferme sous mes pieds. » (PJE, p.15)

Les extraits ci-dessus tendent, bel et bien, à confirmer selon nous la substitution de la pensée mythique au discours religieux dans le récit de deuil de Ghania Hammadou. Ce que corroborent, à notre sens, les différents pronoms – personnel, possessif et complément d'objet –, surdéterminés à l'aide d'une première lettre capitale dans le long extrait relatif au personnage de Médée, retranscrit précédemment, dont voici un résumé :

- Bouchez-lui les oreilles, ne le laissez pas entendre **Ses** appels. Bandez-lui les yeux, il ne doit pas **La** voir [...]

- Voyez, il pleure ! Il a entendu **Sa** voix qui l'appelle ! [...]

Ils viendront nombreux suivre sa dépouille tandis qu'**Elle** sera interdite de deuil ... Tout est parfait ! " [...]

" J'exige, dit la furie, qu'on lui crève les yeux s'il regarde vers la mer, qu'on lui tranche la langue s'il prononce **Son** nom. La voleuse ! La voleuse ! L'ensorceleuse, l'envoûteuse ! Brûlez cette sorcière, jetez au feu **Ses** sortilèges et lui, le fou, enfermez-le ! (PJE, p.145/146)

Dans ce passage du *Premier jour d'éternité*, tous les pronoms mis en exergue à l'aide de la majuscule renvoient clairement au personnage de *Mériem*. Or, d'après le *Code typographique*¹, le seul cas connu à l'usage de la capitale pour les pronoms, en langue française, est celui de certains ouvrages ecclésiastiques et religieux où les dits-pronoms renvoient à Dieu ou déterminent des qualités lui appartenant. De ce fait, nous interprétons cette distorsion orthographique opérée par l'auteure à ces pronoms, comme un procédé permettant de prêter une dimension hyperbolique à la relation de *Mériem* et d'*Aziz*, en faisant accéder la narratrice-personnage du *Premier jour d'éternité* à une hauteur divine aux yeux du défunt, justifiant ainsi le discours endeuillé mélancolique de *Mériem* à l'égard d'*Aziz*, son dolorisme exalté et sa sublimation des souvenirs se rapportant au défunt.

¹ Syndicat national des cadres et maîtrises du livre, de la presse et des industries graphiques, *Code typographique*, Paris, 1971

Synthèse

Cette troisième et dernière partie de notre recherche qui avait pour objectif de mettre en relief la poétique du deuil spécifique à chacune des auteures étudiées, nous a amenée à conclure ce qui suit.

L'écriture du deuil d'Assia Djébar dans le *Blanc de l'Algérie* semble intrinsèquement liée aux problèmes du silence de l'Histoire et de la mémoire falsifiée. Le but de l'écrivaine à travers cet ouvrage est, en effet, de combler les blancs de l'Histoire de son pays afin de triompher de l'amnésie historique auquel on astreint son peuple ; et pour y parvenir, l'auteure de ce texte fait appel aux voix écartées de l'Histoire, celles des disparus d'hier et d'aujourd'hui. En outre, Assia Djébar défend dans *Le Blanc de l'Algérie*, la thèse selon laquelle les violences des années 90 trouveraient leurs origines dans le travestissement de l'Histoire de la guerre coloniale par les autorités algériennes post indépendantes. Afin de prouver ce postulat, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* met ouvertement en relation dans ce texte la guerre d'hier et celle d'aujourd'hui, en jetant des passerelles tangibles entre les deux événements à travers une répétition dans les lieux et dans les scènes. Elle superpose ainsi dans son récit, la grille de lecture de la guerre coloniale à celle de la guerre civile, en développant l'idée de « récurrence » dans la violence. Mais Assia Djébar s'attaque aussi dans *Le Blanc de l'Algérie* à la marginalisation et à la persécution de l'intellectuel en général, et de l'écrivain en particulier ; elle démontre là encore que la stigmatisation des lettrés remonte elle aussi à la période de la guerre d'Algérie.

Concernant la pratique de Maïssa Bey de l'écriture du deuil dans *Puisque mon cœur est mort*, celle-ci se déploie dans cette œuvre dans un cadre qui dépasse l'individu. En effet, l'auteure de ce texte ne se cantonne pas à la dimension strictement individuelle du deuil de sa diariste fictive, mais nous présente également les différentes formes sociales ritualisées qui entourent le deuil social en Algérie, ainsi que la temporalité qui les régit. Cette œuvre est par conséquent prétexte à la présentation de nombreuses traditions funéraires algériennes – rites et cérémonies, us et coutumes – que le discours d'*Aïda* décortique afin de réfléchir leur symbolique, leur adéquation avec le mode de vie moderne, et le bien-fondé de leur préservation en état ou la nécessité de leur modernisation. D'autre part, la confrontation quasi-systématique par Maïssa Bey dans cette œuvre d'un discours à la troisième personne

exprimant les normes sociales instituées autour du deuil en Algérie, au discours individuel à la première personne d'*Aïda*, qui s'attache lui, à réfléchir le bien fondé des obligations et des interdictions que le discours social tente de lui imposer, permet de mettre en lumière dans ce texte les relations complexes qui relient deuil et identité dans la société algérienne. Et en cela, cette œuvre de Maïssa Bey semble tout autant relever du récit de deuil que du témoignage ethnographique.

Quant à l'écriture du deuil de Ghania Hammadou dans *Le Premier jour d'éternité*, celle-ci semble s'inscrire dans la pure tradition romantique. En effet, la narratrice-personnage de ce texte ne peut se résoudre à la disparition de l'homme qu'elle aime, ni à l'effacement de son souvenir dans sa mémoire. C'est pourquoi elle décide de se réfugier dans un passé réconfortant où il demeure vivant, à travers la mise en récit de leur histoire d'amour ; mais une histoire d'amour que l'épreuve du deuil semble avoir sublimée. En outre, l'acte narrato-discursif sur lequel s'appuie *Mériem* pour ce récit, n'est pas sans nous rappeler son itinéraire endeuillé. Effectivement, construit sur le mode de l'anachronie narrative, celui-ci, à l'instar de son processus de deuil, ne semble respecter ni le temps, ni l'ordre, ni la chronologie. Par ailleurs, l'expression du deuil romantique transparaît également dans *Le Premier jour d'éternité* à travers l'alliance de l'*Eros* et du *Thanatos* dans le discours de sa narratrice-personnage. En effet, *Mériem* établit continuellement des rapports entre l'amour et la mort dans ce récit. Ceux-ci se manifestent notamment dans le désir de l'endeuillée de rester unie à l'homme qu'elle aime au-delà de la mort, car l'amour qui les rapproche serait tellement fort qu'il pourrait transcender les frontières qui existent entre le monde des vivants et celui des morts. Mais le *thanatos*, comme allégorie de la mort, est aussi fort présent dans le discours de *Mériem* par le biais de la personnification quasi-systématique de cette entité funèbre. Quant à l'*éros*, il se manifeste aussi dans le discours de l'amante éplorée, à travers son évocation fréquente du désir charnel qu'elle partageait avec *Aziz*. Toutefois, malgré de nombreuses descriptions hyperboliques de ce désir, sa concrétisation n'est, elle, jamais explicitée dans le texte, mais toujours suggérée à l'aide d'euphémismes, de métaphores ou de métonymie. D'autre part, l'étude mythocritique que nous avons effectuée, au cours de ce chapitre, sur la référence appuyée au personnage mythologique de *Médée* dans *Le Premier jour d'éternité*, nous a amenée à conclure que l'interférence de la pensée mythique dans le discours de *Mériem* servait à prêter une dimension hyperbolique à

l'amour qui l'unissait à *Aziz*, mais également à justifier certains choix du défunt. En cela, le recours au mythe dans cette œuvre semble lui aussi alimenter une mimétique sublimatoire.

Conclusion Générale

La recherche, que nous nous apprêtons à conclure, poursuivait initialement une double quête : celle de déterminer s'il existe une ou plusieurs esthétique(s) pour l'écriture du deuil féminine en contexte algérien des années 90 ; et celle de mettre en exergue l'intention auctoriale qui pourrait animer ce genre d'entreprise scripturaire.

Afin de répondre adéquatement à cette problématique, nous avons choisi d'appuyer notre étude sur trois œuvres littéraires appartenant à trois auteures algériennes différentes : *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar, *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey et *Le Premier jour d'éternité* de Ghania Hammadou. Ce choix reposant bien évidemment sur le présupposé essentiel que ces productions s'inscrivent dans le domaine de l'écriture du deuil. En outre, étaient venues se greffer à ce postulat de base, incontournable et prévisible, deux autres suppositions probablement moins attendues. La première relative à la fonction testimoniale présumée des écrits de deuil féminins en contexte algérien des années 90 – pourtant représentés dans la présente recherche à l'aide d'œuvres fictionnelles – ; et la deuxième en rapport avec une poétique de deuil spécifique à chaque écrivaine étudiée, et ce, malgré une intention auctoriale commune – celle de témoigner d'une période sombre de l'Histoire de l'Algérie –.

Dans le but de vérifier ces hypothèses, nous avons divisé notre travail en trois parties lesquelles nous ont amenée aux conclusions qui suivent.

La première partie de cette recherche, dont le but était de confirmer que les trois œuvres étudiées s'inscrivaient bel et bien dans le domaine de l'écriture du deuil, a pu atteindre son objectif au terme de trois chapitres d'analyse, consacrés respectivement à l'étude paratextuelle, thématique et psychanalytique du corpus.

Le premier chapitre de cette partie, dédié à l'examen des intitulés et des épigraphes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, nous a permis de démontrer que la thématique du deuil était toujours, de manière implicite ou symbolique, déjà présente dès l'espace périphérique de ces textes ; laissant ainsi suggérer au lecteur que le motif de la perte représenterait la thématique centrale, voire le centre obsessionnel de l'écriture de ces œuvres.

Le deuxième chapitre de cette partie a conduit, quant à lui, à confirmer à l'aide d'une étude thématique que les orientations d'interprétation et de lecture introduites par le chapitre précédent étaient fondées et que le deuil représentait, effectivement, le

thème principal des œuvres étudiées, cette conclusion étant le fruit de la mise en relief des principales figures de représentation du deuil dans notre corpus. Cette étape nous a notamment permis de mettre en évidence l'importance accordée dans ces œuvres au stéréotype de la femme en deuil, dont l'archétype de la *Mater Dolorosa* constitue l'emblème dans ces récits. D'autre part, ce chapitre nous a aussi amenée à constater que le deuil était fréquemment mis en relation dans *Le Blanc de l'Algérie* et *Le Premier jour d'éternité* avec une autre figure féminine majeure, celle de la mère patrie, donnant ainsi naissance dans ces œuvres à une sorte de deuil territorial, conséquence d'un exil forcé. D'ailleurs, deuil réel et deuil territorial semblent se nourrir l'un l'autre dans ces textes, au point de se confondre parfois. De surcroît, il a également été démontré, lors de cette étude, que les victimes individuelles mises en fiction dans le corpus servaient en réalité à représenter les centaines de milliers de suppliciés de la guerre civile algérienne. De ce fait, en attribuant dans leurs textes une identité sociale à ces assassinés, c'est l'ensemble des sacrifiés de ce conflit qu'Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hamamdou sauvent de la déshumanisation courante lors de la mort de masse et de la chute dans l'indifférence. En ce sens, il a été postulé au terme de ce chapitre que les auteures du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, survivantes d'un âge de la destruction, ont pu chercher à témoigner à travers ces récits de deuils individuels – authentiques ou fictifs –, d'un deuil collectif bien réel, résultat d'une tragédie nationale.

Le troisième chapitre de cette partie s'est inscrit pour sa part dans le sillage du précédent, en cherchant à vérifier si l'hypothèse émise à la fin de ce dernier était fondée. Il s'agissait, en l'occurrence, de déterminer si les œuvres étudiées constituaient réellement l'expression d'un deuil réel de leurs auteures, né du traumatisme collectif de la guerre civile algérienne. Dans cette perspective, nous nous sommes concentrée, au cours de ce chapitre, sur les descriptions des manifestations physiques et psychiques inhérentes au deuil des narratrices-personnages du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*, afin de prouver leur adéquation parfaite avec les cinq étapes du travail de deuil schématisées par la psychologue Élisabeth Kübler-Ross. Concordance qui n'a pu, selon nous, se concrétiser qu'à travers la mise en fiction par Assia Djebar, Maïssa Bey et Ghania Hamamdou de leurs propres deuils dans ces textes.

La deuxième partie de cette recherche a voulu quant à elle, s'inscrire dans la continuité des résultats de la précédente, en cherchant à examiner la portée testimoniale des œuvres étudiées. En effet, si ces récits reflètent réellement un deuil authentique de leurs auteures – résultat de la mort de masse qui a frappé leurs compatriotes durant la décennie 90 –, il ne serait pas exclu qu'ils puissent revêtir des allures d'écriture du témoignage. Postulat qui s'est toutefois immédiatement heurté à un problème majeur dans ce travail : celui de la catégorisation générique officiellement fictionnelle du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*. De ce fait, il devenait primordial, afin de concrétiser notre objectif de départ, de démontrer au préalable qu'il était possible pour des écrivains de témoigner par le truchement de la fiction. Ce à quoi nous sommes parvenue à l'aide des travaux de Michael Riffaterre sur le témoignage fictionnel. Néanmoins, si celui-ci confirme l'existence de ce genre testimonial, il le soumet tout de même à deux conditions capitales : la création d'un effet de réel et la recreation d'un acte de témoignage crédible. Forts de ces conclusions, nous avons alors œuvré à démontrer la réalisation de ces deux exigences dans notre corpus dans le but de mettre en exergue la valeur testimoniale des œuvres étudiées. Pour ce faire, nous avons divisé notre étude en deux chapitres.

Le premier chapitre de cette partie a été dédié à illustrer la création d'un effet de réel dans notre corpus, par le biais de la mise en évidence des procédés scripturaux d'ambiguïté générique entre factuel et fictif déployés dans ces textes. C'est ainsi qu'il a été établi que *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité* recelaient de mécanismes d'incursion factuelle dans un régime fictionnel : comme l'énonciation à la première personne par des voix endeuillées féminines pouvant aisément se laisser confondre avec celles des auteures véritables de ces textes, l'ancrage historique de ces œuvres dans l'actualité algérienne funèbre des années 90 et l'authenticité des problèmes socio-politiques soulevés par les discours des protagonistes. Tous ces éléments œuvrant évidemment, à notre sens, à la création d'un effet de réel dans ces textes.

Le second chapitre de la deuxième partie a été consacré quant à lui, à révéler le caractère testimonial des œuvres étudiées à travers la mise en exergue des procédés discursifs de crédibilisation des discours endeuillés des protagonistes du *Blanc de l'Algérie*, de *Puisque mon cœur est mort* et du *Premier jour d'éternité*. Pour ce faire,

nous nous sommes appuyée au cours de ce chapitre, sur la pensée aristotélicienne qui affirme que les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes relatives à l'image discursive qu'offre le locuteur de lui-même (l'ethos), les autres se rapportant à la pertinence et à la cohérence des arguments qu'il avance (le logos), et les dernières inhérentes au jeu sur les passions et les affects de son public (le pathos). C'est par conséquent autour de cette célèbre triade que nous avons construit notre illustration de la recreation d'un acte de témoignage crédible dans nos textes. Cette démarche nous a notamment permis d'établir que chacune des œuvres étudiées jouait sur un pôle distinct du triangle aristotélicien de persuasion. Il a ainsi été démontré que *Puisque mon cœur est mort* était une œuvre centrée sur le caractère moral de sa diariste fictive que rien ne prédisposait à basculer dans la vengeance aveugle si ce n'est le traumatisme causé par l'assassinat de son fils ; que *Le Premier jour d'éternité* était un texte essentiellement axé sur les états d'âme de sa narratrice-personnage, inconsolée de la perte de l'homme qu'elle aime ; et que *Le Blanc de l'Algérie* était un récit construit sur la combinaison de l'image discursive militante et engagée d'Assia Djébar avec des arguments rationnels, s'appuyant sur des procédés logico discursifs internes ou externes.

Grâce aux deux chapitres qui la composent, la deuxième partie de cette recherche nous a donc permis de confirmer le caractère testimonial de l'écriture du deuil dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Puisque mon cœur est mort* et *Le Premier jour d'éternité*, qui, par le biais de la fictionnalisation d'histoires de deuil individuels, semblent pleinement participer à la transmission d'une mémoire collective authentique.

Après avoir validé deux de nos trois hypothèses de recherche au cours des deux premières parties de ce travail, nous nous sommes attelée dans la dernière, à prouver la singularité de l'esthétique du deuil de chacune des auteures étudiées, en veillant évidemment à mettre en évidence les différences poétiques qu'elles engendrent. Dans cette perspective, nous avons dédié un chapitre distinct à l'écriture du deuil de chacune d'Assia Djébar, de Maïssa Bey et de Ghania Hammadou.

Le premier chapitre de cette partie, consacré à la poétique du deuil dans *Le Blanc de l'Algérie*, a démontré que l'écriture du deuil chez Assia Djébar était intrinsèquement liée aux problèmes de l'amnésie historique et de la mémoire mutilée.

L'auteure de ce texte plaide, en effet, que la violence meurtrière des années 90 serait le fruit de la manipulation de la mémoire collective de ses compatriotes par les pouvoirs algériens post-coloniaux. C'est pourquoi elle prend la charge, dans ce récit, de combler les blancs de l'Histoire falsifiée de son pays par le biais de la mise en fiction des voix écartées de l'Histoire, celles des disparus d'hier et d'aujourd'hui.

Le deuxième chapitre de cette partie, dédié exclusivement à la poétique du deuil dans *Puisque mon cœur est mort*, a lui clairement mis en exergue l'aspiration ethnographique de l'écriture du deuil chez Maïssa Bey qui nous offre dans ce texte un panorama des traditions culturelles funéraires algériennes – rites et cérémonies, us et coutumes –. Des traditions qui sont, en outre, toujours présentées dans ce texte à l'aide d'un procédé dialogique mettant en parallèle un discours à la troisième personne, exprimant les normes sociales instituées autour du deuil en Algérie, et un discours individuel à la première personne, où le personnage d'*Aïda* se permet de réfléchir l'adéquation de ses normes rigoristes avec le mode de vie moderne, ainsi que le bien-fondé de leur préservation en état ou la nécessité de leur modernisation.

Le dernier chapitre de cette partie consacré à la poétique du deuil chez Ghania Hamamdou, a prouvé quant à lui l'inscription du *Premier jour d'éternité* dans la tradition romantique de l'écriture du deuil. Preuve en est, le surinvestissement par la narratrice-personnage de ce récit d'un temps révolu, à l'aide d'un acte narratif rétrospectif qui n'est pas sans nous rappeler le processus endeuillé dans son anachronie. Par ailleurs, le romantisme de cette œuvre transparaît également à travers la mise en relation fréquente, par la narratrice-personnage de ce récit, de l'amour charnelle, manifestation de l'*Éros*, avec la mort. Parallèle récurrent qui traduit clairement le désir de *Mériem* de rester unie à l'homme qu'elle aime au-delà du trépas et son aspiration à un amour qui transcende la mort. Cette mort avec laquelle la survivante du couple semble, d'autre part, entretenir des liens étroits, au point de la personnifier continuellement, d'où notre évocation dans ce chapitre de la figure du *Thanatos*. Le dernier argument servant la thèse d'une écriture du deuil romantique dans cette œuvre est enfin l'incursion de la pensée mythique dans *Le Premier jour d'éternité* à travers la référence appuyée au personnage mythologique de *Médée*, que nous avons interprétée à l'aide d'une étude mythocritique comme un procédé sublimatoire servant à prêter une dimension hyperbolique à l'histoire d'amour partagée entre *Mériem* et *Aziz*.

De ce fait, au terme de cette analyse, nous pensons actuellement être en mesure de circonscrire l'écriture du deuil féminine en contexte algérien des années 90 à une intention auctoriale commune, celle de témoigner du drame à huis clos qui s'est joué en Algérie durant la décennie 90. Néanmoins, si l'intention de cette écriture est identique, les moyens pour y parvenir, eux, diffèrent. En effet, la dimension testimoniale de l'écriture du deuil dans notre corpus semble être le résultat d'esthétiques et de poétiques diverses, sous-tendues à leur tour par les procédés scripturaux variés.

D'autre part, les résultats de cette recherche nous poussent inexorablement à vouloir les confronter à des écrits de deuil de la même période, mais qui seraient le fait d'auteurs masculins, dans le but de déterminer si l'écriture du deuil en contexte algérien des années 90 obéit à une différence de genre.

Bibliographie

I. Corpus d'analyse

- BEY, Maïssa. *Puisque mon cœur est mort*, Alger : Barzakh, 2010.
- DJEBAR, Assia. *Le Blanc de l'Algérie*, Paris : Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 1995.
- HAMMADOU, Ghania. *Le Premier jour d'éternité*, Paris : Marsa Éditions, 1997.

II. Ouvrages Théoriques

1. Ouvrages sur le deuil en littérature

- BARBERGER, Nathalie. *Michel Leiris : L'écriture du deuil*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- CARLAT, Dominique. *Témoins de l'inactuel : Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris : José Corti, 2007.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina. *La Veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève : Droz, 2000.
- FOREST, Philippe. « Sept propositions pour une poétique du deuil », in HIDALGO-BACHS, Bernadette et MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Littératures : Écrire le deuil dans les littératures du XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Celis, 2011.
- GAFAÏTI, Hafid. « Assia Djébar, l'écriture et la mort », in REDOUANE, Najib et BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, *Assia Djébar*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. (227-238).
- GAGNEBI, Murielle. « Préface », in STEINER, Béatrice et FRITSCHY, Françoise, *Mort et création de la pulsion de mort à l'expression*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- GLAUDES, Pierre. « « Nécropolis » : les romantiques du deuil », in *Modernités n°21, 2005 : Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2005, pp.(15-40).

- LORAUX, Nicole. *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999.
- LORAUX, Nicole. *Les mères en deuil*, Paris : Seuil, 1990.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, María Dolores. « Une enquête anthropologique et la construction de « textes » sur le deuil », in HIDALGO-BACHS, Bernadette et MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Littératures : Écrire le deuil dans les littératures du XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Celis, 2011, pp.(37-54).
- PINEAU, Gaston et LECOQ, Valériane. « Le deuil, entre histoires de mort et de vie », in HIDALGO-BACHS, Bernadette et MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Littératures : Écrire le deuil dans les littératures du XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Celis, 2011, pp. (22.38).
- RABATE, Dominique et GLAUDES, Pierre. *Modernités n°21, 2005 : Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- TREVISAN, Carine. *Les fables du deuil : La grande guerre, morts et écriture*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.
- YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile. *Écriture, deuil et mélancolie : Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris : Classiques Garnier, 2010.

2. Ouvrages sur les rapports entre littérature et psychanalyse

- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Herlem, Pascal. « À propos de la critique littéraire psychanalytique », in *Le Coq-héron*, vol. 202, no. 3, 2010, pp. (32-49).

3. Ouvrages psychologiques ou psychanalytiques sur la mort, le deuil et les rites

- ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *L'écorce et le noyau*, Paris : Aubier-Flammarion, 1978.

- AMAR, Nadine ; COUVREUR, Catherine et HANUS, Michel. *Le deuil*, Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Le Seuil, 1978.
- ARIÈS, Philippe. *L'Homme devant la mort*, Paris : Le Seuil, 1977.
- BARRAU Annick, *Humaniser la mort : est-ce ainsi que les hommes meurent ?*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- BARRAU Annick, *Quelle mort pour demain?*, Paris : L'Harmattan, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.
- BAUDRY, Patrick. *La place des morts : enjeux et rites* [1999]. Paris : L'Harmattan, 2006.
- CENTLIVRES, Pierre. « Rites, seuils, passages », in LA SOUDIERE, Martin, *Communications : seuils, passages*, n°70, pp. (33-44).
- CORNUT, Jean. « Deuil et sentiment de culpabilité », in *Le deuil*, Paris : Presses universitaires de France, pp. (95-108). DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.2000.2061>
- DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris : Presses Universitaires de France, 2008.
- EGRY, Marie-Claude. *Le deuil en miroir : approche analytique et anthropologique*, Paris : Campagne Première, 2016.
- FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie » [1917], trad. J. Laplanche et J-B Pontalis, in *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1968, pp.(145-171).
- FREUD, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- GOFFMAN, Erving. *Les Rites d'interaction* [1967], trad. A.Kihm, Paris : Minuit, 1984.
- GORER, Geoffrey, *Ni pleurs ni couronnes*, Paris : Epel (trad. Fr ; de Pornography of Death 1955), 1995.

- HANUS, Michel. « Le travail de deuil », in *Le deuil*, Paris : Presses universitaires de France, pp. (13-33).
- HINTERMEYER, Pascal, *Politiques de la mort*, Paris Payot, 1981.
- HIRRECHE BAGHDAD, Mohamed. « Le « quarantième jour » : approches anthropo-philosophiques », in *Insaniyat n° 68*, 2015, pp.(74-51)
- HIRRECHE BAGHDAD, Mohamed. « Les inscriptions funéraires au cimetière d'Aïn El-Beida (Oran) : état des lieux », in *Insaniyat n°62*, 2013, pp.(167-197).
- JANKLELEVITCH, Vladimir. *La mort*, Paris : Flammarion, 1977.
- KUBLER-ROSS, Elisabeth et KESSLER, David. *Sur le chagrin et le deuil : Trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil* [2005], Paris : Jean Claude Lattès, 2009.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques tome 4 : L'homme nu*, Paris : Pilon, 1971.
- MORIN, Edgar, *L'Homme et la mort* [1956], Paris : Le Seuil, 1975
- PAPETTI TISSERON, Yolande. *Du deuil à la réparation* [1986]. Paris : L'Harmattan, 1996.
- RUBIN, Gabriel. *Travail de deuil, travail de vie*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*, Paris : Payot, 1975.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Mort et pouvoir*, Paris : Payot, 1978.
- TURNER, Victor Witter. *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, trad. G.Guillet, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- URBAIN, Jean-Didier, *La Société de conservation*, Paris : Payot, 1978
- VAN GENEP, Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris : Act. J. Picard, 1909.
- VIROLLE, Marie. *Rituels algériens*, Paris : Karthala, 2001.
- VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris : Gallimard, 1983.

- VOVELLE, Michel. *Mourir autrefois*, Paris : Gallimard, 1975.
- ZIEGLER, Jean, *Les Vivants et la mort*, Paris, Le Seuil, 1975.

4. Critique littéraire, comparatiste et littérature générale

- ADAM, Jean-Michel. *Le Récit*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.
- AHNOUCH, Fatima. *Littérature francophone du Maghreb : imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris : L'Harmattan, 2014.
- ALEXANDRE, Didier. « Des formes, point de genre ? », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. (113-129).
- ALI-BENALI, ZINEB. « Écrire en palimpseste : *Loin de Médine*, aux sources de la première fracture », in REDOUANE, Najib et BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, *Assia Djébar*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. (193-203).
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris : Le Seuil, 1972.
- BAUDELLE, Yves. 2007. « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec : Nota Bene, pp. (43-70).
- BERGE-JOONEKINDT, Aline. « L'aire de la transmission dans *Le Blanc de l'Algérie* », in *Assia Djébar : littérature et transmission*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. (211-226).
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.
- BLANCKEMAN, Bruno. « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^{ème} siècle », in BRUN, Catherine et SCHAFFNER, Alain, *Des écritures engagées aux écritures impliquées : Littérature française (XX^{ème}-XXI^{ème} siècles)*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2015, pp. (161-169).

- BLUM-REID, Sylvie. « Voyage dans le passé : présent de *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar », in REDOUANE, Najib et BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, *Assia Djébar*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. (285-291).
- BONN, Charles et BOUALIT, Farida. *Paysages littéraires Algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BORDAS, Éric ; BAREL-MOISON, Clair ; BONNET, Gilles ; DERUELLE, Aude et MARCANDIER, Christine. *L'analyse littéraire* [2011], Paris : Armand Colin, 2015.
- BOUJU, Emmanuel. « Romans et tombeaux : l'insoutenable indétermination du genre », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genres au XXème siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. (319-330).
- BOULOGNE, Jacques. *Les systèmes mythologiques*, Lille : Presses du Septentrion, 1997.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture : Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001.
- CHIANTARETTO, Jean-François. « De la parole à l'écriture : pour une approche de la sincérité », in *Écriture de soi et sincérité*. Paris : Press éditions, 1999. pp.(13-28).
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : Écrire, Transgresser, Résister*, Paris : L'Harmattan, 1997.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris : Hachette, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

- DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : Autobiographies, Mémoires, Journaux intimes et Correspondances*, Rosny : Bréal, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris : Broché, 1993.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation* [1990], Paris : Grasset & Fasquelle, 1992.
- EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983, cité par SIGANOS, André. « Définitions du mythe », in CHAVIN, Danièle ; SIGANOS, André ; et WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris : Imago, 2005.
- EL NOSSERY, Névine. *Témoignage fictionnel au féminin : une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam-Ney York : Éditions Radopi B.V, 2012.
- FISHER, Dominique. *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'Architexte*. Paris : Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris : Du Seuil, 1987.
- GODARD, Henri. « La crise de la fiction : Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genre au XXème siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. (81-91).
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris : Mouton, 1973.
- GUSDORF, Georges. *Mythe et métaphysique*, Paris : Flammarion, 1987.

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Littérature*, N°6, 1972.
- IVANTCHEVA-MERJANSKA, Irene. *Écrire dans la langue de l'autre : Assia Djébar et Julia Kristeva*, Paris : L'Harmattan, 2015.
- JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman* [1992], Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2014.
- JOUVE, Vincent. *Poétique du roman* [1997], Paris : Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 2010.
- LACARME, Jacques. « Hétéronymat, homonymat, anonymat », in BAUELLE, Yves et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Nom propre et écritures de soi*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1992.
- MARBEAU-CLEIRENS, Béatrice. « Médée : le génital et l'archaïque », in CLANCIER, Anne et ATHASSIOU-POPESCO, Cléopâtre, *Mythes et psychanalyse*, Paris : In Press, 1997, pp. (51-61).
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Éditions José Corti, 1983.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie : Écriture de soi et sincérité* [1996], Paris : Armand Colin, 2009.
- MOHAMMEDI TABETI, Bouba. *Maïssa BEY : L'Écriture des silences*, Blida : Du Tell, 2007.
- MOKHTARI, Rachid. *La Graphie de l'horreur*, Alger, Chihab, 2000.
- MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2012.
- NARVAEZ, Michèle. *À la découverte des genres littéraires*. Paris : Ellipses, 2000.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*, Paris : Flammarion, 2002.

- RAOUL, Valérie. *Le journal fictif dans le roman français*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- RAVOUX-RALLO, Élisabeth. *Méthodes de critique littéraire* [1999], Paris : Armand Colin, 2006.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman* [1991], Paris : Armand Colin, 2009.
- REVAZ, Françoise. *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Bruxelles : De Boeck, 2009.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1990.
- RIFFATERRE, Michael. « Le témoignage littéraire », in *Romanic Review*, vol.93, n°1-2, 2002, pp. (205-220).
- ROSA DA SILVA, Edson. « Écrire la résistance pour réécrire la vie », in BONN, Charles ; REDOUANE, Najib et BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, *Études littéraires maghrébines n°15 : Algérie : nouvelles écritures*, Paris : L'Harmattan, 2001, pp. (179-188).
- SIGANOS, André. « Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque », in CHAVIN, Danièle ; SIGANOS, André et WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, pp.(111- 124).
- STALLONI, Yves. *Les genres littéraires* [2000]. Paris : Armand Colin, 2005.
- VAUGEOIS, Dominique. « Conditions et fonctionnement de l'Hétérogène générique dans Henri Matisse, Roman », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genre au XXème siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. (35-47).
- VERNIERE, Yvonne. *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque*, Paris : Flammarion, 1987.
- VIART, Dominique. « Essais-fictions : les biographies (ré) inventées », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'éclatement des genre au XXème siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. (331-345).

- VIËTOR, Karl. « Histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, Paris : Le Seuil, 1986, pp. (9-10).
- VILLANI, Jacqueline. *Le roman*. Paris : Berlin, coll. « Atouts Lettres », 2004.

5. Linguistique, stylistique et rhétorique

- ADAM, Jean-Michel ; GRIZE, Jean-Blaise et BOUACHA Magid Ali. *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2004.
- AMOSSY Ruth. *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.
- AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- ANGHEL, Liliana. « Stratégies narratives de persuasion dans quelques contes de Guy de Maupassant », in *ETHOS/PATHOS/LOGOS : le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*, Paris : L'Harmattan, 2015. pp. (89-101). (actes du colloque tenu à l'université de Ploiesti (Roumanie) du 18 au 20 octobre 2012, textes réunis et présentés par COLOTTE, Franck et RÎNCIOG, Diana.)
- ARISTOTE. *Rhétorique, livre I, chapitre II, 1356a*, trad. Charles-Emile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, Paris : Le livre de poche, 1991, p.83.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline Authier. « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*, Paris : L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2004, pp.(35-53).
- BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications n°16*, Paris : Points, 1970.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris : Gallimard, 1966.
- BRES, Jacques ; HAILLET, Patrick Pierre ; MELLET, Sylvie ; HENNING, Nolke et ROSIER, Laurence. *Dialogisme et Polyphonie : Approches linguistiques*, Paris : Duculot, 2005.

- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*. Paris : Minuit, 1984.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.
- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi* [1959], Paris : Minuit, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTES, Joseph. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979], Paris : Hachette Université, 1993.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation* [1999], Paris : Armand Colin, 2002.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* [1980], Paris : Armand Colin, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication* [1998]. Paris : Armand Colin, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours*, Paris : Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation* [2004], Paris : Armand Colin, 2014.
- MATTHIEU-CASTELLANI, Gisèle . *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique : Théorie et pratique* [1991], Paris : Presses universitaires de France, 1995.
- REBOUL, Olivier. *La rhétorique* [1984], Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation* [1991], Paris : Armand Colin, 2015.
- Syndicat national des cadres et maîtrises du livre, de la presse et des industries graphiques, *Code typographique*, Paris : 1971

6. Histoire, sociopolitique et culture générale

- AGERON, Robert. *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1964.
- COURRIERE, Yves. *Guerre d'Algérie : Les fils de la Toussaint*. Paris : Fayard, 1970.
- DJEBAR, Assia. *Oran, langue morte*. Paris : Actes Sud, 1997.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1964.
- KATEB, Yacine. *L'Œuvre en fragments*. Paris : Sindbad, 1986.
- LAPORTE, Roger. *Fugue : Supplément, biographie*, Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973.
- Metz, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p, 27, cité par JOUVE, Vincent. *Poétique du roman [1997]*, Paris : Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 2010.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris : Gallimard, 1984.
- STORA, Benjamin. *Algérie : Histoire Contemporaine 1830-1988 [1991]*, Alger : Casbah Éditions, 2004.
- STORA, Benjamin. *François Mitterrand et la guerre d'Algérie [1982]*, Paris : Pluriel, 2012.
- STORA, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance : 1962-1988 [2001]*, Paris : La Découverte, 2004.
- STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie [1991]*, Paris : La Découverte & Syros, 1998.
- STORA, Benjamin. *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris : Presses de Sciences Po, 2001.
- YACINE, Kateb, interview à *Algérie-Actualité*, 30 novembre 1988

7. Dictionnaires et encyclopédies

- ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- BERGEZ, Daniel ; GÉRAUD, Violaine et ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire* [1994], Paris : Armand Colin, 2010.
- BRUSNEL, Pierre. *Dictionnaires des mythes littéraires* [1988], Paris : Du Rocher, 1994.
- CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris: Larousse, 1998.
- DIDIER, Béatrice ; FOUQUE, Antoine et CALLE-GRUBER, Mireille. *Le dictionnaire universel des créatrices, vol. 1*, Paris : Brochée, 2013.
- GARDES, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude. *Dictionnaire de la critique littéraire* [1993], Paris : Armand Colin, 2011.
- SILLAMY, Norbert. *Dictionnaire usuel de psychologie*. Paris : Bordas, 1983.
- STALLONI, Yves. *Dictionnaire du roman* [2006], Paris : Armand Colin, 2012.

8. Sources électroniques et sites internet

- ADMIN. « Cela s'est passé un 21 février 1995, Répression de la mutinerie de Serkadji », in *Babzman*, [En ligne] : <http://www.babzman.com/cela-sest-passe-un-21-fevrier-1995-repression-de-la-mutinerie-de-serkadji/>
- BERNARD-RABADI, Isabelle. « L'infini du deuil dans l'écriture romanesque de Thomas B. Reverdy », in *Post-Scriptum*, n°14, [En ligne] : <https://post-scriptum.org/14-02-linfini-du-deuil-dans-lecriture-romanesque-de-thomas-b-reverdy/>
- BOUMGHAR, Mouloud. « « Concorde civile » et « Réconciliation nationale » sous le sceau de l'impunité : le traitement par le droit algérien des violations graves des droits de l'homme commises durant la guerre civile des années 1990 », in *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 67 N°2,2015. *La comparaison en*

droit public, pp. (349-407), [En ligne] : https://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_2015_num_67_2_20507

- DAOUD, Kamel. « Antigone : le blanc insonore des années 90 », in *Le Quotidien d'Oran* du 27 septembre 2014, [En ligne]: <https://www.larevuedesressources.org/trois-chroniques-de-kamel-daoud,2756.html>
- HAMMADOU, Ghania. « L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature / Action », in *Algérie Littérature / Action n°12-13*, Paris : Marsa éditions, 2017, [En ligne] : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_12_20.pdf
- HAMMOUDI, Kahina. « 15 ans après l'assassinat d'Azzedine Medjoubi : sa famille et ses amis lui rendent hommage », in *Midi Libre* du 14-02-10, [En ligne]. URL : http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=la_24@art1@2010-02-14 (Consulté le 28 mai 2018).
- HEBERT, Louis. *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, [En ligne] : <file:///C:/Users/Leila/Desktop/Thèse%20-%20Copie/Articles%20pour%20thèse/approches-analyse-litteraire.pdf>. Numéro de la version : 6.0. Date de la version : 09/12/2017 (consulté le 06 juin 2019)
- Homère. *L'Odyssée*, trad. de P. Jaccotter, Paris : La Découverte, coll. « Poches », 2000.
- HUGO, Victor. « Veni, vidi, vixi », in *Les Contemplations* [1856], Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- LEONTARIDOU, Dora. « Deuil et dénonciation du pouvoir : *Iphigénie* et *Médée* dans le théâtre français fin de siècle », in *Post-Scriptum*, n°14, [En ligne] : <https://post-scriptum.org/14-13-deuil-et-denonciation-du-pouvoir/>
- MOREL, Anne-Sophie. « Dire l'après : Violence et survivance dans la littérature contemporaine : Antonio Callado, Lygia Fagundes Telles, Ibrahima Ly », in *Post-Scriptum*, n°14, [En ligne] : <https://post-scriptum.org/14-15-dire-lapres/>
- RAPPAPORT, Roland. « "La Question" d'Henry Alleg, histoire d'un manuscrit, in *Le Monde* du 24 juillet 2013. [En ligne] :

https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/07/24/la-question-histoire-d-un-manuscrit_3452592_3260.html (Consulté en ligne le 17 décembre 2018)

- SAVARD-CORBEIL, Mathilde. « La performance du deuil dans la littérature : De l'archive privée à l'archive publique », in *Post-Scriptum*, n°14, [En ligne] : <https://post-scriptum.org/14-16-la-performance-du-deuil-dans-la-litterature/>
- ZERROUKY, Hassane. «Azzedine Medjoubi assassiné », in L'Humanité du 14 février 1995. [En ligne], URL : http://humanite.fr/1995-02-14_-Azzedine-Medjoubi-assassine. (Consulté le 28 mai 2018).

9. Thèses

- BELKHOUS, Meriem, « *Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans Bleu blanc vert, Puisque mon Cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre* », Thèse de doctorat en langue française, sous la direction de MEHDAJI, Rahmouna, Oran : Université Mohamed Ben Ahmed, 2015/2016.
- EL BACHIR, Amel, « *Textes hybrides et représentations de l'Autre dans Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi, Camus dans le narguilé et Le café de Gide de Hamid Grine* », Thèse de doctorat en langue française, sous la direction de MEHADJI, Rahmouna, Oran : Université Mohamed Ben Ahmed, 2018/2019.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	05
PREMIÈRE PARTIE : MANIFESTATIONS DU DEUIL DANS LE CORPUS	
Introduction.....	15
Chapitre I : Le deuil au seuil de l'œuvre : étude paratextuelle.....	17
1. Le titre comme clé interprétative du texte.....	19
1.1. Du « Blanc » de l'oubli au « Blanc » du linceul dans <i>Le Blanc de l'Algérie</i> ...21	
1.2. <i>Puisque mon cœur est mort</i> ou l'évènement faille de la perte d'un enfant.....23	
1.3. La temporalité dilatée du deuil dans <i>Le Premier jour d'éternité</i>25	
2. L'épigraphe comme prélude au texte.....	28
2.1. L'épigraphe du <i>Blanc de l'Algérie</i> : un outil argumentatif.....29	
2.2. L'épigraphe comme révélateur de contenu dans <i>Puisque mon cœur est mort</i> ..36	
2.3. L'épigraphe comme épitaphe dans <i>Le Premier jour d'éternité</i>38	
Chapitre II : Les figures de représentation du deuil : étude thématique.....	42
1. Un deuil au féminin.....	43
1.1. L'archétype de la mère en deuil.....	44
1.2. Les autres figures féminines en deuil.....	53
2. L'exil ou le deuil de la terre natale.....	57
3. Témoignage d'un deuil collectif.....	64
Chapitre III : La mise en récit du « travail de deuil » : étude psychanalytique...74	
1. Littérature et psychanalyse.....	76
2. Deuil et travail de deuil : de l'incorporation à l'introjection.....	78
3. Les étapes et les mécanismes du deuil.....	83
3.1. Le choc et le déni.....	84
3.2. La colère et la culpabilité.....	89
3.3. Le marchandage.....	94
3.4. La dépression.....	95
3.5. L'acceptation.....	100
Synthèse.....	106

DEUXIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE DU DEUIL COMME OUTIL DE TÉMOIGNAGE FICTIONNEL

Introduction.....	110
Chapitre 1 : Entre factuel et fictif : l'hybridité générique au service de l'effet de réel.....	112
1. De la notion de genre.....	113
2. Les mécanismes d'incursion factuelle communs aux trois œuvres étudiées.....	115
3. <i>Le Blanc de l'Algérie</i> : récit polymorphe à la frontière des genres et des disciplines.....	126
4. <i>Puisque mon cœur est mort</i> ou quand le roman se fait journal.....	132
5. <i>Le Premier jour d'éternité</i> : au carrefour des contrats de véridicité et de fiction.....	142
Chapitre 2 : Crédibilisation du discours endeuillé des protagonistes.....	150
1. La rhétorique de la persuasion au service de la crédibilisation du témoignage.....	151
2. L'ethos dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>	154
2.1. Dialogue d'outre-tombe et ethos spéculaire.....	155
2.2. Le trauma de la perte comme pierre angulaire de l'ethos.....	158
2.3. Une mémoire intertextuelle au service d'un ethos en peine.....	161
2.3.1 Références littéraires.....	161
2.3.2 Références musicales.....	168
2.3.3 Références cinématographiques.....	173
3. L'ethos et le logos dans <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	174
3.1. Les preuves externes au langage.....	177
3.2. Les preuves internes au langage.....	181
4. Le pathos dans <i>Le Premier jour d'éternité</i>	183
4.1. Les registres littéraires.....	184
4.2. Les figures du discours.....	187
Synthèse.....	191

TROISIÈME PARTIE : UN DEUIL, DES ÉCRITURES

Introduction.....	195
Chapitre 1 : Réécriture des blancs de l'Histoire dans <i>Le Blanc de l'Algérie</i>....	196
1. Le silence de l'Histoire comme origine du mal.....	198
2. La guerre coloniale et la guerre civile des années 90 : récurrence de la violence.....	200
2.1. Répétition dans les lieux : La prison de Barberousse.....	201
2.2. Répétition dans les scènes.....	205
2.2.1. Le refus de nommer le conflit.....	205
2.2.2. Les soulèvements populaires : Mai 45 / Octobre 88.....	206
2.2.3. La guerre fratricide.....	209
2.2.4. La torture.....	216
2.2.5. Les grèves.....	220
3. L'intellectuel : éternel sacrifié de l'Histoire.....	222
3.1. L'écrivain comme victime expiatoire.....	222
3.2. La Bleuite : histoire d'une purge des cerveaux.....	229
Chapitre 2 : Deuil social et rites funéraires dans <i>Puisque mon cœur est mort</i>....	233
1. Entre deuil individuel intime et deuil social institué : dialogisme interdiscursif pour la confrontation.....	236
2. Du récit de deuil à l'écriture ethnographique : guide des traditions funéraires algériennes.....	247
2.1. Les rites de passage.....	247
2.2. Le rite funéraire en Algérie.....	248
2.2.1. Phase préliminaire du rite funéraire : les trois premiers jours.....	251
2.2.2. Phase liminale du rite funéraire : le septième jour.....	257
2.2.3. Phase postliminaire du rite funéraire : le quarantième jour.....	258
Chapitre 3 : Deuil romantique dans <i>Le Premier jour d'éternité</i>.....	264
1. Une narration à l'image de l'itinéraire endeuillé.....	266
2. Alliance entre l'Éros et le Thanatos.....	274
3. Le mythe au service de la sublimation du souvenir.....	280
Synthèse.....	290
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	293
BIBLIOGRAPHIE.....	300
TABLE DES MATIÈRES.....	316