

“Algérie sang-écriture” (A. Djébar) : violence et écriture(s) dans la littérature algérienne contemporaine

(“Argelia sangre-escritura” : violencia y escritura en la literatura argelina contemporánea)
 (“Algeria blood-writing” : violence and writing(s) in contemporary Algerian literature)

Birgit Mertz-Baumgartner

Universität Innsbruck, Institut für Romanistik, Innrain 52, A-6020, Tél.: 0043-512-507-4217, Fax: 0043-512-507-2883, Courriel: birgit.mertz-baumgartner@uibk.ac.at

Pour l’instant, l’Algérie de la douleur, sans écriture ;
pour l’instant, une Algérie sang-écriture, hélas ! (Djébar, 1995 : 275)

BIBLID [1132-3310 (2003) 12, 93-108]

Résumé

La plupart des textes publiés par des auteurs algériens pendant les dix dernières années sont référentiels dans le sens où ils sont profondément enracinés dans le contexte socio-politique de l’Algérie des années 90. Dans cet article, sont analysées deux manières de parler de la guerre civile algérienne, deux stratégies différentes de référentialisation et de contextualisation auxquelles correspondent également deux types d’écritures de la violence.

Mots-clés : Algérie. Guerre civile algérienne. Littérature de l’urgence. Écriture référentielle.

Resumen

La mayoría de los textos literarios publicados por autores argelinos durante los últimos diez años son referenciales, en el sentido de que están enraizados en el contexto político-social de la Argelia de los años 90. Intentamos presentar en este artículo dos maneras diferentes de hablar de la guerra civil argelina, dos estrategias de referencialización y de contextualización a las que corresponden también dos tipos de escritura de la violencia.

Palabras clave : Argelia. Guerra civil argelina. Literatura de urgencia. Violencia. Escritura referencial.

Abstract

The majority of texts published by Algerian authors during the past ten years are referential in the sense that they are deeply rooted in the socio-political context of the Algeria of the nineties. Two ways of speaking about the Algerian civil war will be presented in this article, two different strategies of referentialisation and contextualisation which correspond to two types of writing about violence.

Keywords : Algeria. Algerian civil war. Writing of urgency. Violence. Referential writing.

1. Introduction ou comment "dire l'indicible"?

Il est indéniable que la grande majorité des textes publiés par des écrivains algériens pendant les dix dernières années est profondément enracinée dans le contexte socio-politique de l'Algérie contemporaine. Ils se situent sur le fond de cette sanglante guerre civile qui a ravagé le pays à partir des élections législatives de décembre 1991, gagnées par le Front Islamique du Salut, et l'annulation du second scrutin qui résultait de la victoire électorale du FIS. *Les auteurs ne peuvent s'abstraire du climat de peur et de terreur dans lequel ils sont plongés* (Redouane, 2001 : 80), ils sont –pour ainsi dire– forcés par les événements extérieurs à aborder ceux-ci dans leurs fictions et à y faire face à l'horreur et à la barbarie. Il est important de souligner que cela est vrai au même degré pour les auteurs consacrés qui avaient déjà leur place dans le canon littéraire algérien (comme Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Mohammed Dib, Assia Djébar)¹ que pour les (jeunes) auteurs qui sont entrés sur la scène littéraire au début des années 90 (comme Yasmina Khadra, Abdelkader Djemai, Boualem Sansal, Leïla Marouane, Maïssa Bey, Malika Mokeddem et d'autres). On constate chez des écrivains hommes et femmes un même besoin impérieux et viscéral de dire et de rendre visibles les atrocités d'une guerre occultée par les médias en Algérie et encore davantage à l'étranger, d'une "guerre invisible" privée d'images et de transparence (cf. Stora, 2001 : 59-61). Plusieurs écrivains algériens ont souligné la nécessité et l'urgence de combler par l'écriture cette lacune de représentation, tout en étant conscients de la difficulté, voire de l'impossibilité de "dire l'indicible":

Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses et du monde. Ils en deviennent indécents, obscènes, odieux, inutiles. Juste un fatras de gribouillages venimeux, vipérins. [...] Juste une façon de ne pas avoir peur, de ne pas trahir sa propre conscience toujours leste à désertier, à foutre le camp, à regarder passer le réel, filer la réalité comme un spectateur gêné par la médiocrité d'un interprète qui n'a pas le sens de la fluidité musicale. [...] Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main rester inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme, qui mènent tout droit à l'abattoir. [...] Parce que seul le silence est haïssable dans ces cas-là. Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex, parce que les mots non-dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang. (Boudjedra, 1992 : 108-110)

Voici des nouvelles d'Algérie. Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la

¹ Nous pensons par exemple à *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992) de Rachid Mimouni, à *FIS de la haine* (1992), *Timimoun* (1994), *La Vie à l'endroit* (1997) de Rachid Boudjedra, à *Si Diable veut* (1998) de Mohammed Dib, *Le blanc de l'Algérie* (1995) et *Oran, langue morte* (1997) d'Assia Djébar.

parole aux mots mais qui en même temps, je veux le croire, ne sont pas seulement une litanie de malheurs déclinée au quotidien, parce qu'écrits dans le désir désespéré de croire que tout est encore compréhensible, sans avoir toutefois la prétention de croire que j'ai compris.

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, même pas imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre *la tentation du silence*, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de *trouver les mots pour dire l'indicible* [...]. (Bey, 1998 : 11-13)

En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle luisante de suie [...], sa nouvelle de mort [...], une mort en somme si proche qui giclait, en un éclair, ses hideux détails, sa violence invraisemblable [...]. En ce temps-là... Pourquoi l'évoquer et pourquoi prendre la plume : désespoir de survivre, dégoût de parler et de dire ?... Mais d'écrire ? (Djébar, 1997 : 71-73)

L'urgence de dire soulignée par beaucoup d'auteurs algériens contemporains a vite conduit les critiques à catégoriser la littérature algérienne actuelle comme une "écriture de l'urgence" caractérisée par la prédominance du référent et par son caractère de témoignage (cf. p. ex., Bonn-Boualit, 1999 et Chaulet-Achour, 1998), étiquette qui paraît précaire si "urgence" implique –comme le suggère Christiane Chaulet-Achour– "immédiateté" et par conséquent absence de médiation esthétique et de création. En regardant de près ce corpus de textes algériens qui ont ce thème commun : la guerre civile et ses horreurs, on se rend vite compte du fait que cette "sang-écriture", comme l'appelle Assia Djébar, se caractérise par une grande variété de genres –de l'essai au roman, en passant par le témoignage– et une diversité surprenante de modes d'expressions et d'écritures de la violence (au pluriel). Les textes nous enseignent que "urgence" et "médiation esthétique" ne doivent pas forcément s'exclure et qu'une écriture référentielle –dans le sens d'un ancrage du texte dans un contexte historique et socio-politique précis– n'aboutit pas toujours au témoignage dépourvu de littérarité. De même, la littérarité d'un texte ne réduit pas obligatoirement son potentiel de témoignage et / ou ses effets cathartiques auprès des lecteurs (cf. Burtscher-Bechter et Mertz-Baumgartner, 2001 : 9-23). Les textes que j'analyserai dans cet article sont tous référentiels et se donnent pour but de témoigner de la tragédie algérienne, de ses atrocités et violences ; et pourtant ils se distinguent nettement des nombreux témoignages² dans leurs stratégies narratives et leur degré de fiction qui, certes, peut varier d'un auteur à l'autre. J'essaierai de décrire et d'analyser à l'aide d'exemples choisis deux modes de représentation différents de la guerre civile algérienne auxquels correspondent deux manières différentes, voire opposées d'écrire

² Stora parle d'une centaine de témoignages en langue française (cf. Stora, 2001 : 69).

la violence. Je poserai finalement la question des impacts des textes sur le lecteur tout en tenant en compte leur position sur l'axe qui mène du témoignage à la fiction "pure".

2. Plagier la réalité : écriture événementielle dans *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra

Les romans noirs par lesquels Yasmina Khadra a fait son entrée sur la scène littéraire française et internationale³ ont été décrits à maintes reprises par les critiques comme des études sociologiques, comme des "radiographies" du corps social de la société algérienne (cf., Burtscher-Bechter, 1999), illustrant ainsi parfaitement le côté de critique sociale inhérent au genre du roman policier. Avec *Les Agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999) Khadra a changé de genre –l'auteur appelle lui-même ces deux romans des "romans blancs" (Khadra, 2001 : 116)– sans pourtant abandonner son statut de sociologue et d'observateur critique d'une société en crise. S'y ajoute le photographe qui s'obstine à documenter fidèlement et sans le moindre embellissement la montée de l'intégrisme, la guerre fratricide des années 90 et ses horreurs inimaginables. Ce qui caractérise désormais l'écriture de Khadra, ce sont la dureté grandissante du récit⁴, un style *épuré de toute sentimentalité et privé de tout ornement* (Burtscher-Bechter, 2001b : 42) et une volonté déclarée de préserver l'exactitude et la fidélité événementielles. Sur ce point Khadra souligne :

Tout ce que je dis est vrai, romancé peut-être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne. (Khadra in Drouin, 1999)

Mes romans sont durs à l'image de la réalité algérienne. Je rends compte d'une tragédie. Une tragédie insoutenable. Je me devais d'être le plus fidèle possible. Pour expliquer, éclairer, alerter, secouer les esprits somnolents sur leurs lauriers. (Khadra dans Burtscher-Bechter, 2000 : 90)

Il s'agit d'une fidélité et d'un réalisme que Khadra arrive à créer dans *À quoi rêvent les loups* par différentes stratégies de référentialisation. Celles-ci permettent à l'auteur d'ancrer l'intrigue fictive –qui raconte la misère sociale du jeune Nafa Walid, ses déceptions successives, sa lente découverte de l'intégrisme et sa transformation en "guerrier de foi"– dans un contexte spatial et temporel précis. Ainsi, les chapitres un et deux servent à situer le récit à Alger et à développer une véritable géographie sociale

³ Après *Le Dingue au bistouri* (1990) et *La Foire des enfoirés* (1993) parus en Algérie, suit la dite "trilogie noire" publiée en France : *Morituri* (1997), *Double blanc* (1997) et *L'Automne des chimères* (1998).

⁴ *Parallèlement au changement du genre et à l'aggravation de la situation en Algérie, se sont durcis [...] l'écrit et l'écriture de Yasmina Khadra, et ce "roman blanc" semble, au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus "noir" que les précédents.* (Burtscher-Bechter, 2001b : 40)

de la capitale algérienne qui se caractérise surtout par la scission et le clivage social : la Casbah –lieu de la misère, de la pauvreté et des traditions– contraste avec le *Grand-Alger*, le *Beverly Hills* à l'algérienne (Khadra, 1999 : 24) où habite, dans le plus grand luxe, la bourgeoisie riche d'Alger. Dans ces chapitres Yasmina Khadra joue la carte du sociologue et analyse la pauvreté des petites gens, la misère du logement et du travail comme terrain particulièrement favorable à l'intégrisme.

À part cela, Khadra pratique dans *À quoi rêvent les loups* une écriture de l'événement, c'est-à-dire qu'il se sert d'événements réels pour situer l'intrigue sur un axe temporel. Il fait, par exemple, explicitement référence aux émeutes d'octobre 1988 (Id. : 104), à l'arrestation de deux leaders du FIS en juin 1991 (Id. : 122), à l'annulation du deuxième tour des élections législatives en 1992 (Id. : 131), aux élections présidentielles en 1995 (Id. : 254) et aux attentats intégristes qui se déplacent de plus en plus de la ville aux petits villages. Bien que l'auteur ne donne pas les dates exactes, il s'agit d'une référentialisation temporelle indirecte puisque la simple évocation des événements permet au lecteur "initié" la datation et rend possible de situer l'intrigue dans une période précise (de 1988 à 1995 à peu près). L'action suit la chronologie des événements qui servent de structure narrative et raconte le destin individuel et fictif de Nafa Walid en même temps que les débuts (bien réels) du mouvement intégriste, sa montée et son lent déclin.

Le réalisme qui résulte de la forte présence d'événements réels est encore renforcé par l'évocation de personnages ou de groupes politiques réels⁵ et / ou l'introduction de personnages fictifs inspirés par des personnages réels tels que Jafaar (Djafaar el Afghani, émir du GIA, tué en février 1994). Nombreuses sont aussi les digressions qui éloignent le lecteur de l'intrigue proprement dite et se lisent comme des explications ou des renseignements politiques (sur la doctrine du FIS par exemple) et qui contribuent, elles-aussi, à réduire considérablement le degré de fiction du roman. Pour pouvoir *expliquer* et *éclairer* –objectifs délibérés de l'auteur– Khadra opte pour un récit linéaire et chronologique –à l'exception des six pages qui précèdent le premier chapitre–, bien fondé sur des événements et des faits, et évite toute ambiguïté –élément constitutif de la fiction– qui puisse "dérouter" le lecteur. Ce sont la clarté presque

⁵ Khadra nomme dans son roman les leaders du FIS Abassi Madani et Ali Belhadj arrêtés le 30 juin 1991 (Khadra, 1999 : 122), ou les différents groupes armés : AIS (Armée islamique du Salut), GIA (Groupement islamique du Salut), MIA (Mouvement islamique armé) et utilise des surnoms d'émirs du GIA comme p. ex. Abou Talha (Antar Zouabri) (Id. : 260).

excessive du roman et son caractère d'information socio-politique qui constituent aussi, semble-t-il, une des raisons principales de sa grande réception à l'étranger⁶.

Outre les stratégies de référentialisation mentionnées ci-dessus, ce sont les fréquentes scènes d'horreur et de violence qui font apparaître le roman comme un *plagiat de la réalité algérienne* (Khadra in Drouin, 1999) et lui confèrent un réalisme spécial. Prenons deux exemples représentatifs :

Il [Hamid] farfouilla dans les buissons alentour, rapporta une grosse pierre, la souleva et l'écrasa sur le visage de la fille avec une violence telle qu'un éclat de chair m' [Nafa Walid] atteignit la joue. [...] Hamid frappa encore, et encore, m'éclaboussant de giclées de sang et de fragments d'os. [...] Je ne pouvais pas détourner mon regard du visage de la fille en train de se transformer en bouillie. (Khadra, 1999 : 75)

Salah s'empara de son couteau et lui porta un coup fulgurant dans le rein, puis un deuxième dans le ventre. Surpris, le vieux écarquilla les yeux et tomba à genoux. [...] Joignant le geste à la parole, il le saisit par la peau du crâne, lui renversa la tête en arrière et lui trancha la gorge si profond que la lame brisa les vertèbres cervicales. Une puissante giclée de sang le gifla. Salah l'Indochine la savoura pleinement en se cabrant comme sous la décharge d'un orgasme. (Id. : 215)

De tels actes de violence ponctuent le récit dès le début, mais sont particulièrement fréquents dans la troisième partie du roman située dans les maquis et traitant de la guerre armée des intégristes. Il s'agit de séquences narratives pour lesquelles Khadra utilise une écriture particulière que l'on pourrait appeler "cinématographique". À l'aide de parataxes plutôt courtes, d'un style saccadé et de nombreux verbes au passé simple, l'auteur insiste à la fois sur la violence *en action* et sur les effets produits sur les victimes. La suite des verbes univoques et expressifs qui très souvent insistent sur la méthode du meurtre (fusiller, égorger, pendre, décapiter), la description détaillée et crue des gestes exécutés et le langage imagé permettent au lecteur une visualisation presque filmique de ces scènes d'horreur. Le regard de l'auteur-sociologue est cette fois-ci celui d'un cameraman qui positionne la caméra, choisit les prises et montre, de manière froide et distante, ce qu'il voit par la lentille en attirant le regard du lecteur-spectateur par un effet de zoom sur

⁶ En analysant ce roman avec un groupe d'étudiants autrichiens, j'ai pu constater que des lecteurs "non-initiés" lisent *À quoi rêvent les loups* comme un cours d'histoire ou de politique qui fournit des informations claires et précises sur la crise actuelle en Algérie. Ils le préfèrent pour cette clarté qui ne laisse pas le moindre doute à d'autres romans algériens contemporains plus métaphoriques et / ou ambigus.

des détails (très souvent macabres⁷). Il faut donner à voir jusqu'à l'épouvante, et même au-delà (Gazier, 1998) a écrit Michèle Gazier à propos des *Agneaux du Seigneur*, devise à laquelle Khadra est resté fidèle aussi dans le roman en question⁸.

En résumé, nous pouvons constater que la technique de visualisation employée par Khadra dans les scènes les plus violentes du roman s'inscrit, elle-aussi, dans une poétique de l'auteur qui prône l'idée d'une "reproduction" fidèle de la réalité, qui préfère le vrai au fictif et adhère aux principes de précision et de clarté⁹.

3. Le cauchemar en introspection : *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra, *Le Châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane et "Corps indicible" de *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey

Bien qu'à quoi rêvent les loups soit, en grande partie, narré à la première personne par un narrateur intra- et homodiégétique et utilise fréquemment une structure dialogique qui permet à l'auteur de rester le plus proche possible du protagoniste –cela est vrai aussi pour la troisième partie narrée par un narrateur extradiégétique–, le lecteur se retrouve pourtant dans une position de spectateur extérieur que lui attribue l'auteur par l'emploi des stratégies étudiées ci-dessus. C'est ce concept de lecteur-spectateur lié à l'écriture événementielle qui est radicalement remis en question et inverti dans des romans tels que *La Vie à l'endroit* (1997) de Rachid Boudjedra et *Le Châtiment des hypocrites* (2001) de Leïla Marouane ou dans la nouvelle "Corps indicible" de Maïssa Bey, publiée dans *Nouvelles d'Algérie* (Bey, 1998 : 97-110). Dans ces textes, les événements –en tant que réalité extérieure– ne sont plus importants, au contraire, ils sont intériorisés le plus possible dans les consciences narratives qui en souffrent les conséquences physiques et psychiques. Le lecteur n'est plus dans la position d'un spectateur, mais il vit de près les irritations affolantes et les souffrances perturbatrices des protagonistes respectifs, il les partage et y compatit, grâce à une écriture dominée par le monologue intérieur ("Corps

⁷ Je pense dans ce contexte, entre autres, aux scènes suivantes : *Abou Tourab se met à tousser. Un spasme fulgurant le rejette en arrière. Il s'agrippe à sa crosse, allonge les jambes dans un gémissement. Son urine gicle à travers son pantalon et se répand sur le sol.* (Khadra 1999 : 16) ou encore *Au coup de feu, son dentier jaillit de sa bouche, ricocha sur le capot et s'émietta sur le bitume* (Id. : 191).

⁸ Cf. à ce point également l'analyse des *Agneaux du Seigneur* (Burtscher-Bechter, 2001b).

⁹ On retrouve une poétique comparable chez Boualem Sansal (pensons au *Serment des barbares*) qui écrit : *Je relate la situation de manière crue et violente. Lorsqu'il s'agit de choses extrêmes et douloureuses, je ne peux accepter la prudence, cela me semble une forme mièvre de la lâcheté. Ici, le style allusif ne sert à rien* (Sansal in Le Bihan, 1999 : 5).

indicible") et / ou le style indirect libre (*La Vie à l'endroit*, *Le Châtiment des hypocrites*). Le lecteur-spectateur s'est donc transformé en lecteur impliqué.

Dans quelle mesure pouvons-nous encore parler d'une écriture référentielle pour *La Vie à l'endroit* ? À première vue, la répartition en trois chapitres intitulés à la manière d'un journal intime (*Alger* : 26 mai 1995, *Constantine* : 26 juin 1995, *Bône* : 26 juillet 1995) laisse supposer une référentialisation spatio-temporelle précise du récit. Ainsi, la première date mentionnée, le 26 mai 1995, se réfère à la victoire de la coupe d'Algérie par le club de football C.R. Belcourt et aux manifestations de joie dans les rues d'Alger qu'elle a provoquées. Il s'agit d'un événement sur lequel *La Vie à l'endroit* revient à plusieurs reprises et qui représente dans le contexte du roman une première transgression massive des lois intégristes et de leurs interdictions, cela signifie donc le retour difficile, mais possible à la joie de vivre. Quant aux chapitres suivants, les datations – choisies au hasard et construites de manière parallèle à la première – ne remplissent aucune fonction et font partie d'une stratégie de référentialisation "trompeuse" utilisée par l'auteur. Trompeuse dans le sens où au long du roman les lieux et les temps perdent de plus en plus leurs spécificités, soit-elles physiques ou émotionnelles, et se confondent progressivement. Robert Elbaz explique :

Sans doute l'architecture et les structures physiques de ces trois espaces diffèrent les unes des autres [...] mais du point de vue existentiel, du point de vue du travail de la conscience, le protagoniste, en fait, traverse les mêmes espaces, en traînant derrière lui ce même moi déchiré qu'il ne peut renouveler. (Elbaz, 1999 : 235-237)

La perte de spécificité des lieux et des moments et la confusion de ceux-ci (Alger / Bône / Constantine ; présent-passé) peuvent donc être localisées dans la conscience narrative de Rac, apeuré par la menace intégriste et constamment en fuite. Elles s'expliquent par la structure narrative propre à *La Vie à l'endroit* qui est celle d'un roman mémoriel. Cela veut dire que les lieux, les actions et la plupart des personnages sont "reconstruits" en rétrospectives par et dans la mémoire du personnage principal et qu'ils ne sont donc pas des réalités extérieures, mais [d]es arrangements du réel (Boudjedra, 1997 : 177) effectués par Rac. Ils n'ont de présence que dans leur évocation par le protagoniste, présence instable, puisque soumise à la mémoire peu fiable, hallucinante, lacunaire, mythomane et paramnésique de Rac¹⁰. Autrement dit, la précision et l'exactitude apparentes (suggérées par les titres des

¹⁰ En ce qui concerne la mythomanie du protagoniste cf. Boudjedra, 1997 : 177-179, 191, 218 ; quant à sa paramnésie cf. Id. : 69, 72, 113, 114, 126.

chapitres) ainsi que la spécificité des lieux encore reconnaissable dans la première partie du livre se diluent et se perdent au fur et à mesure dans la simultanéité et la similitude des lieux et des moments tels qu'ils sont présents dans la mémoire défectueuse de Rac où tout se transforme en déjà vu¹¹, s'amalgame et s'homogénéise¹².

Les indications spatio-temporelles données par les titres permettent une contextualisation rapide, mais vague (Algérie, années 90) et déclenchent immédiatement, chez le lecteur initié, l'idée d'une atmosphère de terreur et de menace –qui sera confirmée dès l'incipit par la vie errante du protagoniste. En tant que lieux et moments interchangeable ils ont perdu leur fonction de situer précisément le récit et sont devenus plutôt les symboles de l'errance physique et psychique du protagoniste et contribuent donc à créer une ambiance de peur et de terreur¹³. Cela est également vrai pour les intertextes journalistiques –présentés en majuscules et en caractères gras, insérés à trois reprises dans le roman–, qui documentent d'une voix neutre la terreur sanglante (presque quotidienne) en Algérie et ajoutent une dimension "objective" et externe au récit subjectif et intime de Rac sans pourtant faire référence à des événements précis¹⁴.

Explosion d'une voiture piégée hier à Belcourt. Bilan : trente-six morts et une centaine de blessés. (Boudjedra, 1997 : 16)

Trente-deux villageois dont dix-sept enfants en bas âge et huit femmes égorgés sauvagement à Chebli. (Id. : 150)

Une fillette de neuf ans égorgée en pleine classe devant son instituteur et ses camarades à Sidi Moussa. (Id. : 193)

¹¹ Rac confond, p.ex., les enterrements de son frère aîné en 1956 et celui de Yamaha en 1997 : *Rac se rappela les obsèques de son frère aîné décédé en 1956. Le même rituel. Les mêmes mots. La même atmosphère. Presque le même port. La même chaleur, à coup sûr. Cette similitude était tellement forte qu'elle était de l'ordre de la paramnésie et de l'hallucination* (Boudjedra, 1997 : 69). *Les deux enterrements étaient identiques. Ou presque.* (Id. : 120)

¹² [...] *cet amalgame de souvenirs, d'instantanés, de mélanges entre les trois villes où il avait vécu [...]* (Boudjedra, 1997 : 101-103) ; *Le flash-back sonore, bruyant, imagé, de son propre passé agité, encombré et mêlant les trois villes de sa vie et de sa survie [...]* (Id. : 104) ; [...] *après avoir longtemps fixé l'espace devant lui, flanqué de l'énorme horloge de la grande poste ou de la gare centrale d'Alger ou de Constantine ou de Bône.* (Id. : 142)

¹³ Y font exception la victoire de la coupe d'Algérie par le club de football C.R. Belcourt le 26 mai 1995 et les manifestations de joie dans les rues d'Alger. La seule référence événementielle concrète est donc celle d'un événement positif, ce qui distingue nettement le roman de Boudjedra d'autres romans algériens contemporains.

¹⁴ Il s'agit d'une technique que Boudjedra utilisait déjà dans *Timimoun* (1994). Quant aux intertextes journalistiques cf. l'excellente analyse de Robert Elbaz (1999 : 237-242).

Dans les textes de Leïla Marouane et de Maïssa Bey, les références explicites et concrètes à l'hors-texte n'existent pas, celui-ci étant plutôt évoqué de manière indirecte et sur un ton allusif.

Dans le type de romans étudiés dans ce sous-chapitre, la représentation de l'horreur diffère beaucoup de celle que nous venons de décrire à propos d'*À quoi rêvent les loups*. Chez Boudjedra et encore davantage chez Marouane et Bey, les horreurs de la guerre civile algérienne ne sont jamais dépeintes de manière réaliste; on pourrait même dire que les "événements sanglants" dont il est pourtant question (enlèvement, viol, torture, meurtre) sont absents du texte: à l'inverse d'*À quoi rêvent les loups* où ils étaient "filmés", dans *La Vie à l'endroit*, *Le Châtiment des hypocrites* et "Corps indicible" les actes de violence proprement dits restent plongés dans le noir. Ce n'est qu'à travers les conséquences désastreuses des attentats et des menaces subies par les protagonistes que le lecteur est poussé à les "illustrer" par des images. Ce sont les corps maltraités, les consciences affolées, les mémoires défectueuses qui en témoignent et qui déclenchent chez le lecteur, par le biais d'associations, les images des actes de violence.

Ces écritures non-événementielles telles qu'elles sont pratiquées par Boudjedra, Marouane et Bey renoncent à une re-présentation de la violence au profit d'une mise en scène de ses effets, elles cherchent une intériorisation rigoureuse du cauchemar, aussi dans le sens qu'elles enlèvent au lecteur sa position sécurisante de spectateur et le transforment en témoin immédiat et impliqué. Contrairement au roman de Khadra qui se caractérise, entre autres, par la linéarité du récit –garantissant au lecteur-spectateur un maximum de clarté– *La Vie à l'endroit*, *Le Châtiment des hypocrites* et "Corps indicible" traduisent la vie à l'envers des protagonistes et leurs consciences troublées par une écriture disloquée, affolée, non-linéaire qui s'empare du lecteur et l'entraîne dans la folie des protagonistes.

Dans *La Vie à l'endroit* : les troubles mentaux de Rac causés par sa famille (surtout par son père, thème éternel des romans de Boudjedra) et par sa vie menacée ainsi que ses obsessions mémorielles sont traduits par l'auteur dans une écriture cauchemardesque et traumatisée qui se caractérise avant tout par la répétition excessive, le cumul de la coordination et la fragmentation. Au niveau macrostructurel du texte par exemple, certains passages de l'histoire familiale de Rac et de celle de son amante Flo ainsi que l'histoire du meurtre de la mascotte du R. C. Belcourt sont inlassablement répétés, produisant chez le lecteur le même effet de déjà-vu, de déjà-

entendu que vit la mémoire paramnésique de Rac. De même, la répétition de mots ou l'enchaînement excessif de (presque) synonymes¹⁵ servent à traduire l'état perturbé, affolé et sans repos de la conscience narrative. Rac –déchiré par son histoire personnelle et les événements, fragile et errant– n'arrive plus à organiser et à structurer ses pensées qui l'emportent à leur guise, ce qui se reflète surtout dans l'écriture elliptique, fragmentée, en morceaux et en bribes¹⁶. Il s'agit d'une structure textuelle et d'un langage qui nous dessinent le portrait de la tourmente vécue par le protagoniste, qui s'opposent à l'ordonné et aspirent au cri (cf. Elbaz, 1999 : 244-246). De ce point de vue, *Le Châtiment des hypocrites*, surtout le Livre deuxième, ressemble beaucoup à *La Vie à l'endroit* : il déconcerte, de prime abord, par son absence de chronologie et l'abondance de digressions dans le passé. La structure ressemble à un va-et-vient constant entre le présent et différentes phases du passé, les changements étant marqués par des formules stéréotypées répétées presque excessivement : *mais passons et revenons à ce matin d'été* (Marouane, 2001 : 104). Comme les ellipses et accélérations temporelles, fréquentes dans le Livre Premier, qui sont les images structurelles du refoulement et de la volonté d'oublier de Fatima Kosra / Amor, les digressions, elles-aussi, sont liées à la mémoire et remplissent une fonction bien précise : elles prennent la forme des souvenirs de Fatima qui surgissent *dans des formes enchevêtrées, décousues, hachurées* (Id. : 117), elles brisent la linéarité du récit pour signifier une mémoire émiettée qui se libère par bribes, elles ponctuent le texte d'une manière presque hallucinatoire, rendant évidente l'impossibilité de réprimer à long terme les souffrances vécues par la protagoniste¹⁷.

¹⁵ Exemples tirés de Boudjedra, 1997 : *Les corps étaient massacrés, découpés au chalumeau, brûlés vif, noyés, enterrés dans des terrains vagues, déposés dans des malles de voitures* (39). *Passants avançant d'une démarche d'automates, figés, annelés, structurés, comme coulés dans l'acier ou le béton, congelés [...]* (42) ; [...] *papiers divers, entassés, amassés, ficelés, [...]* (56) ; *il connaissait lui aussi et par coeur les artères, les avenues, les rues, les ruelles, les impasses, les escaliers superposés et schématisés sur le plan de la ville par leurs couleurs noir, rouge, jaune, bleu, rouge à nouveau, vert, métallisées, verdâtres, hachurées, filandreuses, enchevêtrées* (105).

¹⁶ Exemples tirés de Boudjedra, 1997 : *Retour au stade. Début de la deuxième mi-temps. Score inchangé selon la voix tonitruante et surexcitée du speaker. C. R. Belcourt : 2, Olympique de Médéa: 0 (60-62) ; fluctuation dans sa tête de mots qu'il voulait assener [...]. Odeur d'iode et de sel humide, arrivés de la mer. Relents apportés par le vent des cités pauvres, grouillantes, jonchées d'ordures, inondées par les eaux usées, nauséabondes* (63) ; *des siècles qu'il n'a pas vu Flo. Des siècles qu'il n'a pas fait l'amour. Il est de plus en plus tenté par des femmes qu'il ne connaît pas. Dont il ne veut même pas savoir le prénom. Rien. Comme avec des prostituées. Des rencontres brèves et anonymes. Des étrointes rapides. Des positions excitantes. Vite.* (64) ; *il apparaissait. Il disparaissait. Au moment opportun. Pas de surnom. Rien ! Même pas une ombre. Il ne parlait pas [...]* (104).

¹⁷ Cf. notre analyse plus détaillée (Mertz-Baumgartner, 2002 : 147-150).

La folie structure le récit, a souligné Leïla Marouane quant au *Châtiment des hypocrites*¹⁸. Cela est également vrai pour la nouvelle "Corps indicible" de Maïssa Bey dont la narratrice, Katia, une jeune fille de 17 ans, se trouve dans une clinique psychiatrique, blessée à mort –physiquement et psychologiquement– après avoir été violée et brûlée vive par des intégristes. Comme Fatima Kosra, elle n'a qu'un seul désir : oublier le traumatisme du viol et ne plus jamais en parler. Le corps blessé, détruit, dévasté de manière irréparable, aliéné à lui-même rend impossible de se dire, de se libérer des traumatismes par la parole : [...] *irréparable. Que l'indicible. Lèvres désormais scellées* (Bey, 1998 : 109). Comme chez Boudjedra et Marouane, le langage employé par Maïssa Bey reflète l'état physique et psychique de la protagoniste, il est le miroir d'un corps et d'un esprit dévastés. Pour créer ce corps textuel saccagé, Bey brise l'ordre syntaxique établi en omettant, par exemple, articles et verbes, elle mutile les phrases en les réduisant jusqu'à un seul mot et détruit toute connexion logique par la coordination asyndétique des phrases. Les horreurs vécues par la jeune protagoniste et son incapacité à les saisir par la parole rendent impossible un récit linéaire de représentation à la Khadra, semblent exiger une structure textuelle incohérente, morcelée et fragmentée rendue visible également par la présentation typographique de nouvelle, c'est-à-dire par une multitude de paragraphes parfois extrêmement brefs. Dans les interstices de ce corps textuel, les actes de violence s'articulent sans être dits, comme le démontre le passage suivant : *Ils sont venus, m'ont prise. Leur souffle, leurs mains sur moi, corps écartelé. [...] Dans mes pieds tailladés mes jambes lacérées mon sexe déchiré mon ventre fouaillé mes seins mutilés corps étranger à vif écorché* (Bey, 1998 : 109-111). Le résumé que tire Nicole Buffard-O'Shea de son analyse de "Corps indicible" peut s'appliquer également aux deux autres romans traités ici :

[...] elle cache ces violences, elle se cache sous le masque des mots. Cependant, à tous moments, les métaphores [...] restituent, réinscrivent la violence de l'événement, en insérant sa physicalité, son horreur, dans les interstices du texte. On assiste à une substitution du corps, de la physicalité de l'événement par le corps même du texte, par sa forme linguistique et métaphorique. (Buffard-O'Shea, 2001 : 105)

4. Comment échapper à l'enfer de banalité ?

Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima (Dib, 1962 : 190) ? Comment faire pour que tout ce qu'il y a pourtant à dire puisse être entendu et *ne se dissolve pas dans l'enfer de banalité dont l'horreur a su*

¹⁸ Entretien avec Leïla Marouane, <http://pourinfo.ouvaton.org/culture/litterature/livleilamarouane.htm>.

s'entourner et nous entourer (Ibid.) ? Ce sont les questions que Mohammed Dib se pose dans la postface de son roman *Qui se souvient de la mer* dans lequel il peint une image apocalyptique et surréelle de la guerre d'indépendance en Algérie. Ayant pris conscience du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide (Id. : 189), Dib craint de tomber dans le piège de la "banalisation" en répétant l'horreur dans une narration réaliste. Pour "affecter" les témoins, les victimes et les initiateurs de l'horreur, il se prononce contre la *reconstitution historique* et prône, à l'exemple de "Guernica" de Picasso, la *périphrase* fictive. Dib argumente :

Pas un élément réaliste dans ce tableau [Guernica] –ni sang, ni cadavres– et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur la toile. [...] il a inventé cette périphrase pour nommer ce qui n'a strictement pas de nom [...]. (Id.: 190)

À la fin du XXe siècle, face à la guerre civile algérienne des années 90, les auteurs et artistes algériens doivent reposer ces questions formulées par leur prédécesseur et doyen de la littérature algérienne. Mais comparativement à l'époque post-indépendantiste, le regard du lecteur-spectateur s'est habitué encore davantage à la répétition de l'horreur à cause de la télévision et du cinéma. Comment donc échapper à l'enfer de banalité ? Les réponses des écrivains algériens contemporains qui partagent une même volonté de témoigner de la tragédie algérienne diffèrent nettement, comme nous venons de le voir. Yasmina Khadra par exemple se décide à raconter l'Histoire vraie et parle d'un *plagiat de la réalité algérienne* (Khadra in Drouin, 1999) ; dans la même veine Boualem Sansal veut *relate[r] la situation de manière crue et violente* et refuse catégoriquement le *style allusif* [qui] *ne sert à rien* (Sansal in Le Bihan, 1999 : 5). Leïla Marouane, par contre, est convaincue que l'horreur ne peut jamais être racontée dans son intégralité –*c'est illisible*– et a toujours besoin d'une médiation esthétique, qu'elle soit métaphorique, humoristique ou autre. *Je parle de la torture, de l'arbitraire sans les nommer...*, décrit-elle sa poétique (Marouane, 2003)¹⁹. À ces positions explicites des auteurs correspondent, comme nous venons de le démontrer, deux paradigmes d'écritures de la violence : le premier qui s'inscrit dans la reproduction fidèle de la réalité et se veut une représentation

¹⁹ Leïla Marouane dans un entretien avec Birgit Mertz-Baumgartner dont la version légèrement modifiée a été publiée : *On y [dans Le ravisseur] parle de la torture sans évoquer le mot "torture"* (Mertz-Baumgartner, 2003 : 108)

fotographique ou filmique de l'horreur ; le deuxième qui suit plutôt la direction des réflexions dibiennes et invente une *périphrase pour nommer ce qui n'a strictement pas de nom* (Dib, 1962 : 190). Dans une intériorisation rigoureuse des événements ils fixent les cauchemars des victimes et affectent le lecteur à l'aide d'un langage disloqué et à l'envers. Toutes les deux peuvent être considérées comme des écritures de l'urgence qui contribuent à remplir l'absence d'images qui caractérise la guerre civile algérienne. L'Algérie de la douleur, sang-écriture, n'est pas sans écritures...

Références bibliographiques

- BEY, Maïssa (1998) *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset.
- BONN, Charles et BOUALIT, Farida (éds.) (1999) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Paris, L'Harmattan .
- BOUDJEDRA, Rachid (1992) *FIS de la haine*, Paris, Denoël.
- BOUDJEDRA, Rachid (1995) *Timimoun*, Paris, Gallimard.
- BOUDJEDRA, Rachid (1997) *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset.
- BUFFARD-O'SHEA, Nicole (2001) "Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra et Nouvelles d'Algérie de Maïssa Bey : écritures sans appel ?", in BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2001) .
- BURTSCHER-BECHTER, Beate (1999) "Enquêtes sur la crise algérienne. La série noire de Yasmina Khadra" in REDOUANE, Najib et MOKADDEM, Yamina (éds.) *1989 en Algérie. Rupture tragique ou Rupture féconde*, Toronto, Les Éditions La Source.
- BURTSCHER-BECHTER, Beate (2000) "Yasmina Khadra. Entretien" *Le Maghreb Littéraire*, IV/7, pp. 79-90.
- BURTSCHER-BECHTER, Beate (2001a) "Donner la parole aux mots, et faire comme si demain était possible. Mutisme et prise de parole dans les *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey" in BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, (2001).
- BURTSCHER-BECHTER, Beate (2001b) "Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : *Les Agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra" in BONN, Charles ; REDOUANE, Najib et BENAYOUN-SZMIDT, Yvette (éds.) *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, pp. 39-50.

- BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (éds.) (2001) *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1998) "Écritures féminines algériennes entre urgence et création", *Quo vadis romania ?*, 11, pp. 7-18.
- DIB, Mohammed (1962) "Postface" in DIB, Mohammed *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil.
- DIB, Mohammed (1998) *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1995) *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1997) *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud.
- DROUIN, Jean-Luc (1999) "Yasmina Khadra lève une part de son mystère", *Le Monde*, 10 septembre 1999.
- EL AZZABI, Moufida (2002) "La rage de témoigner", *Le Maghreb Littéraire*, VI/12, pp. 41-49.
- ELBAZ, Robert (1998) "Boudjedra, Rachid. *La Vie à l'endroit*", *Le Maghreb Littéraire*, II/4, pp. 155-161.
- ELBAZ, Robert (1999) "Roman et Histoire chez Rachid Boudjedra" in REDOUANE, Najib et MOKADDEM, Yamina (éds) *1989 en Algérie. Rupture tragique ou Rupture féconde*, Toronto, Les Éditions La Source.
- GAZIER, Michèle (1998) "La Haine au village", *Télérama*, 23 septembre 1998.
- KHADRA, Yasmina (1998) *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard.
- KHADRA, Yasmina (1999) *À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard.
- KHADRA, Yasmina (2001) "Du roman noir au roman blanc" in BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (éds.) (2001).
- LE BIHAN, Odile (1999) "Boualem Sansal dans les faubourgs d'Alger" *Le Républicain Lorrain*, 19 décembre 1999.
- MAROUANE, Leïla (1998) *Ravisseur*, Paris, Julliard.
- MAROUANE, Leïla (2001) *Le Châtiment des hypocrites*, Paris, Seuil.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2002) "Marouane, Leïla. *Le Châtiment des hypocrites*", *Le Maghreb Littéraire*, VI/12, pp. 145-150.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2003) "Entretien avec Leïla Marouane", *Le Maghreb littéraire*, VII/13, pp. 105-114.
- MIMOUNI, Rachid (1992) *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le Pré aux Clercs.

REDOUANE, Najib (2001) "Boualem Sansal : du hasard à la nécessité de création",
Notre Librairie, 146, pp. 78-81.

SANSAL, Boualem (1999) *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard.

STORA, Benjamin (2001) *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presses de
Sciences Po.