

La femme et le féminin dans deux "classiques" de la guerre d'Algérie

(La mujer y lo femenino en dos "clásicos" de la guerra de Argelia)
(Women and femininity in two "classical" novels on the Algerian War)

Marta Segarra

Departamento de Filología Románica, Universitat de Barcelona, Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona, Tél. y Fax : 93 402 90 35, Courriel : marta@lingua.fil.ub.es

BIBLID [1132-3310 (2003) 12, 165-180]

Résumé

Qui se souvient de la mer de Mohammed Dib et *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri sont devenus les deux romans "classiques" de la guerre d'Algérie, malgré leurs choix narratifs dissemblables –le premier optant pour le récit "fantastique" et le second pour le "réaliste". Cet article examine la vision qu'ils offrent des femmes et du féminin, en rapport avec un thème masculin par excellence, celui de la guerre, afin de montrer que, dans les deux textes, avec des nuances différentes, les femmes "réelles" sont allégorisées jusqu'à devenir une sorte d'"essence" du féminin.

Mots-clés : Guerre d'Algérie. Femme. Féminité. Mohammed Dib. Mouloud Mammeri.

Resumen

Qui se souvient de la mer de Mohammed Dib y *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri se han convertido en las dos novelas "clásicas" de la guerra de Argelia, a pesar de su apuesta por dos tipos de narración distintos : el relato "fantástico" el primero y el "realista" el segundo. Este artículo examina la visión que ambos ofrecen de las mujeres y de lo femenino, con relación a un tema masculino por excelencia, la guerra, para demostrar que los dos textos, aunque con matices distintos, transforman a las mujeres "reales" en una especie de alegoría de "lo femenino".

Palabras clave : Guerra de Argelia. Mujer. Femenidad. Mohammed Dib. Mouloud Mammeri.

Abstract

Qui se souvient de la mer by Mohammed Dib and *L'opium et le bâton* by Mouloud Mammeri are two "classical" novels on the Algerian war. Nevertheless, they follow two different narrative styles, Dib the "fantastic" mode, and Mammeri the "realist" one. This paper focuses on their image of women and femininity, connected with a very "masculine" theme, the war. It concludes that both texts, with different nuances, turn "real" women into a sort of feminine allegory.

Keywords : Algerian war. Women. Femininity. Mohammed Dib. Mouloud Mammeri.

En 2002, à l'occasion du 40ème anniversaire de la fin de la guerre d'indépendance algérienne et en tant que prélude de l'année de l'Algérie en France (2003), il y a eu une floraison de publications et de colloques autour de ce conflit,

parmi lesquels certains ont été focalisés sur la littérature. Les historiens et les critiques des lettres algériennes n'avaient pas attendu, bien sûr, cette année 2002 pour analyser les écritures surgies de la guerre de libération nationale, puisque celle-ci est l'événement historique fondateur de l'Algérie contemporaine, et l'un des plus marquants de l'histoire de la France du XX^e siècle. Parmi cette littérature critique certainement abondante, se détache le numéro XLI (4) de la revue *L'Esprit créateur* (2001), ainsi que, paru dix ans auparavant, le dossier de *Plurial* intitulé "Guerres de femmes", où le cas algérien n'est pas le seul objet d'étude, mais dont la perspective s'approche de celle de cet article, qui revient à deux des romans les plus "classiques" de la guerre d'Algérie (*Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib et *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri), pour examiner quelle est l'image de la femme et, plus généralement, de la féminité, qui y apparaît.

La question de la guerre en rapport avec les femmes et la féminité a été déjà largement étudiée ; parmi les publications récentes se détache le recueil d'articles *Femmes et guerre en Méditerranée* (Dugas et Segarra, 2000). Denise Brahimi consacre aussi un chapitre de son essai *Appareillages* (1991) à comparer la vision de la guerre de Mammeri et de Djébar, et en déduit des conclusions intéressantes par rapport à l'expérience et à la représentation de la guerre chez les écrivains et chez les écrivaines. De mon côté, j'ai pris deux romans "masculins" puisque écrits par deux hommes, pour essayer de décrire les différentes images de la femme et de la féminité qu'ils véhiculent.

1. La représentation de la guerre en littérature : Dib et Picasso

Mohammed Dib pose déjà en 1962 une question cruciale pour l'écriture de la guerre, non seulement l'algérienne : comment représenter moyennant le seul langage cette activité humaine qui engage les individus autrement que par la parole, qui se situe en deçà ou au-delà de celle-ci, par son rapport au corps et aux pulsions les plus primaires. C'est une question que beaucoup d'autres écrivains se sont formulée pendant et après la deuxième guerre mondiale. Tel que l'a exprimé Adorno, comment écrire de la poésie après Auschwitz ? Si, comme l'affirme Primo Lévi (1947), celui qui est soumis aux circonstances dégradantes d'un camp de concentration, extrémité due à la cruauté et à la violence de la guerre, n'est plus *un homme*, aucune écriture ne peut rendre compte de cette situation. Même le témoignage le plus fidèle ne sera pas "neutre", puisque toute narration est déjà une mise en fiction, comme le disait R.

Barthes, la construction d'une réalité telle que l'auteur la rappelle, telle qu'il l'a vue, ressentie, et telle qu'il prétend l'expliquer ; ce qui produit déjà un grand nombre de conditionnements.

Malgré les apparences, l'image visuelle n'est pas non plus transparente. Notre éducation nous porte à croire à sa "réalité" : voir semble aussi "vrai" que toucher, mais l'image est aussi une construction et, par conséquent, elle n'est jamais innocente d'idéologie ou de parti pris, tel que l'ont montré entre autres les cinéastes et théoriciens de la Nouvelle Vague comme Alain Resnais ou Jean-Luc Godard. Ce n'est pas non plus par hasard que cette question a été notamment soulevée à partir de la représentation des camps de concentration dans le film *Nuit et brouillard* de Resnais.

Mohammed Dib développe le sujet de comment "écrire" la guerre dans sa célèbre postface à *Qui se souvient de la mer*, qui illustre de façon magistrale ce dilemme moral. Son auteur choisit significativement, pour déployer ses arguments, de faire un parallélisme avec l'image visuelle, dans le domaine de la peinture au lieu de celui du cinéma, en établissant une comparaison entre son texte et le *Guernica* de Picasso, qui est devenu de nos jours l'icône de la guerre civile espagnole et par extension de toute violence collective ou nationale. Picasso essaie de rendre dans son tableau le chaos meurtrier provoqué par la guerre, et aussi la souffrance des victimes. Mais il choisit le mode symbolique ou allégorique au lieu de "montrer" la violence, de même que Dib, qui se situe dans la lignée de la littérature *onirique*, *apocalyptique*, et même du genre de la *science-fiction*, au lieu de la narration *réaliste* (Dib, 1962b : 986-987) qui semblerait peut-être a priori la plus adéquate pour traiter de la guerre.

2. *Qui se souvient de la mer* de M. Dib et l'allégorisation de la féminité

La plupart des critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de M. Dib l'ont divisée en plusieurs étapes, pour distinguer notamment la première trilogie de l'écrivain (intitulée génériquement *Algérie*, et qui se placerait sous le signe du réalisme engagé) des romans postérieurs, caractérisés par une écriture beaucoup plus allusive, symbolique et même fantastique, commencée justement avec *Qui se souvient de la mer* en 1962. Les spécialistes se sont demandé les raisons de ce virage stylistique, et les ont trouvées, entre autres, dans l'éloignement physique de l'écrivain par rapport à l'Algérie en 1959, à cause du harcèlement qu'il subissait de la part du gouvernement colonial. Cette distance géographique par rapport à son pays lui aurait procuré une certaine distanciation créatrice, le décidant à quitter son rôle "d'écrivain public", de

chroniqueur de l'injustice coloniale et porte-parole des plus défavorisés –ce qu'il prétendait avec son *Algérie*– et d'entamer un chemin plus proprement littéraire, de son propre aveu, en exploitant les ressources de la langue pour plonger dans l'inconscient. Mais Charles Bonn (1995) a insisté sur la continuité du parcours créateur de Dib, puisque ses premiers textes montrent déjà sa préoccupation pour le langage et pour la façon de *produire le réel* et non seulement de le *reproduire*.

Même si nous reconnaissons l'unité profonde de l'œuvre dibienne, *Qui se souvient de la mer* y représente quand même un tournant, que l'auteur voulut justifier dans sa postface en arguant que, pour que son texte fût d'un *engagement total*, il devait avoir recours à l'*imagination des éléments*, en termes bachelardiens. Le narrateur du roman, à la première personne, nous raconte en effet les transformations que subit sa ville, que nous pouvons assimiler à Alger : celle-ci est divisée en deux zones, la *vieille ville* et la *nouvelle*, qui prolifère de façon inouïe, ce qui produit une série de catastrophes naturelles (des ouragans, des éclipses, des sécheresses...). Le texte nous situe, à son début, dans une atmosphère apparemment réaliste, décrivant la vie quotidienne d'un homme qui va au café, parle avec ses amis et se promène dans les rues de la ville, mais nous percevons tout de suite l'intrusion d'éléments inusuels. Une même phrase peut passer de la banalité à une image apocalyptique : *comment peut-on partager avec un autre son pain pendant que les vignes distillent du sang et que des iriaces crachent non pas que des noyaux d'olives sur la ville mais aussi des sarcasmes ?* (Dib, 1962a : 371). Ces lignes sont un échantillon de la complexité de l'écriture dibienne : elles contiennent une invention lexicale (les *iriaces* sont des créatures à mi-chemin de la machine et de l'animal, qui gardent la ville, dans une allusion à l'armée coloniale), et surtout, un "saut" sémantique, qui transporte le lecteur du plan référentiel au métaphorique ("cracher" *des noyaux d'olives et des sarcasmes*).

De cette façon, des scènes "héroïques" qui nous seraient familières par leur apparition réitérée dans d'autres romans sur la guerre, prennent un air plus mystérieux et inquiétant ; par exemple dans l'épisode suivant, où les épouses des détenus vont implorer la clémence de l'autorité, souvent présent dans ce type de récits et qui contribue généralement à répandre l'idée que les femmes ont eu un rôle courageux mais toujours subordonné aux hommes pendant le conflit:

[...] et les femmes tombèrent à genoux devant les minotaures placés en sentinelles. *Leur baisèrent la main. Leur tendirent les mioches qu'elles avaient au bras.* Un air de flûte donnait

les cornes contre les jambes, contre les ventres, frêle mais têtue. Les minotaures les repoussèrent sans comprendre un traître mot à leur baragouin. (Id. : 372)¹

Dib utilise ici des phrases qui pourraient être même qualifiées de "topiques" – ce sont celles que j'ai soulignées dans la citation – mais en les "défamiliarisant" grâce à l'apparition des créatures fantastiques (*les minotaures*) et de cette musique mystérieuse. La musique est une présence constante dans le texte, mais, comme s'il s'agissait d'une bande-son filmique, les bruits y ont aussi un protagonisme inhabituel : la vie dans la ville est ponctuée du *tam-tam* d'explosions constantes, et dominée par le bruit sourd de la mer, des fois menaçant et d'autres consolateur. La mer est l'image centrale du roman, comme son titre l'indique et tel que la critique l'a relevé. Cependant son symbolisme est complexe et polyvalent, puisqu'elle s'assimile autant à un principe bénéfique, le seul qui peut contrer efficacement la pétrification progressive et fatale dont souffrent la ville et ses habitants (cf. Arnaud, 1986), qu'à une violence déchaînée capable de tout détruire, et l'histoire se termine en effet avec la disparition complète de la ville sous les eaux. La mer s'identifie de même à la femme, qui reçoit aussi une valorisation ambiguë. Christiane Achour affirme qu'*Une des grandes lignes mélodiques du roman est cette recherche de l'impalpable et du fondamental à travers la femme* (Achour, 1990 : 200). D'autres critiques ont aussi signalé que, pour la première fois dans la littérature algérienne écrite par des hommes, apparaît dans ce texte une figure féminine individualisée qui est sujet de l'action et non seulement considérée en tant qu'objet ou personnage secondaire. Et Jacqueline Arnaud (1986) rappelle que Dib a dédié ce roman à sa femme.

Mais Nafissa, l'épouse du narrateur, n'apparaît au début que comme un modèle traditionnel de femme, chez laquelle l'homme cherche une consolation, de la sérénité et de la paix. Elle est assimilée à la mer à cause de sa *sagesse naturelle*, sa permanence inaltérable malgré les *agitations* masculines, et aussi à cause du refuge qu'elle représente, comme cela est perceptible dans le passage suivant, qui a été lu d'ailleurs comme une revendication du rôle des femmes dans la guerre d'indépendance, souvent oublié par le passé : *Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous ! Il faudra le proclamer un jour publiquement* (Dib, 1962a : 374). Remarquons de même l'assimilation femme-mer, par cette image du *sel de leur langue*.

¹ Les phrases les plus caractéristiques sont indiquées en italique par nos soins.

Les attributs principaux de la femme sont sa *patience* et sa capacité de *soigner, guérir, bercer* (Ibid.). Le narrateur confond ainsi à plusieurs reprises son épouse et sa mère dans une même figure, dans certains passages où il évoque son enfance. Néanmoins, il perçoit peu à peu une métamorphose chez cette femme tellement familière ; Nafissa devient une *inconnue*, une *étrangère*, à mesure que ses absences du foyer – qui coïncident avec des explosions produites dans les nouveaux bâtiments – se font plus fréquentes : *Une immense épopée est en train de naître en elle et de me prendre au dépourvu. Je me demande même parfois si mes yeux ne voient pas une étrangère* (Id. : 431). L'emploi du mot *épopée* suggérerait que cette transformation radicale de Nafissa a à voir avec son rôle de plus en plus actif dans le combat contre les occupants de la ville.

Tandis que le narrateur ne se décide pas à s'engager et à rejoindre les combattants du sous-sol de la ville, son épouse le fait sans effort apparent et en rendant compatible sa tâche secrète avec la vie de famille, pendant qu'il l'attend angoissé à la maison. Cette évolution que subit la femme se traduit dans une série de transformations physiques et visibles ; Nafissa apparaît ainsi aux yeux de son mari comme une sirène, avec toute la charge positive et négative que possède cette figure de la féminité et Dib développera dans sa poésie et son œuvre narrative postérieure le thème romantique de la femme-ange et démon :

D'un bras, je me couvris les yeux, et elle, ses cheveux enroulés en torsades autour de la taille, circula dans la grotte sans troubler de ses pieds nus le visage de l'eau apparu à la dérobée. Je me la représentais habillée de cette longue chevelure noire, imprégnée de l'humidité marine qui attisait sa blancheur. L'éclat qu'elle répandait, *berce mon corps, dissous mon ombre...*, s'épanouissait dans la sauvage stupéfaction de midi. La terre, privée d'ombre, résonnait, vacillait. La voix de la mer, au-delà, grommelait ; des oliviers se réveillaient. (Id. : 381)

Nafissa subit, selon la perspective de son mari, un dédoublement qui la rend plus *belle et désirable* (Id. : 446), mais qui révèle aussi la *fragilité* de l'*accord* (Id. : 403) unissant homme et femme. Celle-ci est non seulement plus forte et puissante que lui, mais elle est capable de lui transmettre l'harmonie avec le monde dont l'homme manque, en le fusionnant avec le principe d'énergie essentielle. Dans une scène d'un onirisme typique de ce roman, le narrateur, de retour chez lui, rencontre une *boule rouge*, une *roue de feu* dans laquelle il reconnaît Nafissa :

[...] elle se rapprocha et m'enveloppa dans une sorte de vibration infuse et légère à la fois. Toutes les serres qui étaient plantées en moi me lâchèrent. On est toujours seul au plus fort de

l'intimité : là, ce fut autre chose, un sang chaud, électrisé, irrigua mes veines. Sans fin... Je tentai de me ressouvenir de quelque chose d'analogue et n'y parvins pas, mais mon cœur tressaillait de joie. D'un geste lent, Nafissa m'alluma la cigarette que j'avais gardée à la bouche.

Cette transfusion d'énergie continua jusqu'à l'instant où je repris ma marche ; et après, le même frémissement m'entoura encore. (Id. : 424)

Nous retrouvons ici la confusion du plan référentiel et métaphorique signalée dans le premier exemple donné, qui résulte en un mélange de récit réaliste et fantastique ; l'image de la cigarette à la bouche ramène l'expérience quasi mystique à une dimension sexuelle, à travers ce geste typique d'après l'amour. Ce paragraphe correspond à un moment où le narrateur ressent une assimilation à l'autre femme, qui lui procure cette énergie essentielle grâce à une *transfusion de sang chaud, électrisé*.

L'évolution de Nafissa, ou la façon dont le narrateur la perçoit, introduit une progression dans un récit qui ne suit aucune chronologie, mais retourne sans cesse aux signes précurseurs d'un désastre apocalyptique, qui se répètent en s'intensifiant. L'atmosphère de plus en plus oppressante se reflète dans les changements que subissent l'espace et les objets, qui s'animent d'une volonté propre, toujours contraire à l'homme, comme dans *La nausée* de Sartre. La mer est ainsi identifiée à un principe féminin qui régit les métamorphoses constantes des choses et des êtres ; elle est le symbole même de ce qui ne peut jamais se fixer, et cela a un effet angoissant sur le narrateur, qui avoue ressentir le besoin d'empêcher ces transformations perpétuelles ; mais la mer est surtout assimilée au flux de la vie qui ne s'arrête jamais de couler. La colonisation représenterait ainsi une stase de l'Histoire, symbolisée par l'absence de la mer (cf. Id. : 430), tandis que la femme est située du côté de la fécondité et de la vie inépuisable, et donc anhistorique.

Cependant, les métamorphoses se succèdent dans la ville avec une *insolente rapidité* et *l'espace se déform[e] hypocritement* (Id. : 449) ; non seulement de nouveaux bâtiments surgissent de façon mystérieuse mais les murs des rues bougent, transformant celles-ci en labyrinthes sans issue, et les passants deviennent des *statues* ou des *momies*. Les gens simples attribuent ces phénomènes à des *démons* ensorceleurs (Id. : 387) ; en réalité, le texte "traduit" au plan métaphorique ce qui est en train de se passer dans la prison de la ville, le brutal assassinat des détenus. La réaction populaire consiste en *un long cri perçant* auquel se joint *le voisinage*, mais surtout sa partie féminine : *Elles entonnent toutes le même chant*, qualifié de *concert maléfique* (Id. : 388). Nafissa, par contre, refuse de se joindre à ces *brebis bêlantes* (Id. : 389) ; elle

méprise cette réaction primaire et "naturelle" –donc "féminine"– puisqu'elle agit contre le Mal en résistante.

L'ordre établi, autant physique que mental, est renversé par les événements qui obligent les hommes à mener une existence à laquelle ils ne sont pas préparés. Une manifestation significative de ce désordre est le nouveau rôle des femmes, qui abandonnent leur réclusion dans le foyer pour participer activement dans l'Histoire : *Avant, les hommes vivaient de leur côté, les femmes, du leur, et les enfants, auprès d'elles. Tandis qu'à présent !* (Id. : 399). Ce défi à l'ordre patriarcal se produit aussi chez le narrateur, ce qui provoque que Nafissa lui semble changée : *Curieuse impression : elle n'avait pas changé, et néanmoins elle n'était plus la même. Elle allait, venait, tout entière à ce qu'elle faisait ; une pensée douloureuse m'effleura : "Je ne sais rien d'elle"* (Id. : 400). Sa femme trouve donc une indépendance ou une autonomie morale en tant qu'individu, cessant de n'être définie que comme épouse et mère de ses enfants. Pour son époux, c'est un constat douloureux et à la fois prometteur.

Le nom de Nafissa n'est pas non plus dénué de signification : "nafissa", qui a pour sens tant le lieu d'habitation que l'âme qui y trouve abri et son activité, désigne aussi notre lignée et l'enseignement qui nous est légué ; et nous n'appelons pas nos femmes autrement (Id. : 438). Ce sens du mot renforce le caractère symbolique du personnage féminin principal et son assimilation à l'espace –entre autres, à la mer–, véritable protagoniste du roman. Nafissa est donc la médiatrice qui facilite l'accès du narrateur à une initiation (Noiray, 1996), celle à un second état de l'existence (Id. : 471) à la fin du récit, quand il rejoint le monde du sous-sol, reflet inversé de la ville "réelle" et apparente. Cette initiation a été aussi interprétée par la critique (cf. Bonn, Khadda et Mdarhi-Alaoui, 1996) comme une prise de conscience et un positionnement politique ; après de nombreuses hésitations et inhibitions, matérialisées par son errance dans les rues labyrinthiques de la ville, le narrateur parvient à traverser le seuil qui le conduit à cet autre état, celui de l'action, suivant le fil d'Ariane qui le sauve du minotaure, selon l'expression de Jacqueline Arnaud (1986).

3. *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri, ou la femme en tant que personnage secondaire

Ce roman, publié en 1965 et qui adopte un style plus réaliste que les précédents de Mammeri, est devenu l'un des récits classiques de la guerre de libération nationale.

Même si la lecture qui en a toujours été faite en Algérie est univoque, en tant que chant de l'engagement et de l'héroïcité des *martyrs*, *L'opium et le bâton* n'est pas qu'un cas parmi les nombreux textes manichéens et simplistes qui ont proliféré après l'indépendance, puisqu'il garde une certaine ambivalence. La fin du roman, surtout, éloignée de tout triomphalisme, insinue les doutes de l'auteur sur la situation du pays après l'indépendance. La critique a résumé le parcours littéraire et idéologique de Mouloud Mammeri en trois temps, qui peuvent aussi s'appliquer à l'évolution d'autres auteurs algériens de la même époque : dans une première phase, il s'agit de décrire l'opposition entre deux civilisations (*La colline oubliée*) ; dans la deuxième, la déception face à la culture française, prétendument humaniste et universelle (*Le sommeil du juste*) ; la troisième représenterait enfin l'engagement dans la lutte pour l'indépendance (*L'opium et le bâton*). Ce qui m'intéresse de ce dernier texte est l'image qu'il offre de la femme et de la féminité, pour la mettre en rapport avec celle de *Qui se souvient de la mer*.

Le héros de *L'opium et le bâton* est, au début de l'histoire, un personnage typique du roman algérien d'avant-guerre : Bachir, médecin algérien francisé comme beaucoup parmi ceux qui ont fait leurs études à l'école française ou en France, ne perçoit pas le besoin de s'engager dans la lutte pour l'indépendance, ou dans la préservation de l'Algérie française. Sa position entre deux rives est symbolisée par sa relation amoureuse avec une Française, Claude, qui n'est pas une pied-noir mais provient de la métropole. Le texte raconte l'engagement progressif de Bachir dans la guerre, bien qu'il garde son scepticisme envers les idéologies et l'héroïsme, ce qui est rendu par la fausse opposition du titre, expliquée à plusieurs reprises dans le roman. La première occurrence apparaît déjà dans les pages initiales, où un ami de Bachir lui fait une sorte de compte-rendu des méthodes colonisatrices, en lui affirmant que les Français ont d'abord essayé de *séduire* les Algériens, de les convaincre qu'ils étaient *aimés* d'eux (Mammeri [1965], 2002 : 727) ; comme cela n'a pas marché et que ceux-ci les haïssaient, les colonisateurs ont eu ensuite recours à la violence, ces deux alternatives étant symbolisées par les deux substantifs du titre, *l'opium* et *le bâton*. Ce dernier connote clairement la violence, mais la première image est moins évidente ; l'opium est mis en rapport avec une entreprise de *séduction* parce que celle-ci est vue comme un leurre : il ne s'agit pas d'une vraie *histoire d'amour* entre deux peuples (plus tard Assia Djebar en parlera en ces termes dans *L'amour, la fantasia*), mais d'une

séduction dans le sens donjuanesque du terme, c'est-à-dire d'une instrumentalisation du discours amoureux pour "conquérir" et posséder l'objet du désir. Si nous mettons en rapport cette fausse histoire d'amour entre deux pays avec celle de Claude et Bachir, celui-ci en résulte féminisé, puisque c'est lui qui est "séduit" par la métropole et aveuglé par la "grandeur" française. Bachir incarnerait ainsi l'Algérie conquise et réduite, souvent rendue par l'image de la femme séduite et abandonnée, ou même violée par le mâle conquérant, ce qui revient à insister sur la passivité féminine, tel que des femmes critiques, notamment, l'ont observé.

Denise Brahimi (1991 : 32) signale que Mammeri décrit dans ce roman l'histoire d'un *homme entouré d'hommes*, et que les personnages féminins y ont un rôle *épisodique*. Son affirmation est tout à fait juste, mais nous nous attarderons ici à analyser avec un peu plus de détails qui sont ces femmes et comment elles sont traitées. Au début du roman, Bachir est donc loin d'être engagé dans le combat politique ; il poursuit sa vie quotidienne comme médecin et comme l'ami de Claude. Il s'empresse, de plus, à correspondre à l'image que celle-ci se fait de lui, ou même d'un médecin en général : frivole, négligent... jusqu'à en arriver même à déranger son appartement avant la visite de Claude pour ne pas décevoir son attente. Cette attitude de Bachir peut être lue théoriquement si nous l'assimilons à l'idée développée par Frantz Fanon (1961) et Albert Memmi (1957), qui affirment non seulement que le colonisé est toujours défini par le regard du colonisateur, mais que ce regard normatif est intériorisé par celui-là.

Cependant Bachir n'est pas soumis à Claude, puisqu'il veut la quitter quand elle lui dit qu'elle est enceinte. Sa première réaction est un désir de meurtre –il s'imaginerait en train d'étrangler sa maîtresse–, ce qui montre que celle-ci est, au-delà d'une femme concrète, une figure symbolisant la relation tissée d'amour et de haine de Bachir envers la France et la culture française. Un autre détail qui révèle cette dimension symbolique du personnage féminin est le fait que Claude prête une grande attention à la façon de parler –le français, bien sûr– de Bachir, et qu'elle corrige tout le temps ses maladresses linguistiques. De son côté, il pense que le français n'est qu'un *instrument*, un outil de communication, comme un *stéthoscope* ou un *scalpel* (Mammeri [1965], 2002 : 728). Ce dernier mot ne cache pas une nuance violente et c'est d'ailleurs une image que Djébar utilise aussi, en parlant des mots comme des scalpels qui déchirent la peau pour

aller au-delà de la surface, vers l'intérieur du corps, à la recherche de l'identité profonde du sujet-femme.

La réaction de Bachir face à l'idée d'avoir un enfant *bâtard* est donc très violente et même agressive contre Claude, qu'il rend exclusivement responsable de sa grossesse, ce qui n'est pas une réponse très rationnelle de la part d'un médecin. Les lecteurs ne connaissent les sentiments de Claude, par contre, qu'à travers la voix du narrateur ou même celle de Bachir, qui, à un moment, imagine ce qu'elle aurait dit à sa tante. Il faut rappeler ici que la voix narrative n'est pas fixe dans le récit ; elle correspond en général au narrateur traditionnel à la troisième personne, qui adopte cependant en certains cas la première personne du pluriel (*nous*), mais aussi par moments à Bachir ou à son frère Ali s'exprimant à la première personne du singulier ; dans un épisode concret, le récit est même focalisé sur un soldat français qui observe la torture infligée à Ali et la décrit de sa propre voix. Mais cette polyphonie, certainement limitée par rapport à celle que pratiquent d'autres auteurs comme Djébar ou même Tahar Ben Jelloun, n'affecte presque jamais la voix des femmes, rendue par des personnages masculins ou par le narrateur, qui s'exprime aussi au masculin. D'autre part, la critique a tendu à identifier l'auteur et le héros, Bachir, avec ses doutes sur la guerre et sa lucidité quant à cette fausse alternative entre *l'opium* et le *bâton* ; il nous serait en effet permis de penser que ce récit est assumé dans bien des passages par le personnage principal, même s'il s'exprime généralement à la troisième personne.

D'autre part, l'image des femmes qui apparaissent dans le roman semble loin de celle de *Qui se souvient de la mer*. Claude la Française est décrite comme une femme frivole et peu intelligente, et du reste assez lâche – Bachir ne lui dit pas où il se propose de fuir parce qu'il est convaincu qu'elle révélerait tout à la police à *la deuxième gifle* (Id. : 747). À la fin du roman, quand il découvre que sa maîtresse l'aimait plus qu'il ne le croyait, Bachir lui écrit une lettre où perce une supériorité un tant soit peu méprisante, notamment par rapport à l'incapacité de Claude d'être consciente de la gravité des faits politiques, et à la portée limitée de son intelligence :

Ma chère Claude. Tu étais faite pour le bonheur. Il te suffisait de vivre sans moi, loin de moi, au fil des joies mesurées mais sûres et cataloguées de chaque jour. Prends l'appartement, les meubles, les romans policiers. Laisse-moi les autres livres : ils t'encombrent en vain. (Id. : 944)

Claude est pour Bachir l'image même de la femme superficielle, légère, en dehors de l'Histoire, apte seulement à lui servir de maîtresse mais jamais de *femme* ou

épouse, ou même de *disciple aimé*, comme il qualifie, dans ce même passage qui clôt le roman, son autre maîtresse, la berbère Itto, rejoignant donc le mythe de Pygmalion si souvent appliqué au rapport homme-femme. La lettre à Itto est bien plus aimable, mais Bachir la déchire parce que sa destinataire ne sait pas lire, et il considère comme une *profanation* (Ibid.) que quelqu'un d'autre la lise à voix haute pour elle. L'emploi de ce mot appartenant au domaine du sacré indique qu' Itto est une sorte d'"idole" divinisée, comme il est aussi suggéré (Id. : 862). Dans ce passage, qui raconte la séparation de Bachir et d'Itto après quelques semaines de bonheur amoureux, celle-ci le traite de *maître*, et son amant lui répond comme tel : *Mon rôle n'est pas de t'indiquer le but, mais de t'en inspirer le désir. Ta soif de lui, c'est ma fierté. Cassandra déplore la mort de Troie qu'elle pressent : quant à vaincre et sauver la cité, c'est l'affaire d'Hector* (Id. : 865). Cette dernière phrase ne peut être plus claire quant à la répartition des rôles des hommes et des femmes dans la guerre.

Il y a aussi dans le roman d'autres personnages féminins, plus secondaires encore mais intéressants, comme la mère et la sœur de Bachir, qui soutiennent de façon cachée l'activité subversive des maquisards, notamment d'Ali, le cadet de la famille. Dans l'une des scènes qui se passent au village natal du héros, sa mère et sa sœur voient passer Ali parmi d'autres combattants. Leur première réaction est de lancer le *cri de femelle blessée que les femmes poussent chez nous pour pleurer les morts* (Id : 752), ce qui ramène au passage commenté de *Qui se souvient de la mer* où Nafissa refuse de se joindre au "troupeau bêlant" des femmes. L'expression utilisée par Mammeri constitue une prémonition de ce qui va arriver (Ali mourra en héros et martyr de la cause nationaliste), mais fait aussi allusion à l'une des fonctions principales des femmes dans la guerre de libération : enterrer les morts. Assia Djebar, entre autres, en parle dans son film *La nouba des femmes du mont Chenoua*, qui raconte l'histoire d'une fille qui, ayant vu mourir son frère chassé par les soldats, attend que la nuit tombe pour pouvoir enterrer son corps ; et aussi celle d'une femme à qui son frère fait promettre qu'elle ne laissera pas son corps aux chacals, ce qui constitue un *leit-motiv* des récits de cette guerre. Nous retrouvons ici le modèle mythique d'Antigone, de la femme qui, au-delà des conflits politiques, incarne la loi ancestrale, celle du sang, de la famille, des valeurs essentielles comme celle du respect dû aux morts. Un autre point significatif de cette dernière citation est l'emploi de la première personne du pluriel dans ce *chez nous* qui apparaît lié à cette ancestralité

rassurante –et parfois aussi critiquée. Ce passage du “il” au “nous” peut être observé à plusieurs reprises dans le texte, et correspond toujours à des situations-clé, où le narrateur assume une position tranchée par rapport aux deux camps opposés dans la guerre : il est du côté du peuple algérien, il fait partie de celui-ci, et il tient à le signaler.

Chaque membre de la famille de Bachir est en effet un personnage “en chair et en os”, mais remplit aussi une fonction déterminée, ou représente une figure différente. Dans un épisode ironique, un autre frère de Bachir, Belaïd, qui incarne le “faux traître” puisqu’il fait semblant d’être un ivrogne complice des Français mais ce n’est que pour mieux aider les maquisards en leur servant d’espion, fait référence à l’image de chaque personne de sa famille. Dans une répartition de rôles comme dans le théâtre (où nous pourrions entendre par ailleurs une critique voilée de “l’héroïsme” des combattants, puisque rien ne correspond à ce qu’il semble, et que les rôles –même des héros– sont des masques que l’on revêt...), les femmes remplissent les fonctions les plus stéréotypées : *La tradition farouche, c’est la mère... Farroudja, c’est la veuve victime du destin* (Id. : 780). Un autre exemple de femme sacrifiée et silencieuse est l’épouse de Belaïd, qui ne se plaint jamais de son mari, même quand, parti à l’étranger, il cesse de lui envoyer de l’argent pour leurs enfants. Cette histoire a aussi pour fonction de critiquer les conditions de vie et de travail des premiers travailleurs algériens immigrés en France, rappelant un peu le premier volet de la trilogie filmique de Yamina Benguigui *Mémoire d’immigrés*.

Quant à l’assimilation des femmes aux valeurs essentielles, il y a un passage aussi indicatif où elles sont les seules à oser se révolter contre la dernière humiliation que leur inflige l’armée française : après avoir tué Ali et d’autres maquisards, le capitaine interdit de rendre hommage à leurs corps et de les enterrer. Les femmes du village réagissent par de farouches *yoyous* funéraires. Ce *hurlement inépuisable et barbare* (Id. : 936) est assimilé par l’officier français qui l’entend à une sorte de phénomène naturel, d’abord un flot continu de vagues, et ensuite une tempête, suggérant par-là que les femmes ont un courage sauvage, irrationnel, comme les forces déchaînées de la nature. Mammeri rejoint ainsi la conception de Dib de la *féminité* comme une proximité plus accentuée à la nature et au cosmos.

Une des plus célèbres scènes du roman, qui s’inspire d’un fait réel, raconte la désertion d’un soldat français chargé de surveiller Ali, qui a été fait prisonnier. Il

semblerait que Mammeri se soit inspiré de l'histoire réelle de Noël Favrelière (cf. Dayan-Rosenman, 2002), l'un des rares appelés français qui ait déserté pendant la guerre pour prendre le maquis et finalement fuir en Tunisie et puis aux États-Unis, car il fut condamné à mort en France. Mais le soldat de Mammeri n'est pas un héros ni un partisan convaincu de l'un des deux bords, résolu à tout pour en faire partie. Il déserte presque par hasard, sans conviction, d'abord en laissant fuir le prisonnier parce qu'il sait qu'il va être tué et que cela lui semble excessif, et puis parce qu'il a peur des conséquences de son acte. Cette distance critique par rapport à l'héroïsme est un autre élément de la position non dogmatique mais, au contraire, presque toujours nuancée de Mammeri. Mais, sous cet angle, une autre désertion du roman, celle du harki Moustique pour rallier les maquisards, qui est donc en principe une histoire exemplaire, acquiert un sens un peu trouble. En effet, la désertion de Moustique implique le sacrifice de sa femme, tuée en représailles par l'armée française, qui met à exécution une menace connue par le harki. L'héroïsme se paie donc au prix fort, même si Moustique n'a ni regret ni remords. Par contre, vers la fin de l'histoire, Tasadit, veuve de maquisard et amoureuse d'Ali, trahit quand même tout le réseau en avouant tout ce qu'elle en sait pour sauver son nouveau-né, pris en otage. Nous revenons donc au début, à la lâcheté de Claude, bien que cette dernière "trahison" d'une femme réponde à des motivations plus nobles comme l'amour pour son enfant, considéré néanmoins en tant que pur instinct presque animal. L'incapacité de la femme pour faire la guerre répondrait donc à l'essence maternelle de la féminité, porteuse de vie et non de mort.

Conclusion

Denise Brahim (1991), comparant la vision de la guerre chez Mammeri et chez Djebbar, arrive à la conclusion que, chez le premier, amour et guerre sont toujours dissociés et s'excluent mutuellement. Mammeri effectue de plus un traitement purement symbolique des figures féminines, comme il l'a été reproché à d'autres écrivains de l'époque –pas tellement à Mohammed Dib, mais à Kateb Yacine, par exemple–, les réduisant à des rôles stéréotypés et plutôt dévalorisants, comme nous l'avons vu. Cela ne signifie pas que Mammeri méprise ou cache l'intervention des femmes dans la guerre, considérée néanmoins une affaire masculine –comme il est surtout patent dans la citation se référant à la guerre de Troie–, mais il ne leur accorde qu'une fonction symbolique, sans faire le portrait de femmes "réelles", complexes,

riches en nuances et en contradictions, comme c'est en partie le cas de Nafissa dans *Qui se souvient de la mer*.

La femme est souvent aussi dans *L'opium et le bâton* la "victime", celle qui se sacrifie pour l'homme ou pour maintenir l'ordre ancestral. Le parti pris réaliste de Mammeri pour décrire la guerre contraste donc avec cet *enfermement symbolique* (Id. : 33) qu'il effectue des femmes, même quand il en donne une image "positive", dans cette figure de la femme sacrifiée. Par contre, *Qui se souvient de la mer*, un texte écrit, selon son auteur, dans le mode symbolique et fantastique, semble présenter la femme de façon bien plus "réelle" et donc complexe, à travers le personnage de Nafissa. La relation maître-disciple que Mammeri établissait entre Bachir et Itto serait inversée par Dib, puisque c'est Nafissa qui "initie" son époux à une autre *existence*. Cependant l'assimilation de la femme à la mer et à l'espace, le besoin de la dédoubler en transformant la "nouvelle" femme –celle qui sort de l'espace domestique et agit– en une *étrangère*, ainsi que tous les traits symboliques dont elle est parée dans *Qui se souvient de la mer*, la réduisent finalement à une image aussi abstraite que chez Mammeri de la "féminité", proche des forces de la nature et de l'ordre cosmique, donc placée hors de l'Histoire et, par conséquent, paradoxalement extérieure à son avatar le plus représentatif, la guerre.

Références bibliographiques

- ACHOUR, Christiane (1990) *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris-Alger, Bordas-ENAP.
- ARNAUD, Jacqueline (1986) *La littérature maghrébine de langue française I: Origines et perspectives*, Paris, Publisud.
- BONN, Charles (1995) "Les pouvoirs du langage", *Itinéraires et contacts de cultures*, "Mohammed Dib", pp. 21-22.
- BONN, Charles, KHADDA, Naget et MDARHI-ALAOUI, Abdallah (éds.) (1996) *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF-AUPELF.
- BRAHIMI, Denise (1991) *Appareillages*, Paris, Deuxtemps-Tierce.
- DAYAN-ROSENMAN, Anny (2002) "Les mots du témoin : *Le déserteur* de Noël Favrelière" (communication lue au Colloque *La guerre d'Algérie dans la*

mémoire et l'imaginaire, organisé par l'EHESS et l'Université de Paris VII en novembre 2002).

- DIB, Mohammed (1962a) *Qui se souvient de la mer*, in *Les romans de la guerre, textes choisis et présentés par Guy Dugas*, Paris, Omnibus, 2002.
- DIB, Mohammed (1962b) "Postface à la première édition de *Qui se souvient de la mer*", in *Les romans de la guerre, textes choisis et présentés par Guy Dugas*, Paris, Omnibus, 2002.
- DUGAS, Guy et SEGARRA, Marta (éds.) (2000) *Femmes et guerre en Méditerranée (XVIIIème-XXème siècles)*, Montpellier-Barcelone, Edicions de la Universitat de Barcelona - Université Paul Valéry-Montpellier III-Service des publications.
- FANON, Frantz (1961) *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991.
- LEVI, Primo (1947) *Si això és un home*, Barcelone, Edicions 62, 2001.
- MAMMERI, Mouloud (1965) *L'opium et le bâton*, in *Les romans de la guerre, textes choisis et présentés par Guy Dugas*, Paris, Omnibus, 2002, pp. 721-944.
- MEMMI, Albert (1957) *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973.
- NOIRAY, Jacques (1996) *Littératures francophones I : Le Maghreb*, Paris, Belin.