

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

Université d'Alger

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Français

Thèse de Doctorat d'État en Langue Étrangère

Option : littérature algérienne d'expression française

Espace algérien et réalisme romanesque des années 80

Soutenu par :

Bouba Mohammedi Tabti

Directeurs de Thèse : Christiane Achour
Charles Bonn

Membre : Aïcha Kassoul

Membre : Mohammed Lakhdar Maougal

Membre : Faouzia Sari

2001

À la mémoire d'Anissa

Introduction

Dans ce travail intitulé *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, nous avons voulu tenter l'analyse d'un certain nombre de romans à partir de la catégorie de l'espace. Sans doute pourra-t-on, à première vue, trouver disparate notre corpus où se mêlent « petites » et « grandes » œuvres, écrivains mineurs et écrivains confirmés, hétérogène, notre démarche qui, à partir d'une même problématique, traite de façon différente écrivaines et écrivains, fixant un terminus ad quem qui varie pour les uns et les autres, les œuvres masculines s'échelonnant à l'intérieur de la décennie 80, celle des femmes débordant sur la décennie suivante.

Pourtant, l'ensemble, pour hybride qu'il puisse apparaître, ne nous en a pas moins semblé représentatif de l'état d'une société à un moment donné de son histoire, des écritures romanesques qui s'y génèrent dans leur diversité, des perspectives qui s'ouvrent alors et de la richesse du champ littéraire complexe qui se met en place.

« Toute œuvre, écrit G. Durand, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une “ terre nouvelle et un ciel nouveau ” »¹. En se créant, elle met en place un monde qui, pour inventé qu'il soit, à partir de ce que l'écrivain choisit, plus ou moins consciemment, plus ou moins librement, de montrer, nous apparaît comme le nôtre et dans lequel la tentation est grande d'aller chercher ce qui nous permet de l'identifier comme tel ; ce désir de questionner la littérature, ce qu'elle nous dit de nous, de notre monde, du rapport de l'écrivain à ce qu'il décrit, de ses choix comme de ses silences, de la capacité de l'écriture à transformer la matière dont elle se nourrit, a été à l'origine d'un précédent travail de recherche, à vocation plus sociologique que celui-ci, où nous nous interrogeons sur la représentation par la littérature algérienne des hiérarchies sociales et des rapports de dépendance et de domination qu'elles impliquent². Si les instruments d'analyse, la période, les auteurs sont différents, la préoccupation majeure est restée la même, celle qui, d'équipes de recherche en colloques nous a fait nous attacher, sur le terrain, parfois à chaud, à l'exploration de cette littérature, portant très vite un intérêt particulier à la production féminine³, tentant

¹ - Gilbert Durand, « Les fondements de la création littéraire », *Encyclopaedia Universalis*, Enjeux, Tome 1, 1990, p.392.

² - Thèse de 3^e cycle soutenue en 1976 et publiée à l'OPU en 1986 sous le titre : *La société algérienne avant l'indépendance. (Lecture de quelques romans)*.

³ - Cf., en particulier, notre participation à deux numéros récents des *Études littéraires maghrébines* (n°13 et 14) avec, dans le premier, un article sur *Agave* de Hawa Djabali et *Au Commencement était la*

par des entreprises collectives de la faire mieux connaître⁴.

Le choix de la décennie.

Suffisamment éloignée maintenant pour donner un peu de recul à qui l'observe et permettre d'en cerner les limites mais aussi les espoirs qui s'y sont investis, elle est importante à bien des égards et d'abord sur le plan de la production : on sait quel phénomène remarquable fut la percée des écritures féminines opérée dans les années 80 comme l'indique le recensement opéré dans le *Diwan d'inquiétude et d'espoir*⁵ montrant que si entre 1947 et 1980, on peut recenser 18 récits, romans et recueils de nouvelles, on en compte 25 entre 1980 et 1987. Si l'on va jusqu'en 1989, ce ne sont pas moins de 38 titres que l'on peut recenser, sans compter les recueils de poésie. Cette percée ne s'est pas, à ce jour, essoufflée, bien au contraire⁶.

De façon globale, Déjeux n'en dénombre pas moins de 131 romans publiés entre 80 et 88, pour l'Algérie⁷. Cette littérature, note-t-il, grâce aux prix littéraires, (Kateb, Dib, Belamri, Boudjedra ou Mimouni sélectionné pour le Goncourt en 1989) et aux travaux universitaires, acquiert « une audience internationale »⁸.

Le même constat est établi par Abdelkader Djeghloul affirmant en 1985 qu'il y a, contrairement à certaines attentes, « non pas mort de la production littéraire en

mer de Maïssa Bey : « Algérie, terre d'impossible amour » et dans le second, un article intitulé : « Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique ? » ; par ailleurs, une journée organisée à Nanterre en Janvier 2000, par le Centre de recherche Espaces / Écritures sur « La problématique du dedans et du dehors dans l'écriture des femmes du Maghreb et des femmes indiennes qui écrivent en anglais », nous a permis de présenter un article sur les deux romans d'Hawa Djabali : « "Qu'avons-nous dit en ce jardin ?" ou une parole contre l'absurde » (à paraître en 2001).

⁴ - Cf., en particulier, le montage de textes proposé par le groupe Aïcha au CCF d'Alger en 1990 ou, en 1993, la présentation à Montpellier de son *Annuaire des femmes dans l'écriture* dont nous reprendrons et poursuivrons le recensement dans un dictionnaire des écrivaines maghrébines dont nous assurons la coordination.

⁵ - *Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française*, collectif sous la direction de Christiane Achour, Alger, E.N.A.G., 1991.

⁶ - La décennie 90 verra une impressionnante floraison romanesque; on en aura une idée en consultant le bilan établi par C. Bonn des œuvres publiées entre 1990 et Janvier 1999 (in *Études littéraires maghrébines* n°14) ; pour les œuvres de femmes, on trouve 129 titres, dans lesquels nous n'incluons pas les romans de Yasmina Khadra puisqu'il est désormais certain qu'il s'agit d'un romancier et non d'une romancière (cf., à ce propos, *Le Monde des livres* du 10 septembre 99 et l'entretien avec l'auteur réalisé par Beate Burstcher-Bechter et paru dans *Le Maghreb littéraire*, vol.IV, n°7, Éditions La Source, Toronto, 2000).

⁷ - In : « Dix ans d'édition romanesque », *Notre Librairie* n°103, oct-déc.1990, p.62.

⁸ - *Ibidem*, p.64.

langue française, mais bien au contraire accélération de son rythme de production»⁹ et par M'Hamed Alaoui Abdalaoui, parlant de production « foisonnante » et de l'intérêt des éditeurs - français notamment mais pas exclusivement - pour les œuvres maghrébines. Il souligne aussi que « l'attente déçue des lendemains de l'indépendance (...) serait le dénominateur commun à l'ensemble de la production des romanciers nouveaux »¹⁰.

Cette affirmation est à nuancer : d'abord parce la dénonciation n'est pas toujours le fait des auteurs les plus jeunes, l'amère désillusion de *La Traversée* est celle de Mammeri que plus de vingt ans séparent des certitudes de Chaïb, par exemple ; ensuite, parce que cette « attente déçue » n'est pas présente dans tous les romans : beaucoup en effet n'inscrivent aucune inquiétude au cœur de leur propos. Ce sont généralement des œuvres publiées en Algérie quoique l'édition en Algérie ne soit pas synonyme de médiocrité - que l'on pense par exemple à *La Grotte éclatée* de Yamina Méchakra publiée juste à la fin de la décennie précédente, en 1979 - et que, à contrario, le fait d'être édité ailleurs ne soit pas un gage de qualité, « le marché de la médiocrité s'(y) portant bien » aussi, comme le fait remarquer M. Alaoui Abdalaoui¹¹ ; un double champ littéraire est en cours de structuration pendant cette décennie et se constitue en « espace de chevauchement » comme l'écrit A. Djegloul¹² expliquant que certains auteurs publient dans les deux pays et que d'autres, comme Azzedine Bounemour, publient en France mais vivent en Algérie.

Par ailleurs on sait que ces années ont été fondamentales pour l'évolution de l'Algérie dont la mise en texte laisse parfois entendre le bruit sourd d'un pays en perpétuel mouvement malgré l'apparence de calme qui y a longtemps prédominé à cause, certes, de l'absence de canal d'expression politique mais aussi d'une certaine adhésion à un système issu de la lutte d'indépendance et bénéficiant de ce fait, d'un crédit et d'une légitimité indéniables. Cependant, l'homogénéité qui a longtemps caractérisé la société¹³, le mythe d'une nation uniforme issue d'une révolution célébrée

⁹ - A. Djegloul « La littérature contemporaine algérienne » in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Édisud, 1987, p.63.

¹⁰ - In « Entraves et libération, le roman maghrébin des années 80 », *Notre Librairie* n°103, *op. cit.*, p.19.

¹¹ - *Ibid.*, p.29.

¹² - Art. cit., p.63.

¹³ - Cf. ce que note A. Djegloul in « Algérie », *Encyclopaedia Universalis*, 1989, p.776 : « Il faut (...) attendre les années 80 pour que les premiers craquements apparaissent. » Cf. aussi, ce qu'il dit, plus loin de la « remarquable stabilité » du pouvoir politique pendant un quart de siècle (p.777).

sur un mode épique et réducteur attentif à gommer les moindres divergences, se fissurent sérieusement avec la crise du système économique. L'évolution de la société confrontée à la modernité et, pour beaucoup, à la nécessité du retour à une « authenticité » arabo-musulmane conduit à une remise en question du système en place qui prendra les visages fortement contrastés d'un islamisme qui se présente « comme une réponse (au) trouble très profond » de la société¹⁴ et celui de la revendication qu'on pourrait dire « démocratique » d'un pluralisme culturel et politique à quoi s'ajoute un désir de consommation et de loisirs contrarié par les difficultés économiques, le chômage qu'elles entraînent et qui affecte particulièrement les couches les plus jeunes de la société dès la fin des années 70.

Le bouillonnement social, la secousse de ce qu'on a appelé « le printemps berbère » qui produit, comme l'écrit B. Stora, « un contre-discours public d'une réelle ampleur dans un pays fonctionnant sur le principe de l'unanimité »¹⁵, le spectacle des nouvelles richesses qui accentuent les clivages entre les privilégiés et les exclus, alors que jusque-là et ainsi que le note A. Djeghloul, avait été mis en place « un ensemble de pratiques effectives d'intégration de la majorité de la population algérienne dans les circuits du travail salarié et de la ville »¹⁶, tous ces facteurs se conjuguent pour alimenter un mécontentement qui débouchera sur les événements d'octobre 1988, ressentis comme un « choc », un « séisme », marquant la fin d'une époque.

Le choix du corpus.

À côté d'œuvres fortes, inquiètes, tourmentées ou attentives à lire une histoire complexe et souvent déformée par l'hagiographie que sont *La Traversée* de Mammeri¹⁷, celles de Mimouni, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu*¹⁸ qui pour différentes qu'elles soient, s'inscrivent dans une même perspective de remise en cause d'un système incapable de répondre aux attentes de la société ou d'œuvres sur lesquelles souffle un vent d'épopée comme celles de Bounemour, *Les*

¹⁴ - Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1995, p.62.

¹⁵ - *Ibidem*, p.64.

¹⁶ - A. Djeghloul, « Algérie », art. cit., p.779.

¹⁷ - Paris, Plon, 1982.

¹⁸ - Ces trois romans de Mimouni sont publiés à Paris par Laffont, en 1982, 1984 et 1989.

*Bandits de l'Atlas, Les Lions de la nuit et L'Atlas en feu*¹⁹, se détachant avec force d'une abondante littérature consacrée à la guerre de libération et témoignant davantage de bonne volonté militante que de réelles capacités d'écriture, certains romans ne semblent pas percevoir le grondement qui sourd du pays et continuent à le peindre « naïvement » tel que le construisent les discours officiels.

En effet, prennent place dans notre corpus des œuvres qu'on peut considérer comme « mineures » à cause d'une écriture souvent conforme à une norme scolaire élémentaire et d'une incapacité à prendre quelque distance par rapport au discours idéologique dominant à l'époque où écrivent leurs auteurs. On peut ranger dans cette catégorie les romans de Mohammed Chaïb, *Le Déchirement*²⁰ et *La dernière épreuve*²¹, celui de Khélifa Benamara, *La Mue*²² et ceux de Chabane Ouahioune, *Les Conquérants au Parc rouge, Parmi les collines invaincues, Ce mal des siècles et Tiferzizouith ou le Parfum de la mélisse*²³. De même, le corpus des œuvres féminines, on le verra, offre des œuvres de force diverse, comme on dit du vent : œuvres matures comme *L'Amour, la fantasia*²⁴, pleines de promesses comme *Agave*²⁵ d'Hawa Djabali, dérangelantes comme l'unique roman de Djanet Lachmet, *Le Cow-boy*²⁶, œuvre cri comme *Le Printemps désespéré* de Fettouma Touati²⁷ ou œuvre « conforme » comme *La Fin d'un rêve* d'Hafsa Zinaï Koudil²⁸.

Toutes ont en commun leur option pour l'écriture réaliste même si un roman comme *Le Fleuve détourné* joue sur le mélange de réalisme et de fantastique qui lui donne sa tonalité particulière. Ce choix est une caractéristique de la période dans laquelle s'inscrivent ces romans et que la critique s'accorde à considérer comme marquée par le « retour au référent », « le retour du réel »²⁹, le « retour au

¹⁹ - Tous trois publiés à Paris, chez Gallimard, respectivement en 1983, 1985 et 1987.

²⁰ - Alger, S.N.E.D., 1980.

²¹ - Alger, E.N.A.L., 1983.

²² - Alger, E.N.A.L., 1985.

²³ - Les deux premiers sont publiés à Alger par la S.N.E.D. en 1981 et 1984, les deux autres par l'E.N.A.L. en 1984 et 1986.

²⁴ - Alger, E.N.A.L. - Paris, Lattès, 1985.

²⁵ - Paris, Publisud, 1983.

²⁶ - Paris, Belfond, 1983.

²⁷ - Paris, L'Harmattan, 1984.

²⁸ - Alger, E.N.A.L., 1984.

²⁹ - Cf. C. Bonn, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action* n°7-8, Paris, Marsa Éditions, pp.201-204 et, dans l'*Anthologie de la littérature algérienne*, (Paris, Le Livre de poche, 1990), le chapitre intitulé « Le retour du réel et du récit » où il note qu'« on constate un retour à un modèle de récit plus traditionnel et descriptif. Comme si on assistait à une sorte de seconde naissance d'une littérature se réclamant du réel vécu » (p.211). Cf. aussi, in *Littérature maghrébine d'expression française* (sous la direction de C. Bonn, N. Khadda et A. Mdahri-Alaoui), Edicef / Aupelf, Vanves, 1996, l'introduction signée C. Bonn et N. Khadda, p.19.

romanesque » que M. Alaoui Abdelaoui entend comme l'abandon des « exercices de style » inspirés des « techniques littéraires les plus en vogue en France dans les années cinquante et soixante »³⁰ ou, comme l'écrit N. Khadda à propos de *L'Honneur de la tribu* « un retour à la case départ »³¹, l'écrivain lui semblant « renouer avec la poétique découverte par le roman social des années cinquante » aussi bien par « le projet de témoignage et de critique sociale que (par) la recherche formelle par laquelle les maîtres d'alors s'étaient appropriés un genre et une langue (...) ».

Cependant si l'on assiste à un renouveau du réalisme dans certaines œuvres, il n'en va pas toujours de même. La peinture du « réel » que se proposent les textes peut être passablement édulcorée et souvent bien éloignée de l'exploration du réel telle qu'ont pu la pratiquer les maîtres du réalisme, du questionnement sur lequel elle débouche chez Brecht, par exemple, pour qui le réalisme s'accommodait fort bien de l'imagination et de ce qu'il appelait « l'affabulation esthétique »³², élargissant cette notion de réalisme aux dimensions de la réalité « ample, diverse, contradictoire » et refusant à la littérature d'opter, sous prétexte qu'elle se veut populaire, pour la facilité : « Il ne s'agit nullement d'éviter, pour être compris du peuple, tout style ou tournure insolite, de n'adopter que des points de vue reçus » ; « le peuple, ajoutait-il, comprend les formulations audacieuses, approuve les points de vue nouveaux, surmonte les difficultés de forme, quand ce sont ses intérêts qui parlent »³³. Tous nos auteurs, on le verra, ne font pas leur ce credo optimiste et certains se persuadent que seule la simplicité, c'est-à-dire en fait, l'absence de recherche, leur fera toucher le public qu'ils ciblent.

Nous avons choisi à la fois des écrivains largement reconnus aussi bien en Algérie qu'en France, des écrivains construisant à cette époque une œuvre prometteuse et d'autres dont la seule ambition déclarée est de porter témoignage, en puisant, disent-ils, aux seules sources du vécu. Ainsi, au moment où paraît *La Traversée*, dix sept ans après la publication de son dernier roman, *L'Opium et le bâton*³⁴, Mammeri est depuis très longtemps un écrivain consacré ; il fait partie de cette génération fondatrice de la littérature algérienne et sa place dans le champ culturel est incontestable. Malgré les

³⁰ - M'Hamed Alaoui Abdelaoui, art. cit., p.18.

³¹ - In « Les ancêtres redoublent de férocité », *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, sous la direction de Naget Khadda, *Études littéraires maghrébines* n°4, Paris, L'Harmattan, 1995, p.79.

³² - Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, pour la traduction française, p.139.

³³ - *Ibidem*, p.125.

³⁴ - Paris, Plon, 1965.

controverses déclenchées en 1952 par son premier roman *La Colline oubliée*, il est, avec Feraoun, grâce, en particulier, aux manuels scolaires qui sont, pour une grande majorité de lecteurs, le seul lien avec la culture, l'une des références incontournables de cette littérature. Son intense activité en faveur de la culture berbère a fortement contribué à accroître son audience.

C'est avec *Le Fleuve détourné* et *Tombéza* que Mimouni connaît la consécration que ses œuvres antérieures ne lui avaient pas apportée. *Le Printemps n'en sera que plus beau*³⁵ et *Une paix à vivre*³⁶ que les caprices de l'édition font paraître après *Le Fleuve* alors qu'ils lui sont antérieurs, apparaissent comme un « brouillon » où se trouvent en germe bien des éléments que développera l'œuvre ultérieure, leur donnant une force souvent absente des premiers romans où l'auteur semble tâtonner, à la recherche d'un style et d'une écriture qu'il ne tarde pas à trouver comme l'indique l'important succès qu'il a connu depuis et qui se traduit, en particulier, par une réédition à Alger, en 1985, du *Fleuve* et de *Tombéza*, bien diffusés par Laphomic.

Appartenant à la même génération que Mimouni (tous deux sont nés en 1945), Azzedine Bounemour obtient en 1982 le premier prix du vingtième anniversaire de l'indépendance pour *Les Bandits de l'Atlas* qui sera publié, non pas à Alger, comme on aurait pu s'y attendre après une récompense de cet ordre, mais, autre caprice de l'édition, à Paris, chez Gallimard, l'auteur ayant, sans succès, déposé à la S.N.E.D. plusieurs manuscrits³⁷. Ce premier roman lui assure une notoriété qui se confirmera avec la parution de la suite de son œuvre qui constitue une fresque de l'histoire de la lutte de libération depuis ses prémices, disant la vie rude et digne des paysans à la veille du déclenchement de la révolution, l'oppression multiforme qu'ils subissent, la longue maturation des esprits, la prise de conscience qui fera des bandits les futurs combattants d'une armée constituée d'abord d'une poignée d'hommes. Sans manichéisme ni simplification, il réussit, comme l'écrit C. Roy³⁸, à faire « vivre cette guerre (et ce qui l'annonçait) de l'intérieur du peuple algérien, à son cœur même. » Comme nous le verrons pour d'autres auteurs, Bounemour entend faire œuvre pédagogique : « J'espère, déclare-t-il, apporter quelques réponses aux questions qui

³⁵ - Alger, S.N.E.D., 1978.

³⁶ - Alger, E.N.A.L., 1983.

³⁷ - Cf. l'article de Dahmane Nedjar in *El Watan* des 23-24 avril 1993 : « A. Bounemour, un écrivain dans le maquis des souvenirs. »

³⁸ - Claude Roy, « Maghrébins, encore un effort », *Le Nouvel Observateur*, 8 novembre 1985.

troublent ou hantent beaucoup de gens qui furent mêlés de près ou de loin à cette guerre. Pour les jeunes qui ne l'ont pas connue et qui veulent la comprendre, je souhaite que mon œuvre soit comme un miroir au travers duquel ils pourront voir et comprendre, pour juger eux-mêmes »³⁹.

K. Benamara, entré en littérature avec *La Mue*, semble avoir mis dans ce roman tout ce qu'il avait à dire, ce qui en fait une œuvre touffue, souffrant d'un excès de matière : à longueur de texte, le narrateur donne des leçons qui diluent l'intérêt d'un roman essayant de montrer à travers la vie d'une famille d'origine rurale s'installant en ville après l'indépendance, le difficile passage d'un espace à l'autre pour les personnages et, pour l'Algérie, celui du stade de la lutte à celui de la construction d'un avenir, d'où le titre que le narrateur-auteur prend le soin d'explicitier vers la fin du roman, dans une inquiétude de ne pas faire totalement passer son message qui est l'une des caractéristiques de la plupart de ces œuvres à vocation pédagogique. Dans son désir d'informer sur un passé dont il craint qu'on perde la mémoire, il introduit, sous forme de récits de bataille en particulier, de grands pans d'une histoire qui submerge parfois le texte et le parasite.

M. Chaïb, avant les deux romans qui font partie du corpus, a publié un recueil de nouvelles, *Le Paon*⁴⁰, dans lequel est déjà à l'œuvre ce que l'on trouvera dans les deux romans étudiés, un projet idéologique l'emportant sur le projet esthétique, pour ne pas dire se substituant à lui, des certitudes bien plus que des interrogations ou des doutes. L'auteur, dans un avant-propos au *Déchirement*, développe sa conception du rôle de l'écrivain en répondant à la double question qu'il pose : « écrire aujourd'hui en Algérie, pour qui et pour dire quoi ? »

Pour qui ? Le public visé par Chaïb est « le plus grand nombre ». C'est aussi celui que veulent toucher Benamara ou Ouahioune, dont la conception de la littérature n'est pas très différente. Pour dire quoi ? Le réel : Chaïb, nous dit la quatrième de couverture de *La dernière épreuve*, « puise la substance des ses œuvres dans le vécu social ». Un article d'*El Moudjahid*⁴¹ affirme que ce roman « constitue un témoignage sincère et émouvant », qu'il « reflète d'une manière (...) juste et vraie comment étaient vécus (...) les rapports conflictuels colonisateurs-colonisés » et qu'il s'est montré « soucieux de rester fidèle au vécu... »

³⁹ - *El Moudjahid*, 8 février 1988, « Une fresque de novembre », signé R.C.

⁴⁰ - Rodez, éditions Subervie, 1972.

⁴¹ - Ferhat Cherkit, « Pour le cœur et la mémoire », *El Moudjahid*, 5 février 1984.

De même, les romans de Chabane Ouahioune, qui, né en 1922, est, après Mammeri, le doyen de nos auteurs, s'affirment comme « le reflet de pures réalités », comme le déclare l'auteur, cité par un journaliste d'*El Moudjahid*⁴² ; dans l'avertissement qui accompagne *Parmi les collines invaincues*, l'auteur précise : « les noms de lieux et de personnages ne sont évidemment pas authentiques ; mais cela ne nous éloigne pas de la vérité puisque partout dans notre pays, des faits similaires ont été vécus » ; la présentation de *Ce mal des siècles* parle de « souci de vérité » de l'auteur et de « témoignage » : c'est dire le désir répété et en même temps illusoire, de ne peindre que la vérité, de « décrire (l') existence de (ses) semblables au sein de leur environnement naturel et humain », dit-il, de « rapporter au lecteur ce qu'il a enregistré », comme l'écrit A. Méziani.

Pour Ouahioune, ce « réel » est celui de sa région, la Kabylie à la description de laquelle il s'applique d'un roman à l'autre. Écrivain du « terroir » qu'il peint dans *Tiferzizouit ou le parfum de la mélisse* et *Parmi les collines invaincues* et de la migration à laquelle sont consacrés *Les Conquérants au Parc rouge* et *Ce mal des siècles*, il est celui dont l'œuvre subit le plus fortement l'influence de Feraoun à qui est emprunté un type d'écriture marqué par l'apprentissage scolaire⁴³ et une volonté d'enregistrer les spécificités d'une région ; il se rattache ainsi à un courant ethnographique encore vivace, vingt ans après l'indépendance.

Le public ciblé : le plus grand nombre, la volonté, maintes fois affirmée de peindre le « réel », une visée sociale bien plus qu'esthétique, déterminent le choix (mais est-ce vraiment toujours un choix ?) d'une écriture que ces auteurs veulent simple, sans recherche sur le plan formel, facile à lire, en un mot⁴⁴. Le désir pathétique de pédagogie et de moralisation qui caractérise cette littérature semble incompatible avec toute recherche et l'on y retrouve cette tendance à « l'évacuation de la théorie » dont parle Y. Reuter, propre aux œuvres appartenant à une sphère de production élargie et qu'il explique notamment par le fait que pour leurs auteurs, « il s'agit de

⁴² - Abdelkrim Méziani, « Éloge de la vie rurale », *El Moudjahid*, 2 septembre 1984.

⁴³ - Cf., à ce propos, la réflexion de Christiane Achour sur cette question in *M. Feraoun, une voix en contrepoint*, Paris, Silex, 1986 ; cf. aussi, du même auteur, « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques » in *Itinéraires et Contacts de cultures*, n°4-5, Paris, L'Harmattan, 1984.

⁴⁴ - Il est intéressant de noter que plus de dix ans plus tard et à partir d'un espace différent, s'énonce un pareil désir chez un écrivain comme Azouz Begag déclarant en 1997 : « Je suis fier de ne pas être littéraire au sens élitiste. Je suis un écrivain populaire qui raconte les vraies choses de la vie et les plus profondes, un écrivain populaire qui est lu par le peuple. » (Interview de l'auteur par Verena Hänsch, parue dans *Les Enfants de l'immigration*, sous la direction d'Ernstpeter Ruhe, Koëngshausen & Neumann, Würzburg, 1999, p.214.)

toucher (...) un public aussi vaste que possible. L'écriture est donc, ajoute-t-il, tributaire d'un lire-le-plus-facilement-possible et non de recherches sur l'écriture et la méfiance envers les théories est généralisée »⁴⁵. Ce qu'écrit C. Bonn à propos de Feraoun développant « un projet d'écriture qui nie sa propre énonciation pour ne se réclamer que de l'intérêt de son référent, duquel l'authenticité est proclamée »⁴⁶ vaut pour tous ces romans.

Cette conception de la littérature comme « reflet » d'un réel qu'il convient de dire dans un but d'édification ou de dénonciation, est aussi partagée par certaines écrivaines comme Hafsa Zinai-Koudil ou Fettouma Touati : toutes deux entendent témoigner ; l'une, en racontant son enfance pendant la guerre de libération, rappelle quelles étaient alors les conditions de vie de la population algérienne ; le projet de l'autre est de peindre la condition féminine en Algérie, ce qui donne à son ouvrage cette forme hybride qui fait hésiter le texte entre roman et essai. Sans doute n'est-ce pas un hasard que dans ces œuvres le « message » à faire passer semble plus important que la façon de le faire passer.

Il n'est jamais sans intérêt d'étudier des écrivains qui n'affichent ou feignent de n'afficher aucun souci d'ordre esthétique. En effet, et comme l'écrivent les auteures de *Convergences critiques*⁴⁷, « les œuvres mineures sont révélatrices, comme les grands textes, de la société dans laquelle elles s'insèrent. Il semblerait même que ces œuvres médiocres témoignent d'une vision du monde très cohérente, voire simpliste et qu'elles rassemblent en un système stéréotypé très construit les points forts de l'idéologie dominante. »

Souvent écrites à partir de l'Algérie, ces œuvres par leur diversité, les unes pouvant être considérées comme des textes à diffusion large, d'autres à diffusion plus restreinte, dessinent un champ culturel différencié donnant à l'époque qui nous intéresse sa tonalité littéraire particulière ; les œuvres « mineures » semblent dominer ce champ, non tant par leur nombre que par leur diffusion : en effet elles ont été parfois plus lues que des œuvres achevées, réputées difficiles ou éditées ailleurs qu'en Algérie et donc à la fois moins disponibles et, pour certains, un peu suspectes : il n'est pas insignifiant que *Le Déchirement* ait été réédité en 1984, alors même que, à l'instar

⁴⁵ - Yves Reuter, « La place des écrivains », *Pratiques* n°32, décembre 1981, p.46.

⁴⁶ - Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, E. N. A. L., p.45.

⁴⁷ - Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U., 1990, p.151.

de l'œuvre de Benamara, il soit peu reconnu par l'institution littéraire, c'est-à-dire, dans notre contexte, par l'université qui n'en fait généralement pas un objet d'étude. Du même coup, ces textes sont peu connus en dehors du lieu à partir duquel ils s'écrivent. La presse, qui est parfois une tribune pour certains de ces écrivains qui s'expriment comme C. Ouahioune qui a longtemps tenu une chronique dans des journaux algérois, rend compte régulièrement de cette production qu'elle contribue à faire connaître du grand public à une attente duquel elle répond certainement et en grande partie dépendante de l'institution scolaire. En effet, ce public partage avec ces écrivains une culture essentiellement forgée à l'école qui fournit « un modèle implicite de (...) littérarité »⁴⁸ reconnu par le lecteur : l'étude faite par C. Achour des « signaux scolaires » dans *Le Fils du pauvre*, montre que « la base matérielle de la fiction »⁴⁹ « est bien la langue scolaire réinvestie dans le texte fictif et reconnue (plus ou moins consciemment) par le lecteur formé à la même école »⁵⁰. C. Bonn, pour sa part, montre « combien (l')image collective (de la littérature) est tributaire de sa constitution par le discours de l'institution scolaire »⁵¹ : ainsi que le souligne Jauss, l'œuvre n'apparaît pas « dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception »⁵².

Dans un article consacré à la composition française, C. Abastado⁵³, explique comment « l'influence des modèles scolaires (...) sur l'écriture de presse et la littérature de grande diffusion » contribue à leur « efficacité » car, fait-il remarquer, « les lecteurs sont familiarisés avec ces formes de descriptions, de récits, de portraits, d'analyses morales (...) pour les avoir eux-mêmes pratiqués à l'école ; elles correspondent à des habitudes ; elles paraissent "naturelles" ; elles s'auréolent en outre du prestige de la "bonne copie" ; elles rendent donc les messages plus limpides et plus crédibles »⁵⁴.

⁴⁸ - Comme l'écrit Charles Bonn in *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?* Presses de l'Université de Montréal, Montréal-Paris, l'Harmattan, 1985, p.134.

⁴⁹ - L'auteur emprunte cette expression à Renée Balibar, *Les Français fictifs*, Paris, Hachette, 1974.

⁵⁰ - C. Achour, « Le texte feraounien », *The Maghreb Review*, may-august 1984, vol.9, n°3-4, p.84.

⁵¹ - C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, p.75.

⁵² - H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française, p.50.

⁵³ - « La composition française et l'ordre du discours », *Pratiques* n°29, mars 1981, pp.3-21.

⁵⁴ - *Ibid.*, p.18.

Ce public, s'il est essentiellement algérien pour les œuvres que nous avons considérées comme mineures, les textes édités en Algérie étant rarement diffusés et connus ailleurs, sera double pour des écrivains célèbres comme Mammeri ou ceux que l'édition en France, par une maison prestigieuse comme Gallimard pour Bounemour ou Laffont pour Mimouni contribue à consacrer, surtout quand elle s'accompagne de passages dans des émissions littéraires télévisées dont l'impact n'est plus à prouver. Même quand les auteurs déclarent s'adresser à leur public « naturel », l'éventualité d'être lu par un public différent n'est jamais écartée comme l'indiquent les explications intratextuelles et le recours au glossaire qui cible de façon évidente un public autre qu'il s'agit d'informer et de convaincre comme au moment où émergeait la littérature algérienne d'expression française. En effet, le projet didactique qui sous-tend une partie de nos textes comme l'exercice de style que représente parfois l'écriture appliquée de certains d'entre eux sont encore une réponse à l'ancien colonisateur et au maître d'école qu'il fut, la littérature se chargeant de faire la preuve d'une multiple compétence de l'auteur.

Les œuvres féminines offrent un éventail aussi divers : leurs auteures appartiennent à des générations différentes, ont des origines diverses comme le montrent les éléments autobiographiques plus ou moins présents dans les romans, ont eu des parcours différents. Pour certaines, l'aventure littéraire que représente l'écriture d'un roman a été sans lendemain et on peut regretter que ni D. Lachmet ni F. Touati n'aient continué à écrire.

Au contraire, les trois autres poursuivent une œuvre abondante : chaque texte publié confirme Assia Djébar comme l'un des écrivains maghrébins les plus célèbres ; romans, récit-témoignage, nouvelles, se succèdent avec un égal succès : *Ombre sultane*⁵⁵, *Loin de Médine*⁵⁶, *Vaste est la prison*⁵⁷, *Le Blanc de l'Algérie*⁵⁸, *Oran, langue morte*⁵⁹, *Les Nuits de Strasbourg*⁶⁰ ou *Ces voix qui m'assiègent*⁶¹.

Pour être de moindre qualité, l'œuvre d'H. Zinai-Koudil - *Le Pari perdu*⁶², *Le*

⁵⁵ - Paris, Lattès, 1987.

⁵⁶ - Paris, Albin Michel, 1991.

⁵⁷ - Paris, Albin Michel, 1995.

⁵⁸ - Paris, Albin Michel, 1996 (récit-témoignage).

⁵⁹ - Actes Sud, 1997 (nouvelles).

⁶⁰ - Actes Sud, 1997.

⁶¹ - Paris, Albin Michel, 1999.

⁶² - Alger, E.N.A.L., 1986.

*Papillon ne volera plus*⁶³, *Le Passé décomposé*⁶⁴, *Sans voix*⁶⁵ - n'en est pas moins intéressante, même si elle témoigne souvent de plus de courage que de réelles qualités esthétiques. Un peu plus rares, les textes d'Hawa Djabali, qu'il s'agisse de théâtre avec *Cinq mille ans de la vie d'une femme*⁶⁶ et *Le Zajel maure du désir*⁶⁷ ou du roman avec *Glaise rouge*, *Boléro pour un pays meurtri* sont toujours frappés du triple sceau de l'exigence, de la passion et de la recherche esthétique.

Nous avons étudié deux ensembles d'œuvres, le premier regroupant des romans parus entre 1983 et 1985 et dont nous avons parlé plus haut – c'est le cas du *Cow-Boy* de D. Lachmet, d'*Agave* d' H. Djabali, de *La Fin d'un rêve* d'H. Zinai-Koudil, de *L'Amour, la fantasia* d'A. Djébar et du *Printemps désespéré* de F.Touati - le second qui nous a fait déborder du cadre d'abord choisi des années 80 car nous avons voulu confronter des œuvres parues dans des conditions extrêmement différentes. En effet, les textes publiés entre 1996 et 1998 sont tous fortement marqués par le contexte dans lequel ils sont produits, ce qui bien sûr n'en signifie pas pour autant que les autres œuvres du corpus n'entretiennent qu'un rapport lâche avec l'histoire dans laquelle ils s'inscrivent, au contraire, et comme le souligne Beïda Chikhi⁶⁸, « les écrivains algériens, femmes et hommes (ayant) toujours produit des textes complexes, liés à la forte histoire de leur société et à ses transmutations accélérées. »

Les œuvres les plus récentes, écrites « dans l'urgence », pour utiliser l'expression désormais consacrée, ont un rapport particulier à l'Histoire dans laquelle se trouvent pris des personnages qui en sont les victimes ou les spectateurs impuissants mais qui n'en déterminent pas moins leur vie. Cette Histoire infléchit l'écriture et la thématique des textes envisagés ici dont il nous a semblé intéressant de voir s'ils s'inscrivaient dans une continuité ou s'ils opéraient une rupture par rapport aux œuvres précédentes.

Cette incursion dans l'écriture actuelle, nous avons choisi de la faire en analysant trois romans publiés à Paris par la revue *Algérie Littérature / Action*. Créée en 1996 sous l'impulsion de Marie Virolle et d'Aïssa Khelladi, cette revue entend

⁶³ - Alger, E.N.A.P.,1990.

⁶⁴ - Alger, E.N.A.L.,1992.

⁶⁵ - Paris, Plon, 1997 (récit-témoignage).

⁶⁶ - Bruxelles, 1996.

⁶⁷ - Bruxelles, Centre Arabe d'art et de culture, 1997.

⁶⁸ - In *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan,1997, p.9.

offrir un espace d'édition à des écrivains algériens à qui elle permet de s'exprimer et de se faire connaître dans une conjoncture particulièrement difficile⁶⁹. Les romans qu'elle publie sont révélateurs d'un état de l'édition en Algérie dont la sensible embellie de la fin des années 80 a fait long feu, pour les raisons que l'on sait⁷⁰. Pour deux d'entre eux, il s'agit de premières œuvres de femmes cependant rompues à la pratique de l'écriture : Maïssa Bey, l'auteure de *Au commencement était la mer*⁷¹, est enseignante de français en Algérie et a, depuis, publié un recueil de nouvelles et un autre de poésie⁷². Son roman, marqué par une constante recherche de poésie, est une fiction nourrie de multiples expériences qui pourrait, déclare l'auteure, être l'histoire de « milliers d'Algériennes »⁷³.

La deuxième œuvre est celle d'une journaliste, Ghania Hammadou : dans son premier roman *Le premier jour d'éternité*⁷⁴ dont le caractère autobiographique est explicite, la narratrice confrontée à la mort violente de l'homme qu'elle aime, accomplit par le biais de l'écriture, un long et douloureux travail de deuil.

On retrouve H. Djabali avec *Glaise Rouge, boléro pour un pays meurtri*⁷⁵ dont le rapport à l'histoire immédiate s'inscrit dès le titre ; elle est, en effet, comme pour les textes précédents, la matière même de l'ouvrage, mais il s'y ajoute une dimension particulière née de l'intrusion constante du merveilleux et de l'utopique et qui donne au texte sa force et son originalité.

Sans doute pourra-t-on s'interroger sur l'exclusion d'un certain nombre d'œuvres de cette décennie si riche ; notre choix forcément partial et réducteur nous a fait privilégier des auteurs écrivant majoritairement de l'intérieur du pays⁷⁶ et ayant opté pour une écriture réaliste car l'espace construit par leurs textes, même si l'on sait depuis longtemps que la littérature ne peut être « une représentation fidèle et

⁶⁹ - Pour un bilan des activités de la revue, voir la présentation qui en est faite par C. C. Achour, « Une revue inédite : *Algérie Littérature /Action* », *Études littéraires maghrébines* n°14, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* C. Bonn et F. Boualit dir., Paris, L'Harmattan, 1999.

⁷⁰ - Cf. à ce propos, Christiane Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998, p.57.

⁷¹ - *Algérie Littérature/ Action*, n°5, 1996.

⁷² - *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998. *À contre-silence*, Griny, Éditions Paroles d'aube, 1998.

⁷³ - Interview à *ALA*, n°5, p.77.

⁷⁴ - *Algérie littérature/ Action*, n°12-13, 1997. Un second roman est en cours de publication.

⁷⁵ - *Algérie Littérature/Action*, n°26, 1998.

⁷⁶ - Ainsi aucune œuvre de « l'immigration » n'a-t-elle été abordée malgré la force de certaines d'entre elles, violentes et tendres comme *Georgette !* de Farida Belghoul, bouleversantes comme le très beau *Point kilométrique 190* d'Ahmed Kalouaz, déroutantes comme *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains* d'Ahmed Zitouni et bien d'autres encore parmi lesquelles l'œuvre si riche de Leïla Sebbar ou de Malika Mokaddem.

transparente du monde »⁷⁷, nous a semblé, encore plus que pour d'autres et comme l'écrit U. Eisensweig, « le lieu privilégié où (l'idéologie) se dévoile »⁷⁸ ; souvent plus préoccupés des problèmes de représentation du réel et de la place du littéraire dans la construction nationale, ils sont, dans l'ensemble, peu tentés par des aventures esthétiques singulières et spécifiques comme l'ont été d'autres auteurs algériens que nous avons pour cette raison laissés de côté, malgré l'intérêt présenté par ces œuvres d'écrivains déjà confirmés ou qui s'affirmeront au cours de cette décennie.

Parmi les écrivains confirmés, Nabile Farès a déjà derrière lui une œuvre importante quand en 1981, il fait paraître *La Mort de Salah Baye ou la Vie obscure d'un Maghrébin* où pluralité des points de vue, discontinuité du récit, recours à la métaphorisation installent une « écriture de la brisure », de l'impasse, comme l'inclassable *État perdu* paru en 82 et dont l'auteur déclare qu'il n'est « ni un poème, ni un roman, ni un récit » ; ou Boudjedra qui connaît lui aussi la consécration dans les années 70 ; déclarant à partir du *Démantèlement* (82) que ses œuvres sont désormais écrites en arabe puis traduites en français, il produit, pendant cette décennie particulièrement féconde pour lui, des romans marqués, avec ce passage d'une langue à l'autre, par « une volonté plus grande et plus acharnée de subvertir la langue elle-même »⁷⁹ et poursuit une œuvre transgressive et forte quelle que soit l'irritation qu'elle puisse provoquer parfois ; ou encore cet écrivain si fortement imprégné de l'Algérie, si profondément ancré en elle, clamant sans répit son algérianité et pourtant toujours maintenu à la marge, Jean Sénac, « l'homme-poème » comme l'appelle J.E. Bencheikh⁸⁰ mais dont le seul roman, *Ébauche du père*, ne paraît qu'à la fin de la décennie, en 1989, trente ans après avoir été mis en chantier.

Parmi ceux qui s'affirmeront pendant cette décennie, Habib Tengour et ses « récits-poèmes », *Le Vieux de la montagne* (1983), *Sultan Galiev ou la rupture des*

⁷⁷ - Comme l'écrit T. Todorov dans sa présentation de l'ouvrage collectif *Littérature et réalité*, (R.Barthes et alii, Paris, Seuil, 1981) où, à propos de l'article de M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », il note qu'« on aboutit (...) à une thèse diamétralement opposée à celle qui avait généralement cours aux siècles passés : (...) la littérature (idéale) n'est pas une représentation fidèle et transparente du monde (...) elle n'est qu'agencement et surdétermination interne, elle ne parle de rien – mais elle dissimule ce silence sous le bruit de sa vraisemblance. » (pp.9-10)

⁷⁸ - « L'espace imaginaire du texte et l'idéologie. Propositions théoriques » in *Sociocritique* (C. Duchet dir.), Paris, Nathan, 1979, p.183.

⁷⁹ - Comme il l'affirme dans les entretiens qui font la matière du livre de Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, p.14 9.

⁸⁰ - Dans le poème qu'il écrit pour lui en 1983, *L'Homme-poème* dont on trouve des extraits dans J.E. Bencheikh et C. Chaulet-Achour, *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Atlantica, Biarritz, 1999, pp.27-34.

stocks (1985), Tahar Djaout publiant à la S.N.E.D. en 1981, *L'Exproprié* qu'on peut difficilement qualifier de roman, avant de faire paraître au Seuil en 1984 *Les Chercheurs d'os* qui assoira sa réputation d'écrivain, puis en 1987, *L'Invention du désert*, belle rêverie sur le désert (quoiqu'on ne puisse réduire le texte à cet aspect, si important soit-il.)

Nous ne sommes pas revenue sur des auteurs dont nous avons eu l'occasion de traiter ailleurs⁸¹: d'une part, Ali Boumahdi dont *L'Homme-Cigogne du Titteri* (87) met en scène un personnage qui a dû abandonner la terre qu'il cultivait ; à travers l'histoire de sa folle passion pour la tour qu'il s'est mis en tête d'élever, se dessine une critique acerbe des « soleils des indépendances » et une nostalgie de tout ce qui fut et ne saurait plus être ; d'autre part, Abderrahmane Lounès dont *Le Draguillero sur la place d'Alger* (84) continue dans la double voie qu'il inaugurerait dans ses poèmes et son premier roman, celle de la dénonciation de la situation des jeunes en Algérie et celle d'un jeu multiforme sur la langue.

Si nous avons également laissé de côté le « continent » Dib, c'est qu'à lui seul, il justifierait une thèse à part pour la richesse, la singularité, la qualité d'une œuvre qui en font sans conteste le plus grand écrivain algérien, surprenant sans cesse le lecteur et l'émerveillant par une capacité de renouvellement qui semble inépuisable. Il est par ailleurs fort étudié dans de nombreux travaux universitaires et hommages⁸² et manifestations⁸³ se sont multipliés à l'occasion de ses 80 ans.

Mais on aura constaté que beaucoup de romans « lisibles » ne font pas partie du corpus d'étude : les prendre tous en considération aurait donné à ce travail une ampleur considérable qu'il n'était pas prévu de lui donner ; aussi a-t-il fallu choisir et ce faisant, se heurter à l'arbitraire de la sélection : pourquoi, en effet, Benamara au lieu de Rachid Kahar dont *La Part du feu* (1985) exploite le même thème de la mutation sociale que *La Mue* ou Chaïb et Ouahioune à la place de Rabia Ziani dont *Le*

⁸¹ - Dans notre thèse de 3^e cycle pour *Le Village des asphodèles* du premier et dans un article au Congrès mondial des littératures de langue française organisé en 84 par l'université de Padoue : « Le couple et sa représentation textuelle dans quelques romans actuels » où nous traitons de la *Chronique d'un couple ou la "Birmandessienne"* du second.

⁸² - Cf., entre autres, l'hommage qui lui est rendu dans la revue *Horizons maghrébins* (Le droit à la mémoire), n° 37-38, août 1999.

⁸³ - Comme le colloque organisé par N. Khadda à Montpellier en mai 2000.

Déshérité (1981) aborde les thèmes de la spoliation, de l'opposition entre la ville et la campagne ou celui de la femme⁸⁴?

Reste, au bout des choix, le regret d'avoir fait abstraction d'auteurs qui mettaient en place une œuvre prometteuse et qui s'imposent dans les années 90, pour leurs qualités intrinsèques et à la faveur d'une conjoncture de « crise » qui projette l'Algérie au premier plan de l'actualité ; parmi eux, Abdelkader Djemaï dont *Saison de pierres* (1986)⁸⁵ inaugurerait une œuvre dense, « râpeuse » comme il le déclare lui-même, ou Aziz Chouaki dont *Baya* (1989) tranchait au moment de sa parution par l'originalité du sujet et du style⁸⁶ ou encore Mohammed Kacimi El Hassani dont le premier roman, *Le Mouchoir* (1987) s'inscrit dans la satire et la contestation et dont l'analyse aurait peut-être permis d'éclairer le parcours tout à fait étonnant qui a mené l'auteur né dans la prestigieuse zaouïa d'El Hamel, près de Bou-Saâda, à cette écriture de la remise en cause et du fantasme⁸⁷.

L'arbitraire inhérent à toute sélection a eu beaucoup moins de place⁸⁸ dans l'élaboration du corpus féminin, dans la mesure où ce sont des coups de cœur qui nous ont fait adopter la plupart des œuvres : si on peut nuancer cette affirmation pour *La Fin d'un rêve* et *Le Printemps désespéré* qui nous ont cependant semblé émouvants dans leur besoin souvent maladroit de témoignage, le choix de *L'Amour, la fantasia* quand *Ombre Sultane* était laissé de côté, est dû au fait qu'il est, pour nous et en toute subjectivité, le plus beau roman de l'auteure, celui où l'entrelacement de l'histoire

⁸⁴ - Il est vrai que l'œuvre de C. Ouahioune nous intéressait particulièrement comme l'illustration du phénomène d'une littérature « régionale » et comme survivance remarquable d'un courant ethnographique.

⁸⁵ - Après cette première œuvre, il s'imposera dans la décennie suivante avec une œuvre riche et abondante qui, à côté d'un essai comme *Camus à Oran*, (Paris, Michalon, 1995), multiplie les romans, *Mémoires de nègre* (Alger, ENAL, 1991), *Un Été de cendres* (Paris, Michalon – Les Temps Modernes, 1995), *Sable rouge et 31, rue de l'Aigle*, toujours chez Michalon en 1996 et 1998.

⁸⁶ - Lui aussi se fera mieux connaître dans la décennie suivante en publiant dans la revue *Algérie Littérature / Action* (n°14) un roman : *L'Étoile d'Alger* en 1997 et, en 1998, aux populaires éditions « Mille et une nuits », un court récit, *Les Oranges* dont la version dramatique présentée par le Théâtre de la Cité à Paris en 1999 connut un réel succès. Un autre roman, *Aigle*, paru chez Gallimard (2000) confirme le talent de l'auteur.

⁸⁷ - Inaugurée avec ce premier roman, son œuvre se diversifie par la suite et mêle l'essai (*Naissance du désert : désert des imaginaires méditerranéens de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Balland, 1992), la poésie et le dessin (*L'Été blanc*, Paris, EDIFRA, 1990), la compilation avec un recueil de citations : *Arabe, vous avez dit arabe ? : 25 siècles de regards occidentaux sur les Arabes* (Balland, 1991), l'anthologie : *Mémoire verticale. Anthologie de la poésie yéménite moderne* (Aires, 1993), le roman avec *Le Jour dernier* (Stock, 1996) et le théâtre avec *1962*, pièce jouée avec succès à Anthony au printemps 2000.

⁸⁸ - Il n'en a, cependant, pas moins été présent puisque une œuvre aussi variée et généreuse que celle de Myriam Ben s'est trouvée exclue du corpus. Il est vrai que nous avons traité de sa très belle nouvelle « Nora » (*Ainsi naquit un homme*, Alger, La Maison des Livres, 1982) dans l'article sur le couple auquel nous faisons référence plus haut à propos de A. Lounès.

personnelle et de celle du pays, le bruyant silence des murmures et des chuchotements étouffés des femmes, continue à nous parler, à nous interpeller quinze ans après sa parution.

C'est aussi l'émotion multiple, née de leur lecture, qui nous a fait retenir les trois romans les plus récents de notre corpus, ceux de Maïssa Bey, de Ghania Hammadou et, surtout, celui de Hawa Djabali, *Glaise rouge*, tous réinventant, au cœur de la nuit, une écriture de la lumière.

Après nous être si longuement attardée sur le corpus, il nous faut en venir à la problématique choisie pour l'aborder en expliquant pourquoi nous avons distingué l'analyse des textes de femmes de celle des textes d'hommes. Il nous a semblé en effet, que pour un certain nombre de raisons sur lesquelles il faudra s'interroger, mais dont l'une est qu'en Algérie en particulier, le vécu des uns et des autres est différent, leur rapport à l'espace se trouve passablement affecté par des expériences dissemblables. Comme le rappelle F. Mernissi, « dans le monde musulman, la sexualité est territoriale. Un des mécanismes clés consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé »⁸⁹.

Sans vouloir, comme on l'a déjà dit, faire de la littérature le « reflet » du réel, on est amené à constater qu'une expérience différente de la vie induit, sur ce plan, une pratique littéraire différente, tous n'étant pas également sensibles à tel ou tel aspect de l'espace et ne l'exprimant pas de la même façon : il apparaît en effet qu'il y a bien une écriture féminine, un « parler-femme » comme il y a une appréhension féminine de l'espace, la vie des femmes se définissant souvent par le rapport qu'elles entretiennent avec cet espace. Les différentes oppositions qui structurent la spatialité des textes sont souvent différentes chez les uns et les autres : les femmes, pour leur part, mettent toutes l'accent sur la partition, ressentant comme fondamental le clivage dedans / dehors, quand l'opposition ville / campagne, permanente dans les œuvres masculines plus attentives à la perte de la terre, rappelle que le problème de la colonisation s'est posé aussi en termes d'espaces perdus par les uns, spoliés par les autres⁹⁰ et se double souvent d'une opposition passé / présent provoquant parfois une nostalgie qui peut être considérée comme l'expression de cette « inversion historique » dont parlait

⁸⁹ - Fatima Mernissi, *Sexe, idéologie, Islam*, Paris, éditions Tierce, 1983, p.153.

⁹⁰ - Inversement, la guerre de libération sera aussi, sinon exclusivement, une entreprise de récupération des terres, ce qui lui donne cet aspect « tellurique » sur lequel insistent des œuvres comme celles de Bounemour.

Bakhtine constatant que « (...) la pensée mythologique et littéraire localise dans le passé des catégories telles que (...) l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société. Les mythes du paradis, de l'âge d'or, de l'époque héroïque (...) sont des expressions de cette inversion historique »⁹¹.

Ainsi pourra-t-on dire, par exemple, que l'évocation et la nostalgie de l'Andalousie sont très souvent, pour ne pas dire toujours, masculines. Et si, dans un pays déchiré par la violence de l'Histoire, se trouve convoqué en texte le souvenir d'une Algérie heureuse, par exemple dans *Glaise rouge*, il n'est pas regret stérile du passé mais certitude qu'elle existera à nouveau.

Par ailleurs, si nous avons, à titre de vérification, fait une incursion dans la décennie 90 pour les femmes et non pour les hommes, c'est que cette littérature est au cœur de nos préoccupations ces dernières années et que cette réflexion s'inscrit dans une « aventure » entamée avec le groupe « Aïcha » qui s'intéressait à l'écriture féminine et avec l'équipe de recherche alors dirigée à Alger par Christiane Achour et qui s'était traduite en particulier par la publication, sous sa direction, de deux ouvrages collectifs, *le Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française* et surtout, *le Diwan d'inquiétude et d'espoir*, consacré à la littérature féminine algérienne de langue française⁹².

Le choix de la problématique.

Nous avons choisi l'espace comme angle d'attaque, car il apparaît que ce domaine est encore vraiment fécond : les perspectives ouvertes par l'article d'H. Mitterand sur l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac⁹³ et par les très belles pages de *L'Illusion réaliste*⁹⁴, en particulier le troisième chapitre, « Une poétique de

⁹¹ - M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.294.

⁹² - *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française* (sous la direction de Christiane Achour), Paris, L'Harmattan, 1990. *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*. Collectif sous la direction de C. Achour (Essais) [C.Achour, Z. Ali-Benali, S. Ammar-Khodja, M.F. Chitour, A. Kassoul, N. Kazi-Tani, L. Mériane, S. Rezzoug, B. Tabti] Alger, ENAG, 1991. Ces deux travaux sont, malgré les limites qu'on pourra peut-être leur trouver, le résultat d'une aventure exaltante intellectuellement et affectivement qui nous a plongés, en ce qui concerne la pratique des femmes, au cœur d'une entreprise littéraire qui s'écrivait, se développait sous nos yeux, en quelque sorte.

⁹³ - Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac » in *Le Discours du roman*, Paris, Puf, 1980, pp.189-212.

⁹⁴ - H. Mitterand, *L'Illusion réaliste, de Balzac à Aragon*, Paris, Puf, 1996.

l'espace »⁹⁵, sont loin d'être épuisées. L'auteur y déclarait – en 1996 – que l'espace romanesque était « un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation (...) »⁹⁶.

Ce même constat est depuis longtemps établi par ceux qui se sont de près ou de loin intéressés au problème de l'espace, composante essentielle ou mieux, indispensable du récit – « le lieu, écrit C. Grivel est (...) nécessité de la narration (...) Tant que le "où ?" n'est pas inscrit, impossible d'entamer- d'inventer l'aventure. *Le récit se fonde en se localisant* »⁹⁷ - il n'en a pas moins longtemps été le parent pauvre de la critique littéraire. Dès 1970, R. Bourneuf s'étonnait d'une « lacune » qui lui semblait « assez inexplicable » et écrivait : « Alors que depuis une vingtaine d'années se sont multipliés les ouvrages sur le temps (...), on ne trouve pas d'études d'ensemble consacrées à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : l'espace dans la littérature narrative. »⁹⁸

En 1978, M. Issacharoff remarquait⁹⁹ : « la spatialité, par opposition à la temporalité littéraire, constitue un domaine relativement neuf : pour l'instant, les études demeurent embryonnaires, et les conceptions souvent vagues et confuses. » En 1983, J. P. Goldenstein peut encore écrire que « la littérature sur l'espace est particulièrement pauvre¹⁰⁰ ».

Si, depuis, l'intérêt de la critique va croissant et si les travaux se sont multipliés, il n'en reste pas moins une certaine difficulté à aborder ce problème, chaque critique soulignant les pièges à éviter par l'analyse de l'espace. L'un d'entre eux consisterait à l'aborder sans le rattacher aux autres composants narratifs, c'est pourquoi Bourneuf propose d'étudier l'espace « dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman »¹⁰¹ tandis que Mitterand fait état des relations « qui unissent les configurations spatiales

⁹⁵ - *Ibidem*, pp.49-67.

⁹⁶ - *Ibid.*, p.50.

⁹⁷ - Charles Grivel, « Le lieu du texte », in : *Production de l'intérêt romanesque*, La Hague, Mouton et C^o, 1973, p.104. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁹⁸ - Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, avril 1970, p.77

⁹⁹ - Michael Issacharoff, « Qu'est-ce que l'espace littéraire ? » in *L'Information littéraire*, mai-juin, 1978, p.117.

¹⁰⁰ - J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983, p.101.

¹⁰¹ - R. Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 87.

entre elles et à l'ensemble des autres composantes cardinales de l'œuvre : notamment le système des personnages, la logique des actions et la temporalité »¹⁰². Quant à M. Issacharoff, il estime qu'il faut considérer la relation « entre l'espace et les autres éléments du récit »¹⁰³.

Le second piège consisterait à réduire cette analyse à « un inventaire des lieux représentés dont le statut serait purement descriptif », comme l'écrit C. Giacchetti¹⁰⁴, l'enfermant dans « une problématique référentielle »¹⁰⁵ d'autant plus difficile à éviter que, ainsi que le souligne D. Bertrand à propos de *Germinal*, « les figures spatiales (...) constituent (...) un vecteur essentiel de production de réel ».

Nous avons voulu étudier « la topographie spécifique qui (...) donne sa tonalité propre » à chaque roman, comme l'écrit Goldenstein¹⁰⁶, roman ouvert, aéré ou roman de la fermeture, de la clôture, du dedans ou du dehors, du mouvement ou de l'immobilité, lumineux ou obscur, où l'espace, hostile ou amical, est heureux ou dysphorique. « Tout roman (...) a partie liée avec l'espace », écrit M. Raymond¹⁰⁷ et chaque texte entretient avec la spatialité un rapport particulier : à peine évoqué, pauvrement décrit, parfois à cause d'une maîtrise approximative de la langue et des techniques d'écriture, ou au contraire minutieusement peint comme ces montagnes chez Bounemour, personnages essentiels des romans dont sont captées les moindres variations de forme ou de couleurs au gré de lumières changeant au fil des saisons. Différemment évoqué par le narrateur et perçu par le narrataire, il témoigne de la capacité d'une œuvre à mettre en place un univers esthétique valable et non seulement un espace référentiel identifiable, simple *mimésis*, la description étant un lieu d'intense activité de la poéticité, même s'il est entendu que « l'étude de l'espace (...) ne se confond pas avec celle de la description » comme le souligne Mitterand¹⁰⁸.

Si on admet avec Issacharoff que « l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement de personnages romanesques »¹⁰⁹, on ne s'en aperçoit pas moins que

¹⁰² - Préface à l'ouvrage de Denis Bertrand, *L'Espace et le sens, Germinal d'E.Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

¹⁰³ - M. Issacharoff, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976, p.18.

¹⁰⁴ - Claudine Giacchetti, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, p.9.

¹⁰⁵ - P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.133.

¹⁰⁶ - J.P. Goldenstein, *op. cit.*, p.89.

¹⁰⁷ - Michel Raymond, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », *Positions et oppositions dans le roman contemporain*, colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971, p.181.

¹⁰⁸ - In *L'Illusion réaliste, op. cit.*, p.52.

¹⁰⁹ - *L'Espace et la nouvelle, op. cit.*, p.14.

cet espace remplit d'autres fonctions. Dans ces textes, toujours de type figuratif, sauf en quelques points où s'insèrent des pages proches du fantastique, comme dans *Le Fleuve détourné*, *L'Honneur de la Tribu* ou fantasmatiques comme dans *La Traversée*, l'espace contribue fortement à inscrire la fiction dans la vraisemblance dont se réclament la plupart des auteurs ; il n'en a pas moins une très forte fonction symbolique – « c'est même la tendance naturelle du paysage réaliste, souligne Mitterand¹¹⁰, par une dérive de son caractère nécessairement métonymique (qui le fait apparaître en contiguïté avec les personnages et avec l'action) vers une fonction métaphorique » – les espaces étant chargés de significations plus ou moins transparentes, plus ou moins constantes d'une œuvre à l'autre : toutes n'ont pas le même rapport à la maison, par exemple ou à la campagne, par contre, toutes, ou presque, rendent le même son quand il s'agit d'évoquer le maquis, qui devient un lieu mythique.

L'étude de ces fonctions symboliques du lieu se rattache à ce que Bachelard désigne comme une « topo-analyse ». Comme le rappelle Bourneuf, cette « poétique de l'espace » aborde l'espace essentiellement dans sa relation avec l'auteur : « il renvoie, souligne-il, de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son « image » à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation »¹¹¹ mais nous nous situerons davantage dans la perspective de ce que Mitterand appelle une « éthologie de l'espace » par quoi il entend la façon dont les personnages du roman occupent leur « territoire »¹¹².

Par ailleurs, l'espace permet à l'action d'évoluer. Dans les romans de Bounemour, par exemple, dont les personnages sont sans cesse en mouvement, c'est leur déplacement qui fait avancer le récit et lui donne sa dynamique, les progrès accomplis (et le terme est à entendre aussi dans son sens spatial d'avancée) se mesurant à chacune de leurs étapes. C'est aussi en termes d'espace qu'est traduit le « parcours » de Mourad dans *La Traversée* ; l'opposition entre les lieux du présent, tous connotés négativement, et ceux du passé, valorisés mais impossibles à faire revivre, dit l'échec d'un personnage sans avenir, tragiquement incapable de s'adapter au présent et de survivre à sa jeunesse.

¹¹⁰ - In *L'Illusion réaliste*, op. cit., p.8.

¹¹¹ - Art. cit., p.80.

¹¹² - In « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* », *R.H.L.F.*, 1985, n°3, p.413.

D'un autre côté, on sait que l'espace littéraire est investi de valeurs : il n'est pas, écrit D. Bertrand¹¹³, « une simple topographie ; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie (...) ». Il s'agira donc pour nous, de repérer les lieux, de les recenser, de les décrire certes, mais aussi de voir quelle fonction leur est assignée dans l'économie du récit et de quelles valeurs ils sont porteurs. De la description mimétique, faisant de l'espace un simple décor, à celle qui, au contraire, en fait un élément actif, un « actant », les textes, dans la diversité de leurs écritures, disent aussi la diversité du regard qui se pose sur un espace multiforme et exprime, d'une certaine façon, les différentes visions de cette société qui, de façon plus ou moins visible, plus ou moins affirmée, sert de référent à l'ensemble des œuvres : l'étude de l'espace telle que nous voulons la mener, nous conduira, en fin de compte, à une lecture idéologique de ces romans car la description de l'espace y sert de révélateur et sa fonction esthétique se double presque toujours d'une fonction idéologique : « On voit mal, écrit Mitterand, qu'une réflexion sur la fonction du lieu romanesque ne débouche pas sur un repérage des présupposés implicites, c'est-à-dire sur une idéologie - par où l'on reviendrait, en fin de compte, à la thématique »¹¹⁴.

De son côté, Uri Eisenzweig avance l'hypothèse selon laquelle « l'espace imaginaire d'un texte littéraire constitue le lieu privilégié où se dévoile une certaine idéologie », précisant que « par espace d'un texte, (il entend) exclusivement le référent spatial (ou, si l'on préfère, l'espace référentiel) d'un texte linguistique (...) (ce qui) permet de situer la problématique proprement littéraire dans le cadre d'une sémiotique générale »¹¹⁵.

Au bout du compte, nous nous poserons la question qu'à la fin de sa préface à l'ouvrage de D. Bertrand se pose H. Mitterand : « Quel est le sens de tout cela ? Quelle est, dans la terminologie de l'auteur, la fonction « anagogique » de la spatialité ? »

En fonction de la peinture de l'espace qu'elles offrent, s'organise une typologie des œuvres, selon trois grands axes ; en effet, elles se distribuent en :

- *un espace de la certitude*, avec aussi bien les écrivains du sermon comme Chaïb et Benamara et un écrivain du « terroir » comme Ouahioune que nous

¹¹³ - D. Bertrand, *op. cit.*, p.59.

¹¹⁴ - H. Mitterand, « Le roman et ses "territoires"... », art. cit. p.413.

¹¹⁵ - Uri Eisenzweig, « L'espace imaginaire du texte et l'idéologie. Propositions théoriques », art. cit., p.183.

avons regroupés dans notre premier chapitre : « L'espace de la conformité : œuvres didactiques ou œuvres mineures ? » qu'un écrivain comme Bounemour dont le militantisme s'exprime par une reprise en mains de l'espace comme nous avons essayé de le montrer dans notre deuxième chapitre : « La politisation de l'espace selon Bounemour : la "longue marche dans les montagnes" ». »

- *un espace de la contestation* qui regroupe, à côté d'un écrivain de la nostalgie comme Mammeri auquel nous consacrons notre troisième chapitre : « *La Traversée* ou l'art de la fugue », un écrivain de la dissidence comme Mimouni qui est l'objet de notre quatrième chapitre : « Éclatement et corruption de l'espace : la trilogie de Mimouni. »

- *un espace féminin* qu'on pourrait dire de *l'invention*, les textes de femmes, dans leur ensemble, proposant une voie / voix nouvelle, qui n'est ni celle de la contestation désespérée et négative, ni, généralement, celle de la plate conformité et créant un espace original, sans illusion certes, mais dont l'espoir n'est jamais totalement exclu : c'est ce que se propose d'examiner la dernière partie comprenant nos chapitres V : « Écritures féminines des années 80 » et VI : « D'une décennie à l'autre : un "parler-femme" ? »

Première partie

L'espace de la certitude

Chapitre I

L'espace de la conformité : œuvres didactiques ou
œuvres mineures ?

Les romans dont nous abordons maintenant l'analyse, ceux de Mohamed Chaib, *le Déchirement*¹ et *La dernière épreuve*², comme celui de Khalifa Benamara, *La Mue*³, s'ils ne sont pas toujours exactement des romans à thèse, s'inscrivent cependant résolument dans ce qu'on pourrait appeler une littérature de témoignage, à vocation pédagogique comme le soulignent les déclarations d'auteur ou de narrateurs, la présentation des œuvres ou encore la critique.

Le narrateur de *La Mue* entrecoupe souvent le récit de longues leçons d'histoire, disant sa crainte de voir s'oublier « de grandes pages de gloire » (p.53) et rendant sensible son projet qui est essentiellement d'empêcher la disparition de cette histoire en l'inscrivant massivement dans le texte auquel elle confère un statut bâtard parfois assez loin de celui de roman.

La présentation, en quatrième de couverture, de *La dernière épreuve*, nous dit de M. Chaib qu'il « puise la substance de ses œuvres dans le vécu d'un drame social intense qui interpelle puissamment les consciences amnésiques ». *Le Déchirement* est précédé d'un avant-propos qui explicite le projet de l'auteur et sa conception du rôle de l'écrivain dans « l'Algérie d'aujourd'hui ».

L'auteur y répond à la double question qu'il pose : « Écrire aujourd'hui en Algérie, pour qui et pour dire quoi ? » Le public visé – « le plus grand nombre » - détermine le choix d'une écriture que l'auteur veut simple, se démarquant explicitement de toute recherche sur le plan formel. Cette prise de position en faveur d'une littérature facile à lire (cependant, dit-il, son roman « porte à la réflexion » (p.8)) semble réduire la littérature à son rôle d'information/formation qui paraît incompatible avec toute recherche comme il l'écrit dans l'avant-propos qui précède *Le Déchirement* : « (...) il ne peut être question pour moi de verser dans un style ésotérique et alambiqué, avec une écriture sophistiquée destinée à quelques critiques parisiennes. Au moment où nombreux dans notre pays sont ceux qui veulent lire et qui cherchent à s'instruire, il me paraît mal venu et hors de propos de se livrer à des recherches sur l'écriture pour n'être lu que par un petit cercle d'initiés. »

¹ - Alger, S.N.E.D., 1980.

² - Alger, E.N.A.L., 1985.

³ - Alger, E.N.A.L., 1985.

Voulant redire l'histoire pour empêcher qu'on l'oublie, se donnant comme but de dire « les réalités et les vérités d'aujourd'hui » (avant-propos de Chaïb), ces romans qui s'inscrivent dans la tradition la plus classique du réalisme, offriront de l'espace un traitement dont on peut prévoir qu'il ne sera pas révolutionnaire. On peut s'attendre à ce que sa description soit conforme au « réel » qui lui sert de référent. Cependant il est intéressant de voir comment fonctionne cette description, quels rôles lui sont assignés – et s'il lui en est assigné - si elle participe, et dans quelle mesure, à l'élaboration de l'univers romanesque que les auteurs entendent mettre en place, enfin si elle peut être le lieu où s'efface la volonté didactique de l'œuvre.

Mohamed Chaïb : un espace sans ambiguïté.

I. Fonction didactique de l'espace : les lieux-prétextes.

Dans *Le Déchirement*, le personnage central, Youcef, revient dans son pays qu'il a quitté dix ans auparavant pour Paris. A son retour, le pays est en guerre et la première image qu'il a, depuis le taxi qui le conduit, est celle d'une ville dont « les rues étaient désertes » et « les quelques passants (...) inquiets » (p.13), image d'une ville que l'approche du couvre-feu, la nuit et la peur vident de ses habitants.

Mais si la première page semble pleine d'une crainte diffuse, le reste du chapitre ne baigne pas dans la même atmosphère. En effet l'angoisse créée, au tout début du texte, par l'état de guerre se dilue dans les autres préoccupations du personnage qui, pour l'heure, se promène avec sa mère dans le jardin et tous deux attendent les personnes qu'elle a invitées « pour fêter le retour de son fils » (p.14).

Le jardin qui n'est pas décrit - le narrateur parle de « toutes ces fleurs si belles et si variées » (p.14) et de leur parfum mais le jardin n'est pas donné à voir - est présenté comme un lieu important pour la mère qui semble y avoir trouvé une compensation à la longue solitude qui a précédé le retour du fils⁴. Là, pendant que la mère et le fils bavardent, affluent les souvenirs.

I.1. Le village.

Les gestes de la mère, caractérisée par la douceur et la tendresse, rappellent à Youcef son enfance, le village natal, le bonheur de la vie familiale, « le monde des animaux et des plantes au milieu duquel il passait la plus grande partie de ses loisirs »

⁴ - Cf. p.14 : « Il comprit (...) pourquoi sa mère veillait avec soin à l'entretien du jardin. Ce petit monde floral était pour elle comme un petit paradis terrestre ou une boîte à souvenirs. Il était son œuvre. Depuis longtemps astreinte à vivre comme une recluse, elle avait fait naître ces fleurs pour se sentir sans doute moins seule. »

(p.17) : une enfance heureuse dont l'évocation est très vite interrompue par une voix venant de l'intérieur de la maison. Sautant d'une époque à l'autre, c'est alors à Paris qu'il pense. Ainsi, dans ce jardin lié au présent, sont évoqués des lieux aussi différents que Paris et le village : ce dernier disparaîtra du reste du roman qui est, contrairement à *La dernière épreuve*, un roman citadin ; cependant la référence au village, pour fugace qu'elle soit, n'en est pas moins révélatrice : si elle ne semble avoir été introduite que pour donner un peu d'épaisseur au personnage, elle contribue à forger une image idyllique du passé qui se trouve valorisé par son inscription dans un espace toujours positivement évalué, espace primordial même s'il ne joue aucun rôle dans la narration en dehors de cette caution idéologique qu'il apporte d'une certaine façon, faisant des parents de Youcef un modèle à l'aune duquel sont évalués les autres personnages. Les évocations du père mort sont toujours empreintes d'un très grand respect, quel que soit le personnage qui en parle et, tout au long du texte, rien ne viendra ternir l'image maternelle qui symbolise pour le fils « la perfection de la féminité » (p.18). Cette valorisation de la mère, « seule femme au monde qu'il admirait » (id.) se double d'un assez grand mépris pour la femme qui s'exprime, entre autres, dans une formule qui revient deux fois sous une forme quasiment identique : « on lui avait dit que la femme est un être pervers : il venait de le constater » (p.136) reprise un peu plus loin (p.154) : « on lui avait trop souvent dit que la femme était perverse (...) ». Ne semblent échapper à cette fatalité de la perversion que celles auxquelles le relie les liens du sang, sa mère d'abord et avant tout et ensuite sa femme qui est, de surcroît, sa cousine. Aussi, lorsqu'il croit, à tort, que cette dernière le trompe, ce qui lui semble le plus étonnant et le moins supportable, c'est justement qu'aient pu être trahis les liens du sang et il s'interroge : « (...) cette cousine (...) dont le père était le propre frère de son père (...) aurait-elle pu réellement le tromper en dépit des liens profonds et consanguins ? » (p.154)

I.2. L'ailleurs ou « les belles étrangères ».

Le village, rapidement éliminé du récit, reste Paris, lié au passé d'étudiant de Youcef et dont l'évocation - et non la description, car, là encore, comme pour le jardin, le lecteur ne saura pas à quoi ressemble ce Paris où le jeune homme a vécu si longtemps - a une fonction idéologique et didactique intéressante à observer de même

que les autres évocations de l'Europe, qui ont pour but essentiel de souligner l'opposition ici / ailleurs, étant bien entendu que c'est l'ici d'où l'on parle qui est le pôle positif. De même, et ceci paraît une variante de cela, à l'étrangère sera opposée l'Algérienne, nous y reviendrons.

Si Youcef revient en Algérie au bout de dix ans, il ne semble pas que son retour ait été mûri, réfléchi, ni même vraiment souhaité. Il apparaît comme le résultat d'une intégration impossible à réaliser : c'est en effet après la rupture avec Louise qu'il devait épouser, que se décide le départ, le retour vers les siens étant dû au refus de l'autre⁵. En effet, malgré la guerre en Algérie dont lui parviennent des échos⁶ et bien que préoccupé par ce qui se passe chez lui⁷, il entame tout un processus d'installation à Paris : « un emploi de médecin dans une clinique parisienne » (p.20) lui donne un sentiment de réussite tandis que la rencontre avec Louise semble devoir lui apporter un bonheur sans ombre. Mais la mort, en Algérie, du frère de la jeune femme fait naître (ou réveille) chez la mère des jeunes gens puis chez Louise elle-même, un racisme aussi violent qu'inattendu et Beauvais où devaient se célébrer des fiançailles signifiant l'installation de Youcef dans ce monde, devient le lieu où il se heurte à un racisme primaire (« sale race (...) sauvages (...) sale bicot (...) » dit la mère (p.21)) et où la relation amoureuse se dénoue, d'une façon assez artificielle, il faut bien en convenir. En effet, après la nouvelle de la mort du fils et la violente diatribe de la mère désespérée, Youcef entreprend, pour « calmer » Louise et « tenter d'adoucir ses souffrances », de lui raconter le passé d'ancien combattant de son père, de lui rappeler que les Algériens « (...) sont venus (...) défendre (les Français) contre le fascisme allemand » (p.22) et qu'aux manifestations du 8 mai 45, la France avait répondu par la répression que l'on sait. On peut s'interroger sur la vertu apaisante des leçons d'histoire mais l'artifice d'un tel placage historique à ce moment du récit n'est pas plus convaincant que la réponse de Louise demandant à Youcef de « désapprouver les (siens) » et de se faire « naturaliser » (p.23).

Le départ de Youcef quittant Beauvais est une préfiguration de son départ définitif. C'est donc l'échec de la relation amoureuse des deux jeunes gens qui

⁵ - L'itinéraire du colonisé reste, ici, celui qu'analysait déjà Memmi, en particulier dans « Sociologie des rapports entre colonisateurs et colonisés », *C.I.S.*, 23, 1957) et que l'on retrouvait d'une façon plus marquée dans *Le Sommeil du juste* de Mammeri : « la reprise de soi », selon l'expression de Memmi est essentiellement due au refus du colonisateur d'accepter le colonisé.

⁶ - Cf. p.19 : « (...) de pénibles nouvelles lui parvenaient sur le calvaire qu'enduraient ses frères. »

⁷ - Cf. p.20 : « cela lui donna à réfléchir. Des mois passèrent sans amener de soulagement à son esprit. Il était alors emporté dans une confusion de pensées. »

détermine le retour au pays. Cette relation apparaît plutôt superficielle, comme, d'une façon générale, celles qu'il tisse à Paris, toujours associé à des visages de femmes : « tant de belles filles... » se souvient-il (p.33), Véra, la Yougoslave « aux cheveux blonds qui lui descendaient jusqu'aux reins » (p.19) et aux « belles jambes » (p.28), Louise à la « beauté éclatante » (p.20), relations sans lendemain : Véra est mariée et Louise, on l'a vu, demande à Youcef de renoncer à être lui-même.

Si Paris apparaît, d'une certaine façon, comme le lieu d'une éducation sentimentale, impossible au pays à cause des multiples contraintes familiales et sociales⁸, il est aussi le lieu de l'échec amoureux. Lié au passé – c'est toujours le « flash-back » qui inscrit Paris en texte - il n'est pas le lieu où se construit l'avenir même si, un moment, le personnage a pu le croire.

L'Europe ou la France évoquées ailleurs dans le récit sont, comme on le dit d'un certain Orient, de pacotille. Elles sont convoquées en texte :

- soit pour souligner la vanité d'une certaine bourgeoisie dont on nous dit qu'elle « proliférait d'année en année comme les champignons vénéneux dans la forêt » (p.129) et dont les discussions ne semblent pouvoir tourner qu'autour des voitures achetées ou des capitales visitées : « Paris, Bruxelles, Stockholm, Madrid, Berlin... », dont la description n'intéresse personne⁹, leur fonction semblant n'être que de souligner l'appartenance de ceux qui se flattent de les avoir visitées, à un monde que le discours du narrateur affecte d'une totale négativité ;

- soit pour servir de décor aux exploits de femmes comme Monique qui raconte à Soraya comment elle a connu Hamoud sur la Côte d'Azur. Le récit qu'elle fait de son passé est rectifié par le narrateur qui souligne quelle aventurière elle fut et quel « pigeon » (p.113) fut Hamoud ; la Côte d'Azur et Saint Tropez, baignades et belles robes d'un côté, Toulon et la « boîte » (p.112) où Monique fait l'entraîneuse, de l'autre côté, l'univers dessiné semble celui d'un récit de magazine ou, dirions-nous à Alger, d'un feuilleton égyptien.

La France ainsi peinte à gros traits semble le lieu de toutes les aventures et le personnage de Monique que Hamoud y rencontre, l'image de la « mauvaise

⁸ - Quand Youcef emmène Soraya à Tipasa, le père de la jeune fille se fâche : « Nous ne sommes pas en France ici », dit-il (p.63) et la mère de Youcef, elle-même, met en garde son fils contre un comportement qu'elle juge avec sévérité : « ici, ce n'est pas Paris! » (p.74)

⁹ - Cf. ce que dit de Naples, Hamoud, le mari de Monique : « C'est magnifique. Monique et moi étions heureux à en mourir. » (p.106)

femme »¹⁰. C'est dire quelle part d'idéologie entre dans cette représentation de lieux dont le narrateur semble craindre qu'ils n'exercent encore une séduction pernicieuse et dont il entend démontrer que les modèles qu'ils proposent sont mauvais, faux et dangereux¹¹.

Le portrait des « étrangères » est tout à fait révélateur. À part leur beauté qui est souvent soulignée, tout en elles est artifice et mensonge. La villa de Hamoud à Fort de l'Eau est un des lieux où se manifeste leur duplicité. On a déjà vu comment sa femme Monique a mis la main sur lui, bien décidée à profiter de sa fortune. Ses espoirs ne sont pas déçus et elle mène en Algérie une vie dorée dans une villa au bord de la mer où, au cours d'une fête, est présentée une autre étrangère, Martina, qui offre le même « profil » que Monique et qui a jeté son dévolu sur un riche Algérien, Dahmane, dont elle veut se faire épouser bien qu'il soit déjà marié. C'est l'occasion pour le narrateur d'opposer à Martina, « l'Allemande », comme dit le texte faisant de l'appartenance ethnique un critère différentiel¹², le personnage de la première femme de Dahmane, qui, pour n'être pas aussi « présentable » que Martina dont la vertu essentielle est de savoir « mettre ses cheveux blonds en valeur » (p.146), n'en possède pas moins des qualités bien plus solides : elle a supporté la misère des débuts sans jamais rien demander, a élevé ses enfants dans « les meilleures conditions » et, dure à la peine, a été une aide pour son mari. Quand la réussite arrive, elle se trouve évincée, n'ayant connu de la vie que ses difficultés. On voit quelle fonction dissuasive est assignée à cette opposition, combien édifiante, de la femme algérienne et de l'étrangère.

I.3. Modèle et contre-modèle : la maison.

La conduite de Monique, incompréhensible aux yeux de la candide épouse de Youcef, Soraya¹³, fait de la si belle *maison des Hamoud* le lieu où tout n'est qu'apparence, où l'image du bonheur offerte par le couple est un leurre, où les

¹⁰ - Qui se double aussi, pour faire bonne mesure, d'une « mauvaise mère » (pour reprendre le titre d'un ouvrage connu), ainsi que peut le constater Soraya, étonnée de voir que « Monique s'occupait très peu de sa fille confiée toute la journée à la garde d'une vieille domestique. » (p.113).

¹¹ - On retrouve la même démarche dans *La Mue*, comme on le verra plus loin.

¹² - De même, Soraya s'émeut de voir cette étrangère faire le malheur d'une « autre mère de famille et de surcroît algérienne comme elle » : la solidarité se fonde sur l'appartenance au même pays.

¹³ - Quand elle découvre que Monique a un amant, elle se demande « de quoi (elle) pouvait bien manquer pour se permettre de pareils écarts » (p.114).

rappports sont fondés sur la duperie. Tout aussi « coupables » que ces femmes, sont les hommes comme Dahmane et Hamoud pour qui « le chemin de la civilisation était tracé, croyaient-ils, par ces étrangères » (p.147), explique le narrateur dont la crainte est que l'on ne comprenne pas ce qu'il veut qu'on comprenne et qui ne laissera subsister aucune ambiguïté.

La maison de Hamoud et Monique, malgré la note positive que pourrait apporter la présence de la mer - mais il est vrai qu'ici, elle paraît faire partie d'un décor figé de carte postale qui n'est jamais décrit¹⁴, qui ne semble pas émouvoir les personnages mais qui a pour fonction de connoter les vacances, la richesse, le plaisir, la beauté des femmes s'ajoutant à l'ensemble pour mettre en place un univers apparemment harmonieux - cette maison est, en définitive un lieu beaucoup moins positif qu'il n'y paraît et la vie facile qui s'y déroule, un contre-modèle élaboré par le narrateur dans sa tentative plus idéologique que littéraire d'enseigner ses lecteurs.

Par contre, *la maison maternelle* est un lieu très positivement connoté et même le plus positivement connoté de tout le roman, ne serait-ce que parce qu'elle est associée au personnage de la mère dont on a déjà vu ce qu'elle représentait pour Youcef. Elle est aussi le lieu le plus riche dans la mesure où, à trois endroits différents de la maison, le jardin, la cave, l'intérieur, vont correspondre trois sortes d'activités de la mère qui apparaît ainsi comme un personnage plus complexe que les autres.

À la maison proprement dite sont liées ses tâches traditionnelles de maîtresse de maison : elle organise le repas du premier soir auquel toute la famille a été conviée et même si elle a de l'aide, c'est elle qui supervise l'ensemble des opérations. Elle s'applique à tenir une maison dont la description, malgré ses limites, souligne le confort : comme l'avant-propos en avertissait le lecteur, ce qui est dit compte plus que la façon dont on le dit et l'indigence du court passage descriptif consacré à la « salle à manger-salon » en est bien la preuve. En une dizaine de lignes, le même adjectif - grand - revient trois fois pour qualifier un « buffet cossu » puis une « table sculptée » puis un « lustre » ; à la pauvreté du lexique s'ajoutent des impropriétés ou des maladresses (le buffet « supportait la vaisselle », un « assortiment de bibelots... ») qui

¹⁴ - On pourrait parler à ce propos de « fausses descriptions », le texte disant les choses bien plus qu'il ne les montre ; voici comment, par exemple, nous est présentée la maison : « L'entrée de la villa était encombrée de voitures flamboyantes. L'accueil qu'on leur réserva fut des plus chaleureux. La fête se déroulait en plein air face à la mer. Des lampions illuminaient le décor. Une cinquantaine d'invités, accompagnés de leurs épouses étaient déjà assis autour de tables bien garnies. D'autres étaient venus avec leurs maîtresses. Une estrade était dressée sur laquelle un orchestre avait pris place : tous les

rendent évidente l'absence de travail sur l'écriture¹⁵ ; peut-être même, faudrait-il parler d'un niveau moyen de compétence linguistique.

Dans la maison, la mère, La Baya, se comporte en femme traditionnelle¹⁶, attentive au bien-être de son fils auquel, par exemple, elle porte son petit déjeuner dans sa chambre (p.35). Mais le jardin qu'elle entretient avec autant de compétence que d'amour, lui donne une autre dimension, faisant pressentir que les seules charges domestiques ne sauraient donner un sens à sa vie qu'enrichit cet art du jardinage, élargissant son univers au-delà des frontières de la maison qui bornent si souvent la vie et les espoirs des femmes.

Si le jardin s'oppose à la maison comme le dehors au dedans, l'ouvert au fermé, la cave, elle, s'oppose aux deux comme le caché à l'apparent, le secret au visible, la profondeur au superficiel. En effet, la cave de la maison familiale est le lieu où s'exerce l'activité de militante de la mère. Elle y héberge des moudjahidines qui peuvent y taper à la machine, s'y informer grâce à la radio, s'y reposer, leur assurant un refuge sans les obliger à interrompre leurs activités. Dans ce lieu souterrain, s'inscrit ce qui est alors la réalité du pays, la guerre et la résistance. Et la mère qui participe de ce lieu comme des deux autres, manifeste sa supériorité sur son fils découvrant par hasard ce qui se passe en cet endroit, réaffirmant son extériorité à la guerre, sur laquelle il se contente le plus souvent de gémir - il admire cependant les combattants - mais qui n'affecte pas sa vie et n'entrave pas son ascension sociale.

La marque la plus évidente de cette ascension sera l'acquisition d'une *villa à Hydra* qui est le symbole de la réussite¹⁷. Cet achat coïncide avec deux événements

musiciens avaient les cheveux longs. Certains invités se baignaient dans la piscine.» (p.144). On le voit, l'essentiel n'est pas de donner à voir mais plutôt de donner à juger.

¹⁵ - Le salon des parents de Soraya sera décrit de la même façon : des éléments connotant une aisance confortable - fauteuils, bibliothèque - une même absence de recherche en ce qui concerne les prédicats - les étagères sont « garnies » de livres, la bibliothèque « trônait », les fauteuils sont « placés dans un coin de la salle » - un jugement du narrateur qui impose son point de vue et le dispense d'une description plus approfondie : « un intérieur entretenu avec beaucoup de goût qui ajoutait au charme de la pièce très fraîche » (p.57).

¹⁶ - Cet aspect traditionnel est, malgré les restrictions que l'on y apportera plus bas, un trait essentiel de son caractère, une composante invariable, comme le montre son attitude vis-à-vis de Farida, la jeune militante dont la famille a été décimée et qui fait partie du groupe réfugié dans la cave, à laquelle elle tente « d'enseigner à tenir un intérieur, organiser un foyer et être économe » et à laquelle elle répète : « Il faut dès à présent penser à ton avenir. Songe qu'un jour tu te marieras (...) et que tu devras être digne de ton époux (...) » (p.68), propos pour le moins inattendus dans la bouche d'une militante (et adressés à une militante) ; on reste confondu devant une telle hiérarchisation des valeurs propulsant au premier plan l'estime d'un mari dont on pense qu'elle a plus de chances de reposer sur un foyer bien tenu que sur le combat mené par la jeune fille pour, justement, forger un avenir différent.

¹⁷ - Idée qui court dans différents romans algériens où se dessine ainsi une géographie symbolique opposant « beaux quartiers » et quartiers populaires, à l'œuvre aussi bien chez Mimouni que chez Mammeri (cf. les chapitres qui leur sont consacrés.)

d'inégale importance, l'indépendance du pays et le mariage avec Soraya, qui le rendent possible et le motivent : si la perspective de son prochain mariage l'oblige à penser à un lieu où il vivrait avec sa femme et le pousse à cet achat, l'indépendance rend licite ce qui était presque indécent pendant la guerre. Par ailleurs, en entraînant le départ des Européens, elle rend possible l'acquisition « à bas prix », précise le texte (p.96) d'une villa « fort bien meublée » ; elle lui avait auparavant permis d'acheter, toujours « à bas prix » (p.43), le cabinet du docteur Gauthier sur le point de quitter l'Algérie. Pour Youcef, même si elle ne peut se réduire à cela, on peut dire que l'indépendance aura été, essentiellement, l'occasion de s'installer dans des lieux laissés vides par leurs occupants. Il y a là, tout un jeu d'espace par quoi se manifeste l'ascension sociale d'une classe moyenne occupant les lieux laissés vides par les Européens tandis que les campagnards viendront occuper les logements qu'elle aura ainsi libérés ; ce glissement spatial trouvera un écho dans nombre de romans comme *La Mue* ou *La dernière épreuve* où Malik occupe la ferme abandonnée par les Garcia¹⁸.

L'installation dans la villa d'Hydra signifie aussi le début d'une époque, non pas tant celle de l'apprentissage de la liberté que celle de la vie à deux qui commence pour le couple et dont le tableau ferait rêver les lecteurs de *Confidences* : beauté de la jeune femme, amour passionné, réceptions et cadeaux somptueux ; cette vie des « bourgeois d'aujourd'hui » comme les appelle l'auteur dans son avant-propos, n'a cependant pas l'approbation du narrateur qui va montrer comment la voie choisie par Youcef est immorale comme le montre le portrait qu'il trace du jeune homme dont « l'appât du gain (a eu) raison » (p.118), qui est pris « entre le goût du lucre et la modestie », qui, à fréquenter un certain monde, en adopte « les (...) gestes et les (...) comportements » et subit « les tentations avilissantes de la bourgeoisie » (p.129) ; elle est aussi dangereuse : c'est en effet dans la villa des Hamoud et lors d'une réception particulièrement « réussie » que Soraya, que son mari a dû quitter pour un accouchement, est violée sans même qu'elle s'en rende compte, tout assommée qu'elle est par l'alcool qu'elle a bu et qu'elle n'a pas supporté.

Dans cette villa dont on a déjà vu qu'elle était le lieu de la tromperie, se noue le drame de Youcef : lui qui se sait stérile (mais qui, avec une belle élégance a fait croire à sa femme que c'était elle qui l'était) est plongé dans un véritable cauchemar

¹⁸ - Cf. aussi, entre autres, Rabah Belamri, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987 et Ali Boumahdi, *L'Homme-Cigogne du Titteri*, Paris, Le Centurion, 1987.

en se rendant compte que sa femme est enceinte. Mais il est seul (et c'est justice, semble faire entendre le narrateur) à souffrir de cette situation qui peut apparaître bien compliquée, car Soraya, tout à son bonheur d'attendre un enfant, vit pleinement ces moments d'autant plus précieux que son désespoir de se croire stérile a été plus grand, absolument ignorante du drame de son mari. La maison d'Hydra, si elle est pour son mari le lieu du « déchirement » au point qu'il envisage même de tuer l'enfant qui vient de naître¹⁹, est pour elle le lieu d'un bonheur total un moment obscurci par sa prétendue stérilité mais désormais sans nuages.

La jeune femme est d'ailleurs, dans l'ensemble du roman, un personnage heureux ; gâtée par ses parents puis par son mari elle passe d'une maison heureuse à une autre maison heureuse, quand sa cousine, Salima, se dessèche dans la maison de ses parents où l'a retenue la trop grande cupidité de son père si exigeant avec ses prétendants qu'il les a tous découragés, brisant ainsi sa vie : elle qui confie à son cousin : « ici, j'étouffe » (p.181), finira par épouser un homme de cinquante ans sans attendre le bonheur de son mariage : « j'ai accepté de l'épouser, dit-elle, tout simplement parce que je veux fuir cette maison » (p.185).

Le bonheur de l'une comme le « malheur » de l'autre sont en fait la sanction des deux attitudes totalement différentes de leurs parents.

Soraya est la fille du « bon oncle » qui a aidé la mère de Youcef quand elle était seule, qui fait mener une vie harmonieuse à sa famille qui ne rencontre pas de grands problèmes. Par contre, le père de Salima est le « mauvais oncle » qui, aveuglé, par son amour de l'argent et par la jalousie qu'il éprouve vis-à-vis de ceux qui ont réussi, essaye de profiter de la situation de La Baya, la mère, pour détourner à son profit les biens qu'elle possède ; mauvais oncle, mauvais père, ayant fait le malheur de sa fille en faisant passer l'argent avant l'amour dont elle rêve²⁰, il est l'illustration des tares de la bourgeoisie que l'auteur entend dénoncer²¹. C'est dire si le texte est, avant tout, régi par un désir de moralisation qui se retrouve aussi bien au niveau du récit lui-même qu'au niveau du discours qui entrent en une redondance destinée à forcer

¹⁹ - Dans « la chambre la plus retirée de la villa » (p.168) qui devient le lieu d'un conflit intérieur pour Youcef, hésitant entre son désir de meurtre et sa conscience de médecin.

²⁰ - Cf. l'histoire de Saïd, un camarade de lycée qu'elle devait épouser mais dont l'a séparée son père (pp.185-186).

²¹ - Cf. ce qu'il écrit, dans l'avant-propos, des bourgeois d'aujourd'hui « pris par une boulimie de consommation et d'imitation de « modèles » étrangers (...) ne pensant qu'à (...) s'enrichir sur le dos du petit et du démuné. »

l'adhésion du lecteur à une norme établie par le texte, condamnant certaines attitudes, en valorisant d'autres et cherchant ainsi à imposer des modèles²².

Le cabinet de Youcef est lui aussi un des lieux où apparaît la forte moralisation du récit, le narrateur et le personnage lui-même jouant les censeurs. En effet, si le narrateur juge le jeune homme qui, dans sa course au profit, en vient à refuser parfois des soins aux nécessiteux (p.118), ils sont deux à juger et à condamner cette jeune cliente envoyée par Monique²³ et qui, enceinte sans être mariée, entend que le médecin la tire de « cette gênante situation » (p.121).

Cette démarche choque Youcef qui rappelle que son travail « consiste à sauver la vie des gens et non pas à la détruire » (id.) et qui s'offusque d'être pris pour un « assassin ». Quant au narrateur, il oppose cette fille de bourgeois « évolués » dont la richesse finira par résoudre ce problème, à d'autres, plus « pauvres », pour lesquelles « cette faute serait irréparable ». L'opposition de classes se fait en termes de morale - les bourgeois étant à la fois ceux qui se conduisent mal et ceux dont la fortune permet de ne pas supporter les conséquences de leurs « fautes » - ce qui désamorce l'effet de dénonciation poursuivi par l'auteur.

On peut noter qu'à chaque lieu est attachée une valeur symbolique - la villa de Hamoud est le lieu du mensonge, celle d'Hydra est le signe de la réussite, le cabinet est essentiellement le lieu où se gagne de l'argent, la villa des parents de Soraya, comme celle de la mère, est le lieu de l'équilibre alors que celle des parents de Salima est au contraire le lieu de la dysharmonie, du conflit entre la jeune fille et ses parents - et que tous participent à l'entreprise d'édification du public tentée par le roman. La description en est d'une simplicité qui peut sembler un parti pris conforme aux déclarations de l'auteur - « mon roman est (...) écrit simplement pour être lu facilement » - (Avant-propos, p.8) mais qui est, plus vraisemblablement liée à un certain manque de moyens, aux limites de cette écriture dont la « lisibilité » si vivement revendiquée pourrait bien fonctionner comme alibi aux faiblesses de l'œuvre.

La pauvreté de l'écriture se manifeste particulièrement lorsque la description de l'espace, contrairement à ce qui se passe quand elle n'a qu'une fonction

²² - L'étouffement que peignent les romans de femmes n'est pas une sanction morale mais le résultat de la peur des hommes devant l'accès des femmes au dehors qui risque de compromettre leur toute puissance sur le monde extérieur.

²³ - La relation établie entre l'une et l'autre équivaut à une condamnation : « dis-moi qui tu fréquentes... »

« illustrative » (la maison du parvenu est trop grande, celle du bon oncle est entretenue avec goût...) veut privilégier la fonction esthétique comme dans les pages consacrées à la première promenade de Youcef et Soraya qui les mène, le long du littoral, jusqu'à Tipasa (pp.58 sq). Le nombre de métaphores signale une volonté de recherche (malgré ce qu'en dit l'auteur) qui, malheureusement, se trouve entravée à la fois par la pauvreté du lexique et par celle de l'imagination, comme peuvent le montrer les exemples suivants : « Zéralda apparut soudainement comme une sirène (...) L'oued Mazafran ressemblait à un reptile qui se jetait dans la mer (...) » (p.59), « le mont Chenoua se détachait de l'horizon comme un dromadaire assoiffé, plongeant sa tête dans la mer (...) les falaises donnaient l'impression d'être des crocodiles... » (p.60)

L'habituelle association terre / femme dont on connaît la fortune, se trouve ici totalement aplatie par une formule comme : « je te compare à ce paysage... » que ne sauve pas, plus bas, cette remarque de Youcef : « tes yeux ressemblent à cette mer calme ». L'association effectuée par le personnage se trouve redoublée par l'intervention du narrateur qui n'apporte rien de nouveau : « il l'admirait, elle et cette nature... » et, quelques lignes plus loin, à nouveau : « (il) admirait à la fois la magnificence du décor et la beauté de sa cousine ».

« Un narrateur omniscient qui tend toujours à interpréter les événements, écrit S. Suleiman²⁴, fait ce que Barthes appelle “nommer excessivement le sens” ». Nous sommes bien en présence de cette nomination excessive qui n'a qu'un lointain rapport avec la littérature que semblait rechercher cette description d'un espace rendu doublement euphorique par le plaisir qu'éprouvent les deux jeunes gens à le contempler et à y être ensemble et que ne parviennent pas à altérer quelques remarques visant à nous rappeler la situation du pays²⁵.

²⁴ - Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, p.206.

²⁵ - Cf., p.59 : « On nous a privés de toutes ces richesses. Le seul droit que nous ayons est de les regarder de loin » ou, p.60 : « Youcef ne put s'empêcher de se révolter en lui-même de l'injustice qui sévissait dans son pays. »

II. L'espace colonisé : un monde compartimenté.

Dans le deuxième roman de M. Chaïb, *La dernière épreuve*, le traitement de l'espace est un peu plus élaboré. L'action du roman se situant, sauf pour les vingt dernières pages, avant l'indépendance, on peut se demander si l'espace, au moins dans le cas de Chaïb, n'est pas plus facile à peindre dans la situation coloniale qui délimite des territoires impartis à chaque groupe et les oppose clairement. La lecture du *Déchirement* peut laisser penser que la faible place tenue par l'espace et son rôle un peu secondaire dans le récit, tient en partie à la difficulté où se trouve le narrateur de délimiter des espaces franchement antagoniques comme le lui permet l'univers clivé de la colonisation.

Le roman s'ouvre sur les rêves de départ d'un adolescent du Sahel qui, en évoquant un ailleurs « où il espérait trouver la liberté et le calme » (p.15) servent à définir en partie et a contrario, un ici où ne règnent ni l'un ni l'autre. Le texte s'attarde, en cet incipit, sur les pensées de l'enfant et ses souvenirs, ne signalant comme élément descriptif que le « grand olivier » à l'ombre duquel se trouve Djaffar, « qui domine une vaste partie du Sahel » et dont la simple mention réussit à suggérer le paysage méditerranéen qui sert de cadre au récit. Dès le début, vont être évoquées la mort du père et la présence du colon, l'une et l'autre contribuant à installer la dysphorie : la première prive l'enfant de la « tendresse » du père et de l'harmonie d'un foyer où « la bonne entente (...) régnait », faisant du passé un temps heureux ou du moins perçu comme tel par l'enfant ; à la deuxième est directement reliée la mort du père dont le texte nous dit que son travail chez le colon, « ardu, éreintant, continu, allait forcément le détruire », soulignant l'opposition entre le colon et celui qu'il emploie, celui-ci se tuant à la tâche, celui-là, dont sont évoqués « les trois cents hectares répartis en vignobles et en orangeries », « jouiss(ant) avec délectation » de ses biens.

Cette première opposition du colon et de l'ouvrier agricole détermine celle des espaces qu'ils occupent, scindant le Sahel en un espace du colonisé et un espace du colonisateur qui n'occuperont pas la même place en texte, la peinture de l'espace du colonisé occupant la majeure partie du roman alors que celle de l'espace du

colonisateur, très extérieure, se trouve souvent réduite à la reprise de quelques clichés quand elle ne tourne pas à la caricature²⁶.

II.1. Le monde du colon.

Le Sahel, c'est en grande partie, le domaine du colon, les champs et les jardins, dont la richesse, ici, est plus souvent dite que montrée : si, à l'occasion des vendanges, est évoquée « la campagne dorée » aux « ceps de vigne (...) lourdement chargés de raisin (...) » (p.33), tout aussitôt, le narrateur montre « les colons (...) redoublant de joie à la perspective d'une récolte fabuleuse ». Les vendanges elles-mêmes sont très rapidement évoquées (pp.42-43) : « les plus vigoureux portaient des hottes attachées par des bretelles en cuir à leur dos. Ils déchargeaient les raisins dans les bacs (...) Les vendangeurs entendaient les stridulations des cigales qui se mêlaient au cliquetis des sécateurs. »

À la fin des vendanges, comme avant qu'elles commencent, l'accent est mis sur « la joie » des colons : « le soir, le colon et son épouse, vautrés dans deux fauteuils de velours rouge, manifestaient la joie que leur avait procurée la bonne récolte de l'année » (p.51).

Les fauteuils de cuir rouge que l'on trouvait déjà dans le salon de l'oncle dans *Le Déchirement* semblent un symbole de richesse mais on peut se demander pourquoi les personnages y sont « vautrés »²⁷ sinon pour frapper de négativité tout ce qui touche au colon comme le marquera aussi la description des habitants du petit village et de leurs mœurs, la frontière qui sépare la dénonciation de la caricature ne semblant pas toujours perceptible au narrateur qui ne distingue pas l'une de l'autre.

La petite société européenne que montre le début du chapitre 4 vit sous le signe du mensonge, les femmes semblant avoir pour occupation favorite de tromper leur mari, ce qui paraît la caractéristique essentielle de l'Européenne telle que la perçoit l'auteur d'un roman à l'autre²⁸. Madame Garcia, l'épouse du colon, n'échappe

²⁶ - Dans des romans plus achevés que ceux de Chaïb comme peuvent l'être ceux de Bounemeur, se retrouve cette incapacité à peindre sans simplification le monde de l'autre.

²⁷ - On retrouve ailleurs (p.68) le même Garcia « vautré dans son fauteuil, un cigare planté entre ses lèvres » pendant qu'il regarde travailler son employée.

²⁸ - Ce qui est tout de même étonnant, quand on connaît l'attachement à la vertu des filles dans le monde « pied-noir », pour un roman si soucieux de vérité. Il faut cependant souligner que peu d'auteurs, même parmi les meilleurs, échapperont à cette vision qui relève du fantasme dans la littérature algérienne.

pas à la règle et la plage où elle passe des vacances avec ses enfants est le lieu d'une aventure qui, commencée dans un embrasement des sens que se plaît à souligner le narrateur, se termine de façon sordide sous le signe du chantage et de la déconvenue de Juliette bernée par un Arabe !

La maison du colon, elle, sert de cadre à l'aventure que Garcia impose à Melha, la mère de Djaffar : dans ce lieu à propos duquel le narrateur parle de « confort » et de « luxe »²⁹, les rapports de couple sont fondés aussi sur le mensonge, comme dans la maison des Hamoud dans *Le Déchirement* - où cependant seule la femme, c'est-à-dire l'étrangère, ment - et sur l'infidélité³⁰.

La maison est aussi le lieu de l'exploitation dont sont victimes les deux femmes de ménage, Melha et la vieille Aïcha, et de l'ingratitude, la deuxième se trouvant mise à la porte alors qu'elle « avait toujours fait partie de la famille » (p.72), sous le prétexte qu'elle est trop vieille, en réalité parce qu'elle dérange à la fois Juliette dont elle connaît le secret et Garcia qui souhaite son départ « afin d'avoir totale liberté avec Melha » (id.).

L'univers du colonisateur que le narrateur tente de mettre en place par l'évocation des lieux symboles comme la ferme, les champs, les vignobles, est un univers totalement négatif, la dénonciation du système voulue par le narrateur se doublant d'une condamnation morale quand celle-ci ne prend pas le pas sur celle-là. La description de l'espace se trouve tributaire de la démonstration qui en limite la portée, la réduisant à un rôle d'auxiliaire, n'ayant en lui-même que peu d'intérêt. Quand, de l'autocar, Djaffar voit les « vastes champs de cultures maraîchères... » le texte précise : « tous ces jardins verdoyants appartenaient (...) aux Borgeaud, aux

²⁹ - Mais toujours en disant les choses plus qu'en les montrant : ainsi (p.71) « la baignoire était installée avec tout le confort (...) » et, plus bas, Juliette est « heureuse de retrouver sa maison et tout le luxe dont elle était friande. »

³⁰ - On peut se demander si la peinture des Européens qui insiste sur cet aspect d'une sensualité présentée comme une tare que condamne le narrateur-juge (plus loin, parlant des relations que la population entretient avec les parachutistes, il a ce commentaire : « Et ainsi, le bataillon des filles-mères (...) grossissait (p.201) ») n'est pas une tentative de retournement des vieux clichés appliqués aux Arabes en donnant de l'autre une image à la fois négative et stéréotypée. Mais, d'une part, ce n'est pas forcément détruire une image négative que de lui substituer l'image négative de l'autre. Ceux qui ont eu la curiosité dans les années 70 de lire les romans policiers de Youcef Kader - un Français en fait - ont pu constater à quelles aberrations aboutissaient de tels retournements (on pourra lire à ce propos : Z. Ali Benali et B. Tabti : « Mourad Saber Ould James Bond » in : *Balades dans la culture en Algérie en 1979*, O.P.U., 1984.) D'autre part, on peut douter de l'intérêt d'une telle démarche dont on se demande qui elle cherche à convaincre, à la date où paraît le roman, plus de vingt ans après l'indépendance.

Germain et à d'autres colons », limitant la liberté du lecteur et visant, comme l'écrit S. Suleiman du roman à thèse, « le sens unique, la clôture absolue »³¹.

Une autre opposition que celle du monde du colon et de celui du colonisé, sous-tend la description de l'espace dans le roman, celle de la campagne et de la ville, Alger où se rend Djaffar et d'où il retourne vers le Sahel en un mouvement de va-et-vient qui souligne les différences entre les deux espaces.

II.2. La ville.

Si le monde du colonisateur se définit toujours en termes négatifs, le monde du colonisé est un monde apprécié de façon positive : là, sont restées solidement implantées des valeurs qui permettent au groupe de faire front et dont la plus importante est la solidarité sur laquelle le texte revient fréquemment, montrant comment les ouvriers agricoles, par exemple, forment une communauté qui partage joies et douleurs, trouvant au plus fort de l'adversité assez de ressources pour venir en aide aux voisins en détresse. Cette solidarité ne fonctionne pas seulement à la campagne mais aussi en ville et Alger où l'aide apportée par le jeune Malik permet à Djaffar d'échapper à la mendicité, apparaît comme un lieu où se manifeste cette solidarité qui régit les rapports des colonisés.

En effet, avant la rencontre avec Malik et une fois passé « l'émerveillement » de voir la mer toute proche, Alger est pour Djaffar qui la découvre, un lieu où, pour la première fois, il affronte la solitude et l'angoisse qu'elle fait naître en lui, le regard « méfiant » des policiers (p.23), la promiscuité avec les mendiants des « escaliers de la pêche » (id.) et, où, après trois jours d'errance, il est « réduit à la mendicité » (p.24). Le contact avec la ville n'est pas aussi aisé que se l'imaginait l'enfant qui rêvait de liberté et le passage de la campagne à la grande ville, d'abord douloureux. Privé de la protection de la mère et de celle du groupe, il n'a, en toute logique, aucune chance de s'en sortir sans l'intervention miraculeuse d'une vieille femme qui, « par un pur hasard », entend un Européen rabrouer l'enfant qui mendie et lui suggère d'aller « faire le cireur » (p.24). L'insensibilité de l'un s'oppose à la compassion de l'autre et seule la générosité de la dame permet à l'enfant non d'entrer

³¹- *Op. cit.*, p.33.

dans le monde du travail, ce qui serait beaucoup dire, mais d'accéder à l'un de ces nombreux faux métiers qui permettent de survivre.

Cette rencontre, perçue comme providentielle dans le texte qui parle de « bienfaitrice », fait pénétrer Djaffar dans le monde des cireurs, d'abord contemplé de l'extérieur avec curiosité : il est montré place Djenina où se concentre l'activité des jeunes garçons ; la description des enfants qui occupent la place – « certains criaient, d'autres gesticulaient ou brossaient les souliers, (...) d'autres encore chantaient, riaient » - tourne court cependant, se dilue dans l'appréciation de Djaffar – « il admira le spectacle, observant avec intérêt leurs gestes, leurs attitudes » - clôturant la description à laquelle elle s'est substituée.

Il n'est pas rare dans ce texte que la description se trouve court-circuitée de cette façon. Ainsi, quand Malik et Djaffar prennent le car qui les conduit d'Alger au Sahel pour les vendanges, la découverte par le jeune citadin du paysage de la campagne se traduit par ce très court passage : « Malik admirait le paysage. Avide de tout voir. Son regard dévorait l'immense étendue du vignoble » (p.39) où une phrase du type - il admire le paysage - semble tenir lieu de description (non que la description soit indispensable mais dans une écriture aussi résolument réaliste elle aurait à jouer un rôle qui ne lui échoit que très rarement.) Un peu plus loin (p.43), le narrateur nous montre, à la fin de cette première journée à la campagne, comment Malik « assist(e) pour la première fois au coucher de soleil qui incendiait une partie de la mer. Il avait l'impression que la boule de feu allait se baigner par cette journée caniculaire. Malik avait suivi cette sphère qui prenait lentement la forme d'une chéchia rouge pour disparaître ensuite en direction de l'Ouest. De sa casbah natale, il n'avait jamais assisté à un pareil spectacle. »

Si Malik est bien le personnage-prétexte grâce auquel est introduite la description, il ne s'efface pas quand elle commence, bien au contraire ; chaque phrase étant centrée sur ce qu'il voit et ce qu'il ressent, il semble plus important que ce qu'il contemple, comme si la description, dont le texte se sert pour donner un gage de sa littérarité, se déplaçait de l'objet à décrire vers le personnage regardant dont le texte veut souligner l'émoi devant un spectacle habituel mais dont le prive la ville présentée dans tout le roman comme un lieu beaucoup moins positivement connoté que la campagne.

Il semble y avoir à cette « carence descriptive » une raison que l'on pourrait dire « technique », le texte ne semblant jamais vouloir (ou pouvoir ?) aller au-delà

d'une esquisse de description ; par ailleurs, dans le cas de la place Djenina et des cireurs, il pourrait y en avoir une autre liée aux exigences du récit qui oubliant les autres cireurs, se concentre sur l'un d'entre eux, Malik, qui s'en distingue par son isolement et avec lequel se liera Djaffar .

Malgré l'amitié de Malik qui lui offre l'hospitalité, Alger n'est pas pour Djaffar un endroit euphorique. La ville dont frappe d'abord l'immensité (p.23), se rétrécit ensuite aux limites de l'espace dans lequel il évolue³², entre les escaliers de la pêcherie où il a passé ses premières nuits à Alger, la place Djenina où travaillent les cireurs et la Casbah où vit Malik « dans une maison aux murs délabrés » (p.25) et où règne une misère aux multiples visages : maladie de la mère de Malik, dépression de sa sœur qui préfère « se marier avec un cordonnier au pied bot » plutôt que de rester à la maison³³, misère des cireurs contraints à un travail « avilissant » (p.25) et en butte à la hargne des clients, pauvreté des « ruelles étroites » de la Casbah (p.27).

II.3. L'opposition ville / campagne.

Le Sahel où Djaffar a passé toute son enfance est d'une part le lieu d'un certain bonheur procuré par le contact avec une nature dont quelques indications servent à évoquer la beauté certes³⁴, mais surtout le rapport que le jeune garçon entretient avec elle et que pourrait suggérer la description mais qui est pris en charge par le narrateur écrivant par exemple « ce n'était que dans la nature qu'il retrouvait une paix intérieure ... » ou évoquant les endroits où l'enfant a « passé ses plus belles journées de loisir : ses gambades à travers champs, ses parties de chasse, seuls moments qui lui procuraient un moment de gaieté » (pp.19-20). D'autre part, le Sahel

³² - On retrouve le thème maintes fois développé de la partition de l'espace. Caractéristique de la situation coloniale, elle ne disparaîtra pas avec l'indépendance comme le montre *Le Déchirement* où l'ascension sociale du personnage était signalée par l'installation dans le quartier d'Hydra, positivement évalué par l'entourage de Youcef et en particulier par son futur beau-père : « Hydra est un bon quartier... » approuve-t-il (p.97).

³³ - On pense à Salima dans *Le Déchirement* qui préfère épouser un homme de cinquante ans plutôt que de rester à la maison : la seule alternative proposée à la femme dans cet univers semble être de rester à la maison, ce qui est présenté comme une catastrophe, ou d'épouser le premier venu dont la seule qualité est de rendre possible le passage d'un lieu perçu comme totalement négatif à un autre dont on ne sait ce qu'il sera. Mais dans ces textes où le mariage reste la seule voie assignée à la femme, la maison du mari sera moins traumatisante ! Parlant de sa sœur, Malik dit que « depuis son mariage, elle va mieux » (p.27) et Salima, dans le premier roman, est certaine d'être « plus heureuse ailleurs » que chez ses parents (p.187).

³⁴ - Cf. p.19 : « Ces vertes collines parsemées de vignobles... »

est aussi le lieu de multiples humiliations qui font naître en Djaffar le désir de partir sur lequel s'ouvre le roman. L'«inconduite» de sa mère lui vaut en effet les «insultes» (p.18) des enfants de l'école et les propos blessants que Juliette, la femme du colon Garcia, tient en sa présence à la mère portent sa honte à son comble.

Si le Sahel n'est pas le lieu de l'opulence, si la vie n'y est pas toujours facile, s'il oblige au contact avec le colon, il apparaît cependant, après quelques jours passés à Alger, que la vie à la campagne offre d'autres avantages. Dans la comparaison établie entre la ville et la campagne, la ville est perçue comme un lieu négatif dont «les bruits, (la) foule, (les) voitures, (les) fumées» (p.28) donnent «la nausée» au garçon qui se sent «comme emprisonné dans une boîte d'allumettes, lui qui était habitué aux grands espaces» (id.). À cette agitation contrastant avec sa solitude, s'oppose le silence de la campagne, son calme, «les fleurs des champs»; la présence de Rabéha sa jeune compagne qui deviendra sa femme contribue à faire de la campagne un lieu positif malgré la présence du colon, non qu'elle ne se fasse pas sentir à la ville où elle prend cependant un autre aspect: Djaffar est obligé d'abandonner son association avec Malik, pourtant assez fructueuse, parce qu'il n'a pas de registre de commerce et que, contrairement à son ami, il ne sait pas «s'esquiver» (p.121) ni s'arranger avec la police. De l'opposition ville/campagne se dégage une deuxième, traditionnelle elle aussi, celle du citadin et du campagnard, qui souligne la supériorité de ce dernier dont l'inaptitude au commerce est perçue, en fait, comme une incapacité à mentir, à tricher, à «bluffer» comme il dit (p.122); la réussite de Malik, elle, se trouve, sur le plan moral où aime à se situer le texte, un peu entachée par sa trop grande habilité³⁵.

Le texte insiste sur cette différence et la rattache de façon redondante à l'origine différente des deux garçons: quand Djaffar explique à Hamdane, son futur beau-père, pourquoi il ne peut réussir dans le commerce en commençant par souligner son origine paysanne: «moi, je suis un enfant de la terre, elle seule m'attire (...)» (p.122), le narrateur reprend à sa suite: «effectivement, la différence provenait de ce que lui, Djaffar était issu d'un milieu paysan (...) Malik, lui, était né dans la grande ville». Aucune information nouvelle n'est apportée par cette intrusion qui manifeste la volonté didactique de l'auteur qui semble craindre, alors même qu'il ne se trouve pas

³⁵ - Qui lui permet en toute occasion de «retomber sur ses pieds»: ainsi quand la situation deviendra insupportable dans la Casbah et qu'il se sentira menacé, il s'installera au village, y achètera un magasin

beaucoup de place pour l'ambiguïté dans ses textes, qu' « on puisse (...) lire (dans son message) autre chose que ce qu'il veut dire » comme l'écrit Barthes à propos de l'écrivain.

La supériorité de la campagne sur la ville est rendue, dans le texte, par le retour de Djaffar qui tente d'échapper à Garcia en louant un lopin de terre dont l'acquisition inaugure une ère qu'on peut dire de bonheur, due à la possession de la terre, à la possibilité de la travailler et au rêve de la transformer. Ce lieu est le seul du roman à être totalement heureux comme le montrent à la fois la description de l'espace et celle de la vie qu'y mènent Djaffar et son épouse. La description du « communal » ne sera, comme d'habitude, pas très riche - « une petite maison, un puits et quelques arbres fruitiers, des amandiers et des figuiers » (p.122) - se limitant à une simple énumération de termes constituant ce que Hamon appelle une « nomenclature », sans prédicats. La mise en état des lieux, un peu plus tard, souligne la solidarité du groupe, la famille de Hamdane étant venue aider au nettoyage, la joie qui naît du travail en commun, du sentiment qu'on travaille pour soi et non pour le colon, de la proximité du mariage rendu possible par l'installation de Djaffar dans sa maison. Le seul élément à être prédié est le puits (« qui se trouvait en bas de la demeure, à une centaine de mètres. Il était peu profond mais renfermait une grande quantité d'eau ») (p.123), peut-être à cause de son importance dans la vie du fermier. Le lieu est une troisième fois évoqué quand Djaffar qui est allé inviter Malik à son mariage, « lui (...) vant(e) la superficie (de la terre louée), soulign(e) la beauté de la maison et la fraîcheur de l'eau du puits, sans oublier ni les arbres fruitiers ni le silence des lieux, ni la douceur et l'air pur » (p.126).

On notera que la description fonctionne à l'économie, qu'on y retrouve les trois éléments essentiels de la nomenclature précédente, la maison, le puits, les arbres, positivement qualifiés, tout au moins les deux premiers comme si les arbres fruitiers signifiaient en eux-mêmes la beauté, la richesse et n'avaient pas besoin d'être prédiés. Une formulation comme « la beauté de la maison » offre, pour le narrateur, un double intérêt : elle le dispense de dire en quoi, pourquoi la maison est belle et il évite l'ambiguïté que pourrait éventuellement contenir une description, en imposant le sens à retenir.

d'alimentation qui, grâce à « son sourire permanent, son savoir faire, sa manière de converser » (p.222) lui attire une clientèle importante.

Cette présentation positive des lieux par Djaffar qui entre en redondance avec celle qui était faite plus haut (p.122), qui met en place le décor de son futur bonheur et intervient vers la fin de la première partie du roman, a peut-être une fonction de leurre (quoique cela ne soit pas très fréquent dans cette littérature de la transparence) dans la mesure où ce bonheur qui, dans les pages suivantes, s'amplifie – mariage heureux, promesse de récolte et naissance de jumeaux - est en fait menacé : dans la deuxième partie du roman il se trouvera brisé par la guerre et les choix auxquels elle oblige.

La deuxième partie du roman est, en effet, marquée par la guerre qui commence. Mais la tension entre le colon et les ouvriers agricoles se manifeste déjà dans les dernières pages de la première partie où l'on voit les ouvriers se mettre en grève pour obtenir une augmentation que leur refuse Garcia. Le texte se fait alors le lieu d'une intertextualité très repérable avec *L'Incendie*. Celle-ci était déjà apparue, au moins en un autre point du roman³⁶, quand les ouvriers agricoles réunis chez Hamdane fêtant la naissance d'un fils, se mettaient à parler, d'abord du matériel du colon, puis de la nécessité de faire quelque chose, le taleb s'opposant à la fougue de Mahfoud et demandant de s'en remettre à Dieu. Mais le rapprochement des deux romans ne peut se faire qu'au niveau des thèmes empruntés ou communs, ici la prise de parole des ouvriers agricoles, là, à propos de la grève, l'affrontement avec le colon et les pressions qu'il exerce sur l'un des ouvriers comme le fait le colon dans *L'Incendie* pour tenter de rompre une solidarité plus dangereuse que la grève elle-même, ou encore l'incendie du « hangar à fourrage de Garcia » (p.165). Ce qui fait le sujet de tout le roman de Dib, la longue maturation des esprits, est ici concentré en quelques pages qui n'ont ni la densité ni la richesse ni la force poétique de celles de *L'Incendie*.

³⁶ - Une autre trace d'intertextualité peut être décelée dans l'opposition que Djaffar constate à son arrivée à Alger entre les enfants algériens dont la plupart était pieds nus (p.23) et les Européens « bien propres, bien vêtus » et qui était déjà celle à laquelle était sensible Omar dans *La Grande Maison*. Une autre encore se retrouve dans le spectacle du port et des bateaux « emportant chaque jour dans leurs cargaisons les richesses du pays vers d'autres rives » (p.25) qui n'est pas sans rappeler *Nedjma* : « Bône, le Golfe d'où partent nos richesses, par où se consomme notre ruine » (p.184) ou encore : « Si la mer était libre, l'Algérie serait riche. »

III. L'espace de la guerre : le maquis.

L'introduction de la guerre dans le roman fait intervenir un autre lieu, le maquis, mais de façon beaucoup moins importante qu'on aurait pu le penser. Il est évoqué (p.174) par Mahfoud dont la famille a été tuée et qui, tout à son désespoir, « scrut(e) au loin les montagnes bleues, légèrement voilées par le brouillard (...) s'imagina(n)t déjà une arme à la main ». Le maquis et la montagne se confondent (dans les langues maternelles, un même mot les désigne) et apparaissent ici comme le lieu d'une revanche possible pour Mahfoud ; mais le texte rectifie rapidement ce que cette attitude peut avoir de « condamnable » : « la révolution n'est pas une vengeance personnelle » lui dit le chef du groupe qui l'a convoqué et qui l'incite à monter au maquis où il pourra « lutter pour le pays » et trouver « d'autres frères de combat » (p.178), soulignant les deux aspects complémentaires et essentiels du maquis, lieu du combat et de la solidarité. Et pour qu'il ne reste pas de doute au lecteur sur l'attitude future du nouveau combattant, le texte signale d'abord son adhésion à ce que dit le chef (« Mahfoud acquiesça ») puis l'évaluation du chef dont l'aptitude à juger les hommes garantit la compétence (il est, en effet, « habitué à lire dans les regards ») et qui sent que « ce futur maquisard se (donnera) tout entier non pas seulement pour assouvir sa vengeance mais pour défendre toutes les libertés du pays ».

Le thème du combat va permettre de souligner un rapport particulier de l'indigène à l'espace sur lequel toute la littérature ayant trait à la guerre mettra l'accent, rapport fondé sur la profonde connaissance du terrain – les hommes y sont nés - et sur la protection que, le plus souvent, leur offre la nature. Il fonde d'une certaine façon la supériorité des maquisards sur ceux qui les combattent³⁷. Quand Djaffar prend la fuite après avoir tiré sur Garcia, il se réfugie dans la Forêt des Planteurs qu'il connaît « parfaitement (car) c'est là qu'il tendait ses collets quand il était enfant » (p.181). Le chef de groupe trouve refuge après un combat « dans une ronceraie qui paraissait impénétrable même pour les lapins de garenne » (p.195) ; plus loin, racontant un autre combat, le narrateur note que les maquisards « connaissaient

³⁷ - Seuls les harkis auront une même connaissance du terrain, ce qui les rend encore plus redoutables : cf., à ce propos, Mehdi Charef, *Le Harki de Mériem*, Paris, Mercure de France, 1989.

parfaitement le terrain jusqu'au moindre rocher et au plus petit arbre » (p.202) et quand l'officier français ordonne (id.) « d'user de la même méthode que les maquisards : tendre des embuscades, attendre l'ennemi partout, dans les oueds, sur les collines... », il s'agit pour lui d'essayer de développer avec l'espace un rapport semblable à celui des hommes du pays.

Ce n'est pas la seule supériorité de ces hommes qui soit soulignée par le texte : dans cette guerre qui devient le combat du Bien et du Mal, toutes les vertus se trouvent d'un côté, toutes les tares de l'autre. L'espace du texte est ainsi le lieu d'un discours idéologique explicite qui fait passer la fiction au second rang, des considérations générales et à visée historique envahissant alors le texte ; ainsi, p.201 : « malgré les nombreuses arrestations, la lutte du peuple redoublait, irritant les forces colonialistes... » ou, p.202 : « de Yakouren à Boufarik, l'armée française n'arrivait pas à contenir les assauts des djounouds du colonel Amirouche. Elle enregistrait en permanence des pertes sévères... » ou encore, p.230 : « le colonialisme usait l'Algérien par le travail, lui enlevait ses forces, son énergie, piétinait sa dignité et l'abandonnait à son triste sort. »

On peut se demander quelle fonction est assignée à ces considérations plaquées sur la fiction et dont l'intérêt didactique peut sembler bien léger, quel lecteur est alors visé qu'il faille informer et quelle conception de la littérature est ainsi développée quand se substitue au travail de l'écriture, le « document », si l'on peut même parler de document, quand l'époque que veut peindre le texte, toute de complexité et d'ambiguïté, une époque bouleversée, se trouve soumise à cette simplification manichéenne.

Le problème majeur des romans comme ceux de Chaïb, comme d'autres que nous verrons, semble bien être une incapacité de l'écriture à transformer la matière historique dont elle veut se nourrir et qui se retrouve à la fois plaquée sur la fiction et constamment évaluée par le narrateur : la lutte est « juste », la résistance « implacable », « l'union, la discipline et l'organisation du peuple (...) inébranlables », les djounouds affrontent l'ennemi « avec courage et témérité » etc... Cette incapacité à « travailler » l'Histoire est doublée de la recherche d'une caution idéologique comme si l'auteur, car il s'agit bien de lui, devait faire la preuve de sa conformité aux normes idéologiques officielles, comme s'il importait que soit vérifiée en texte sa vertu

révolutionnaire. Encore faudrait-il s'interroger sur le terme de révolutionnaire dont la signification semble bien souvent se réduire à une approbation, trente ans après, du combat déclenché en 1954, nous conduisant bien loin de la fonction anticipatrice de la littérature dont parle Barbéris.

La Mue de Khélifa Benamara :

Un « désir d'Histoire »

Débarassé des nombreuses pages où le narrateur donne des leçons d'histoire, de politique, de civisme, *La Mue* serait certainement un roman intéressant qui tente de peindre à travers la vie d'une famille d'Aïn Sefra installée à Oran depuis l'indépendance, le passage de l'Algérie d'un stade de son évolution à un autre, d'où le titre, explicité vers la fin du roman dans une de ces multiples et interminables discussions politico-économiques : « les vieilles structures n'ont pas disparu et les nouvelles n'ont pas encore été adoptées (...) la société algérienne est en train d'effectuer sa mue. » Projet ambitieux que le narrateur ne peut mener à son terme, dépassé par la richesse de la matière qui s'offre à lui et par son désir de tout dire dans un même texte.

La description de l'espace à laquelle le narrateur assigne pour fonction d'établir une hiérarchie entre des lieux opposés comme la ville et la campagne prend aussi en charge une opposition passé / présent liée à la première. Le village, la campagne sont, dans le roman, associés au passé des personnages, tandis que la ville est le lieu du présent.

Le texte s'applique à une valorisation du passé et de la campagne ce qui ne va pas sans une certaine contradiction avec l'optimisme déclaré du narrateur qui pense que tous les problèmes peuvent trouver une solution ; or cette valorisation du passé est d'une certaine façon un constat d'échec puisque le présent que l'on a voulu différent n'est pas, en définitive, tel qu'on l'a rêvé.

La peinture de l'espace va donc jouer sur une série d'oppositions, la plus importante étant celle de la ville et de la campagne, elle-même doublée, on l'a dit, de l'opposition passé / présent ; en ville, la disjonction dedans / dehors oppose l'appartement où vit toute la famille à la rue d'une part, aux lieux de travail ou de détente d'autre part.

I. La ville, un espace dégradé.

L'arrivée de la famille d'Abdallah Benazzar à Oran, à l'indépendance, est en fait une régression, d'abord parce que le statut du père a changé : ayant quitté l'armée au sein de laquelle il a combattu, incapable de se remettre à travailler la terre, il vient à Oran occuper, «à la direction des douanes » (p.97), un poste de planton dépourvu du prestige attaché au soldat de l'A. L. N. et de la noblesse de la tâche du paysan, ensuite parce que le passage de la campagne à la ville signifie un rétrécissement de l'espace, péniblement vécu par les anciens ruraux.

I.1. La maison.

En effet, l'appartement qu'occupe la famille se caractérise par son exigüité et son manque de confort : « trois pièces et un débarras où s'entasse une dizaine de personnes, une «minuscule cuisine » (p.7), pas de salle de bains au grand désespoir de la belle et coquette Zohra qui n'a que la glace « suspendue à un clou au-dessus de l'évier de la cuisine » (p.11) pour s'admirer, ce qui l'oblige à faire une «longue station chaque jour » dans les toilettes du bureau où elle peut se « contempler à son aise » (p.115).

La conséquence de cette exigüité est une promiscuité difficilement supportable, le plus jeune frère dormant avec ses sœurs, ce qui provoque parfois en lui « un sentiment de trouble infini », «quand il aperçoit le mollet de Zohra qui dépass(e) de la couverture » (p.10), par exemple. Elle oblige aussi à une étroite cohabitation deux femmes aussi totalement dissemblables que la mère, Zana, et sa bru, Halima, qui n'appartiennent pas seulement à deux générations différentes mais aussi à deux mondes aux valeurs opposées³⁸. La mère est en effet une ancienne nomade qui a gardé la nostalgie de sa vie d'antan, tandis que la jeune femme est un pur produit de la ville, ce qui n'est pas perçu comme une qualité. Leur antipathie mutuelle va se renforcer tout au long du roman jusqu'à atteindre un point de non retour quand la mère devant l'inconduite notoire de sa belle-fille pose à son fils un ultimatum, le sommant de

³⁸ - Cf. p.18 : « Zana n'aimait pas la femme de Khaled. Elle reprochait à cette Mostaganémoise (...) de lui avoir volé son fils (...) Halima, quant à elle, « méprisait profondément cette belle-mère, nomade du sud qui ignorait les rudiments de la bonne cuisine, de la couture et du savoir-vivre ».

divorcer pour sauvegarder sa dignité (cf. p.261), faute de quoi elle quitterait la maison. L'appartement devient ainsi le lieu du conflit entre la belle-mère et la belle-fille comme la chambre du couple Halima - Khaled est celle d'un conflit entre la femme et le mari. Un conflit larvé, né de la dégradation des rapports du couple dont on peut se demander si elle n'est pas la sanction de la «faute» commise par Khaled qui a épousé une femme peu sérieuse

La chambre conjugale a un pendant qui se trouve dans l'appartement d'une collègue de Halima, vendeuse comme elle aux Galeries algériennes, qui lui propose de l'héberger quand elle est, avant d'épouser Khaled, abandonnée par son cousin et amant. Cet appartement de deux pièces « au plafond lézardé et à la peinture décrépite » (p.20) auquel on accède par un « escalier aux marches édentées (...), à la rampe vermoulue » est en fait un lieu de prostitution dont de nombreux détails soulignent l'aspect sordide (cf.pp.20-22). La chambre où les deux jeunes femmes reçoivent tour à tour leurs clients fonctionne comme le double négatif de la chambre conjugale, celle-ci étant le lieu des amours licites, prescrites même, celle-là, un lieu interdit comme lieu de l'illicite, du condamnable, où est transgressée la morale et totalement négatif³⁹.

Le changement de statut de la jeune femme est signifié par le passage d'une chambre à l'autre qui confère à Halima un statut « honorable » de femme mariée, ce dont elle devrait être reconnaissante à son mari et le texte suggère que si elle ne l'est pas, c'est à cause de sa perversité naturelle⁴⁰.

Loin d'être l'espace clos, chaud, intime où se consolide le couple, la chambre devient le lieu où il se défait, où se fortifie la haine, où Halima ressasse son insatisfaction, ses désirs rentrés, son rêve d'« un bel appartement composé de quatre grandes pièces aérées » (p.290), son besoin d'air et d'espace. La semi-prostitution à laquelle elle se livre par la suite, peut bien être une revanche à la fois contre cette famille qui n'a pas voulu d'elle, qui l'a enveloppée «du mépris glacé réservé aux filles des rues qui auraient la prétention de changer de condition» (p.306) et contre ce mari

³⁹ - Cf. p.21 : « (...) le plus horrible l'attendait dans la chambre...»

⁴⁰ - Le dénouement du roman renforcera la tendance moralisatrice du récit : on y voit Khaled tuer sa femme de sang froid sans être poursuivi par la justice - il a été trop habile pour cela - ni par les remords - il a le sentiment d'avoir, comme on dit, « fait justice ».

qui se « vantait de l'avoir sauvée » (p.305) mais à qui elle reproche de la considérer comme un objet⁴¹.

Dans cette chambre, Khaled tente une dernière fois de se rapprocher de sa femme qui le repousse : la chambre devient alors le lieu où naît l'idée de la vengeance, où elle croît et se fortifie, où s'élabore le plan de Khaled et où prend corps l'idée d'un meurtre que personne ne pensera à lui attribuer tant son personnage de fumeur de kif, « toujours distrait et aussi doux qu'un agneau » (p.314) semble éloigné de toute violence. En effet, Khaled est un artiste et sa vie se déroule entre ces deux endroits si différents que sont la chambre qu'il partage avec Halima et l'atelier de luthier où il travaille.

I.2. L'atelier.

Espace que sa clôture semble protéger du monde extérieur, l'atelier est pour le jeune homme un lieu euphorique : « il n'existait pas, en ce bas monde, d'endroit où il fût plus à son aise que dans son atelier » remarque-t-il (p.215). En effet, il est le lieu de la création, source de joie profonde pour Khaled qui fabrique des luths et en joue. Selon un emploi du temps « quasiment immuable » (p.199), la fabrication des instruments, les cigarettes de kif, le thé et, en fin de journée, l'exécution de morceaux de musique qu'ils commentent ensuite, se déroulent des journées bien remplies pour Khaled et son patron dont l'entente repose sur l'amour des mêmes choses.

Cet atelier auquel la musique et le kif donnent un aspect particulier⁴² est un lieu en marge du reste du monde, à la porte duquel s'arrêtent le quotidien et ses problèmes. Lieu du plaisir esthétique, il est aussi ce refuge où Khaled peut échapper au

⁴¹ - Toute la page où la jeune femme se révolte contre le refus de son mari de lui faire partager le plaisir qu'il éprouve, peut sembler la preuve d'une grande ouverture d'esprit du narrateur qui a l'air de prendre le parti de Halima, dénonçant l'égoïsme de Khaled, son hypocrisie (« Nous sommes des musulmans nous autres », répond-il à sa femme, « chez nous, les femmes ne doivent pas parler de ces choses-là ») et son mépris de la femme ; mais en fait, le dénouement qui absout si totalement Khaled de son crime montre bien une certaine complicité du narrateur avec son personnage. Le portrait de Halima est d'ailleurs fortement marqué par le jugement que porte sur elle le narrateur comme en cette page 218 où il nous la montre vivant comme « une débauchée, se prélassant allègrement dans la concupiscence (...) baignant totalement dans le stupre (...) dépravée... »

⁴² - Il n'est pas sans rappeler « le fondouk » où échoue Rachid dans *Nedjma* et où la musique, les oiseaux, le haschich dessinent un univers en marge du monde, refuge mais aussi piège où se prend le jeune homme.

« monde réel », un lieu qui permet l'évasion grâce au kif⁴³ et à la musique sous l'influence de laquelle les deux hommes peuvent imaginer « Cordoue du temps de jadis, ou Grenade ou Tolède... » (p.200), noms prestigieux disant la nostalgie d'un espace lointain et d'une époque révolue, chronotope de la gloire perdue des Arabes qui n'en finit pas de hanter leur imaginaire.

I.3. La rue.

Sa chambre et son atelier, les deux pôles - l'un négatif, l'autre positif - entre lesquels se déroule sa vie, sont reliés entre eux par le chemin qu'il emprunte pour se rendre de l'un à l'autre. En deux endroits du récit (pp.14-17 et 203-208), le texte procède de la même façon pour rendre compte du spectacle de la rue dont la description est étroitement tributaire du regard de Khaled et de son humeur, le personnage commentant ce qu'il voit. Pour justifier la hargne des réflexions de son personnage, le narrateur prend la précaution d'avertir qu'il a un « tempérament cyclothymique » (p.15) et que « durant la mauvaise période (...) (il) en voulait au monde entier ».

La première description de la rue est en effet marquée par la mauvaise humeur du personnage qui porte sur le spectacle qui s'offre à lui, un regard sans indulgence : « les gens agglutinés aux arrêts de bus » sont « un bon tas de fumier », « une fourmilière ignoble », « des mal rasés qui ont la prétention de former une nation » ; la date gravée sur l'Hôtel de Ville - 1874 - va déclencher en lui des réminiscences historiques et il rappelle que cette loi « sur la protection des animaux » gravée sur le mur est à peu près contemporaine de « la prise de l'oasis de Zaatcha près de Biskra » à propos de laquelle il cite le témoignage d'historiens qui lui servent en quelque sorte de caution tandis que lui-même en garantit l'honnêteté par l'évaluation qu'il en fait : « deux des historiens français les plus probes (...) rapportent (...) » (p.17). De même, le regard qu'il porte sur « la femme ailée du monument » (p.16) convoque à nouveau l'histoire dont le garant, cette fois, est un « vieux pied-noir » qui lui a « certifié que la dernière victoire des Français en Europe remontait à 1809 : la bataille d'Eckmühl durant laquelle Napoléon... ». Dès le début du récit et jusque dans

⁴³ - De même, dans sa chambre, il passe la majeure partie de son temps à lire des romans qui lui permettent de se « détach(er) de toutes les contingences terrestres, de son épouse (...) des murs salis de

la description s'introduit le désir d'Histoire qui hante tout le texte en même temps que la tentation d'afficher son savoir à laquelle ne résiste jamais le narrateur.

Cependant toutes ses réflexions ne se substituent pas complètement à la description que la marche de Khaled organise dans la mesure où la rue est décrite au fur et à mesure qu'avance le personnage ; les noms cités, « la rue Boutkhal », « la place du premier novembre », « le boulevard Émir Abdelkader » garantissent « l'authenticité de l'aventure » comme l'écrit H. Mitterand⁴⁴, en même temps qu'ils orientent le parcours de Khaled. De même, dans la deuxième promenade (pp.203 sq.), le chemin qu'il suit est repérable grâce aux indications servant à baliser un itinéraire que l'on peut reconstituer : « il passa devant le Bain du Lion (...) s'engagea dans une rue qui s'en allait en pente douce jusqu'à la station service de la Ville Nouvelle », se retrouve « Mdina Jdida », « atteint le grand rond point de la Ville Nouvelle (...) retourn(e) vers le terre-plein de la « Tahtaha ».

La description de ces rues dans lesquelles déambule le personnage reste classique dans la mesure où elle s'inscrit dans une double logique temporelle et spatiale : les choses nous sont montrées au fur et à mesure que les perçoit le regard du personnage ; en même temps le monologue du personnage-regardant cherche à donner une dimension supplémentaire à cette description qui en même temps qu'elle sert à montrer l'état des lieux traversés par le personnage-prétexte⁴⁵, renseigne aussi sur le personnage dont l'humeur motive les jugements, eux-mêmes doublés par ceux que porte le narrateur intervenant abondamment.

Elle réussit à montrer la rue comme un endroit que les cris et les propositions des marchands, les attroupements de badauds, les bonimenteurs, les charlatans de toute sorte, animent d'une vie intense⁴⁶. Toute cette promenade dans les rues d'Oran semble très influencée par celle de Boularouah, le personnage central d'*Ez Zilzel*⁴⁷, dans les rues de Constantine : elle lui emprunte en particulier le caractère ombrageux du personnage, furieux contre le monde et dont la marche est scandée par les réflexions que provoque en lui le spectacle de la rue et surtout des gens qui y déambulent, y

traces d'humidité (...) du plafond fissuré et craquelé à l'image de son âme... » (p.14).

⁴⁴ - In *Le Discours du roman*, p.194 : « le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure, par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai ». Cf. aussi la précision du parcours effectué par Slimane (p.223).

⁴⁵ - Cf. p.208 : « À droite, la station service puis plus loin, l'emplacement de la foire annuelle. À gauche les rues qui remontaient vers le Plateau et l'hôpital, vers le lycée Ben Badis et le musée... »

⁴⁶ - On est cependant frappé par l'absence de couleurs dans cette évocation de rues si populeuses et si marchandes.

⁴⁷ - Tahar Ouettar, *Ez-Zilzel*, Alger, S.N.E.D., traduction française, 1981.

vivent, y travaillent. Mais ce qui donne sa force à la description de Constantine chez Ouettar, l'imbrication du référentiel, de l'évaluation faite par le personnage et de sa vision hallucinée de ce qu'il prévoit quand aura lieu le Tremblement de Terre (qui donne son titre au roman), dessine derrière la ville « réelle », une ville fantasmagorique anéantie par le cataclysme, qui donne à la représentation de l'espace un relief particulier que n'a pas celle de *La Mue*. Par ailleurs, la différence entre les deux textes tient aussi au manque total d'adhésion du narrateur à son personnage et à sa quête chez Ouettar alors qu'ici on voit comment ce qui est d'abord hargne rageuse d'un personnage « pestant » contre « la funeste conjonction d'astres » qui l'a « fait naître en cette époque et en ce pays »⁴⁸, évolue vers un discours que ne peut renier le narrateur qui en tient de semblables tout au long du roman : ce glissement progressif de la parole du personnage à celle du narrateur se manifeste dans le changement de style. À des phrases courtes et brusques, parfois sans verbe – « une véritable progéniture du diable. Les derniers rejetons de Satan (...) Peuple triste, riche et triste (...) mais ils ne pourront jamais être heureux : le dinar ... » - succèdent des phrases plus longues qui signalent un changement d'énonciateur même si quelques tournures familières ou triviales veulent montrer qu'il s'agit toujours des réflexions de Khaled : « Ils pensent que tout est permis (...) ils croient (...) que ceux qui restent en arrière ne peuvent pas se servir : ils ne croiront jamais que ce sont tout simplement des gens modestes et honnêtes (...) Que de sang versé, que de souffrances pour ces merdeux qui effacent tout (...) Ils ont brûlé avec de l'acide les souvenirs des héros » ...etc... (p.208).

De même le jugement sur les rues que le narrateur prête à Khaled coïncide avec le sien : ainsi, la rue des Aurès « constituait pour lui un havre enclavé entre les deux grandes artères du snobisme : la rue Ben M'Hidi et la rue Khemisti peuplées de gens qualifiés de « pieds gris » par Khaled, descendants spirituels des pieds-noirs, vivant avec, constamment ancrée au cœur, la nostalgie des maîtres, de leurs mets exotiques... » En effet, il recoupe le discours du narrateur, en d'autres points du roman, insistant sur la nécessité d'une désaliénation.

⁴⁸ - Cette hargne a une fonction « littéraire » pure si l'on peut dire, car si elle est « productive » dans la mesure où elle permet ces violentes diatribes qui sont pour l'auteur un prétexte à quelques morceaux de bravoure, à quelques « exercices de style », elle n'est pas pour autant psychologiquement vraisemblable car elle ne correspond pas au caractère paisible de l'artiste même si le narrateur tente de justifier sa mauvaise humeur, la première fois en nous informant du caractère « cyclothymique » de Khaled, la deuxième en soulignant que la « plongée » du jeune homme (qui écoute un bonimenteur) « au sein de cette médecine hétéroclite (...) réveill(e), tout d'un coup et sans raison, toute la rogne qui sommeillait en lui » (p.207).

La rue, c'est aussi le terrain de jeux de la fille de Halima et des autres enfants du quartier : « rigole glauque », « maison effondrée » où jouent les enfants « sur les monticules de détritrus », « dépotoir »... (pp.22-23), la description alors insiste sur la saleté des lieux, la négativité dénotée offrant avec la joie des enfants⁴⁹ un contraste insupportable rendu explicitement par la description elle-même mais dont l'effet se trouve redoublé par le discours du narrateur sur les jeux de fillettes⁵⁰.

À la fonction « représentative » de la description, s'ajoute une fonction démonstrative. L'espace « représenté » se trouve aussi « commenté » : comme l'écrit Mitterrand de l'espace de Paris dans *Ferragus*⁵¹, « d'un côté il se trouve inclus dans l'univers raconté, au moins en qualité de circonstant des actions narrées, d'un autre côté, il fait l'objet d'un discours ».

I.4. Lieux de plaisir.

Au personnage de Mounir, l'un des jeunes frères de Khaled qui a « horreur » de « se lever tôt et rester huit heures, enfermé derrière un bureau » (p.23), sont associés des lieux que son statut quasi permanent de chômeur lui permet de hanter à loisir : le port, lieu de ses activités « commerciales » et des endroits comme le café du théâtre et le Cintra.

Lieux de rendez-vous d'oisifs, ces établissements sont des endroits où l'on s'exhibe comme le Cintra, « le bel établissement sur le boulevard de la Soummam » où le prix des consommations sert à sélectionner les clients, où l'on parle surtout mais qui ne sont pas perçus par le narrateur comme les lieux de la convivialité, lieux positifs permettant la communication, les échanges. Au contraire : la critique qui alimente leurs discussions est évaluée négativement par le narrateur qui la met en relation avec l'alcool consommé⁵².

La qualification négative des personnages – oisifs, buveurs, bavards - discrédite leurs propos comme le fait le commentaire du narrateur qui intervient

⁴⁹ - Cf. p.156 : « Aïcha (...) jouait allègrement avec des camarades sur un tas d'immondices ».

⁵⁰ - Cf. id. : « Les fillettes n'aimaient pas particulièrement la saleté mais elles n'avaient pas le choix. Elles auraient voulu avoir des balançoires, des ballons, des poupées véritables (...) Mais qui se souciait d'elles ? »

⁵¹ - *Le Discours du roman, op. cit.*, p.189.

⁵² - Cf. pp.121-122 : « À la seconde tournée, ils commencèrent à déplorer la cherté de la vie (...) À partir de la troisième bière, le dénigrement systématique se déclencha (. . .) Les tournées se succédaient et les cerveaux s'excitaient ».

constamment pour empêcher une éventuelle adhésion du lecteur aux propos tenus : en effet, à la disqualification des personnages - « une bande d'inconscients » (p.122) - s'ajoute le discours du narrateur qui oppose leurs «activités» à celles du paysan et de l'ouvrier dont il loue l'attitude, toute positive, elle : « Parler, boire, fumer ! Noble activité lorsque le paysan et l'ouvrier venaient de finir leur besogne et se reposaient en s'appêtant au labeur du lendemain, pour faire vivre le pays, tranquillement, paisiblement, sans gaspiller un argent utile dans la boisson magique qui exalte les chimères. » Image idyllique tout imprégnée de morale qui nous met en présence de ce que S. Suleiman appelle un roman « vertueux »⁵³.

I.5. Le port et les rêves d'évasion.

Le port, qui n'est pas décrit - aussi bien n'est-ce pas ce qu'il est mais ce qui s'y passe qui compte - est le lieu d'une intense activité de contrebande où vont s'approvisionner en alcool, cigarettes et autres produits américains ou français, des revendeurs comme Mounir qui tire de ce « commerce parallèle » (p.25) un profit certain, assurant son « autonomie financière ».

La description de ces activités illégales mais fructueuses est l'occasion pour le narrateur d'ironiser sur ce qui permet à ce commerce de prospérer, le snobisme de tous ceux qui ont « un véritable engouement pour « les choses de l'extérieur » (p.24). On trouve ici ce qui déjà pointait dans la dénonciation des « pieds gris » dont la nostalgie « des mets exotiques, de la bouillabaisse de Provence jusqu'à la pizza d'Italie, en passant par la paella d'Espagne » (p.208) était quasiment perçue comme une marque d'aliénation ; de même le désir de Mounir d'aller en France est assimilé à une « maladie bizarre (« l'étrangite ») commune à bon nombre d'Algériens » (p.30).

Le besoin d'évasion qui peut sembler normal pour un jeune homme de l'âge de Mounir (et dont on peut penser qu'il existe en dehors d'Algérie) est mis en relation avec son caractère que le narrateur juge de façon négative – « Mounir était un instable et un insatisfait perpétuel » - ce qui rend suspect tout ce qu'il entreprend comme ce qu'il dit. Le texte veut montrer que cette attraction exercée par l'Europe sur des jeunes gens comme Mounir est très superficielle : de son séjour à Marseille, le jeune homme semble n'avoir retenu que la bière qu'il a bue, le film pornographique qu'il a pu voir et

⁵³ - *Op. cit.*, p.18.

les dancings qu'il a fréquentés. Il veut montrer aussi que la déconvenue est toujours au bout du voyage : Mounir qui attendait tellement de son séjour en France, revient au bout de dix-huit mois « dans la même jaquette et le même blue-jean qu'il avait en partant » (p.30).

L'histoire de sa sœur Zohra est encore bien plus édifiante : le voyage en Espagne qu'elle a décidé d'entreprendre avec une collègue de bureau représente pour elle une aventure en même temps excitante et un peu angoissante à laquelle elle se prépare à l'avance, se réjouissant à la fois de ce qu'elle va voir – l'Espagne telle qu'elle la rêve est une Espagne de carte postale : flamenco, danseuses, castagnettes et guitaristes... (cf. p.135) - et de ce qu'elle va pouvoir acheter.

Pour sa compagne Alia, le départ signifie la liberté : débarrassée du regard des autres et des contraintes sociales, « elle pouvait tout faire sans aucune retenue » (p.159). À vrai dire, la liberté telle qu'elle la conçoit ne va pas très loin – « elle allait marcher seule, entrer dans les cafés et les cinémas. Elle dormirait quand elle le voudrait et se promènerait même à la tombée de la nuit » - et dit plutôt le poids des contraintes qui, à Oran, régissent ses déplacements, ses mouvements. Alors que le narrateur la trouve un peu délurée et lui oppose Zohra dont l'inquiétude lui semble de meilleur aloi, par une ruse du texte qui lui échappe un instant, il dénonce en fait le poids de conventions étouffantes.

Si leur séjour débute comme les jeunes gens l'espéraient⁵⁴ - « ils visitèrent la grande ville espagnole, entrèrent dans les cafés, s'assirent aux terrasses des restaurants... » (p.163) – il se termine beaucoup moins bien à cause de Slimane.

En effet, ce dernier s'est lié dans un bar avec un autre jeune Algérien qui leur vole leur argent, les obligeant à passer la dernière nuit en Espagne dans un hangar. A l'euphorie du début succède le désarroi et « la nostalgie du pays, leur joli pays... » (p.165) puis le désespoir quand au cours de la nuit les deux jeunes femmes sont violées. Même si les agresseurs sont des Arabes (les jeunes gens les ont entendu parler), le but de la description du voyage en Espagne qui se termine de façon si lamentable semble être de substituer une image négative de l'Europe à celle que s'en font les jeunes gens et que le narrateur estime fautive et dangereuse⁵⁵ ; de même à l'image toute positive de Marseille que Mounir présente à ses amis, le narrateur en

⁵⁴ - Dans le bateau, les deux jeunes filles ont rencontré un collègue de bureau, amoureux de Zohra, qui s'est arrangé pour être du voyage.

⁵⁵ - Cf. p.126 : « le poison du modèle occidental ».

substitue une autre, celle d'une « société étouffée par la consommation et étourdie de publicité » (p.123).

À la disjonction ici / ailleurs débouchant sur la condamnation de l'étranger qui se veut mise en garde contre ses tentations et sa corruption, s'ajoute dans le roman, comme on l'a déjà dit, une disjonction aujourd'hui / hier qui se concrétise dans l'opposition de la ville et de la campagne à laquelle appartiennent des personnages positifs comme le père et la mère.

II. La campagne.

II.1. « Éloge de la vie bédouine. »

Dès les toutes premières pages du roman se manifeste la nostalgie de Zana que son mari tire avec peine du rêve qui l'avait reportée aux lieux de son enfance ; le réveil et le contact avec la réalité lui sont pénibles : « elle réalisa qu'elle n'était plus petite fille, hélas, mais qu'elle était femme » (p.9).

La nostalgie d'une enfance que le rêve montre comme une enfance heureuse, ce que confirment dans le reste du récit toutes les allusions à son passé, n'est pas tant celle de sa jeunesse que celle de l'espace perdu, rendue par la différence qu'elle établit dès qu'elle ouvre les yeux : « Elle n'était plus une gazelle libre de toute attache parcourant les hauts plateaux au rythme de la transhumance mais elle était prisonnière, à présent, d'une maison en pierres, dans une ville laide et humide, peuplée de gens méchants et qui parlaient beaucoup. »

Cette opposition entre la campagne et la ville se retrouve amplifiée plus loin (p.131) en une page où sont de nouveau évoqués « les maisons sales et laides, (les) voisins bruyants (...) l'humidité insidieuse ». Cette différence « physique » déjà difficile à supporter - plus de lumière, de clarté, de soleil, ni de silence⁵⁶ - est rendue encore plus pénible par la différence des comportements là-bas et ici où l'indifférence a remplacé la solidarité, où les enfants n'ont plus de respect ni les parents d'autorité,

⁵⁶ - Cf. les images du rêve : la « tente plantée », « la journée (...) radieuse », « la plaine parsemée d'une multitude de touffes d'alfa », « les occupations habituelles des nomades », « les chèvres dans l'enclos » et les jeux des enfants.

où les commérages ont remplacé les conversations d'un monde où « chaque parole avait sa valeur » et où « l'étranger était (...) fêté. »

Les valeurs positives de la campagne s'opposent à l'absence de valeurs de la ville que le texte donne souvent à lire comme lieu de la corruption, du vice : Halima est une débauchée qui mènera Khaled au crime, Mounir un raté, un parasite qui finira en prison à cause de son amour de l'argent facilement gagné et même « l'accident » arrivé à Zohra est imputé par la mère à leur présence en ville (p.260).

II.2. Le village.

Pour la nomade qu'était Zana, le passage au village qui marque sa sédentarisation n'est pas perçu de façon tout à fait négative⁵⁷ : si elle souffre un temps de « claustrophobie » (p.87), elle finit par s'habituer à sa vie et même à apprécier « le confort de la maison qui abritait du froid piquant du petit matin et des fortes chaleurs ». C'est que ce passage n'entraîne pas de bouleversement radical et que les valeurs qui ont cours au village sont celles qui régissent la vie des nomades. Le traumatisme naîtra de l'installation à Oran, dans la grande ville et les maux de tête dont Zana souffre constamment depuis et qu'elle impute à l'humidité des lieux semble bien une façon pour son organisme de refuser cette vie à laquelle, au bout de dix-sept ans, elle n'est pas encore habituée.

On comprend que lorsque le conflit avec sa belle fille devient insupportable, la seule solution qui lui apparaisse soit le retour au village d'où elle ne reviendra qu'après la mort de Halima, comme si l'inconduite de la jeune femme qui représente la négation totale de ses valeurs, l'obligeait à un retour aux lieux où elles ont encore cours, au seul endroit où, pour elle, le monde retrouve un sens et un équilibre gravement perturbés par la vie en ville dont Zana a intuitivement perçu quel danger elle représentait pour sa famille⁵⁸.

C'est à Aïn Sefra que le père a passé sa vie jusqu'au moment où il a rejoint le maquis. L'évocation de la tribu « altièr » (p.34) à laquelle il appartient a un rôle

⁵⁷ - Cette sédentarisation n'a pas le caractère de gravité dont l'affecte *La Traversée* de Mammeri. Il est vrai que la vie de Zana ne s'en trouve pas vraiment bouleversée mais cette différence tient surtout à la différence entre l'optimisme du narrateur de *la Mue* et le pessimisme à l'œuvre dans *La Traversée*.

⁵⁸ - Cf. ce qu'elle dit à son mari : « Pourquoi ne sommes-nous pas restés chez nous, à cultiver notre jardin, à la Dzira ? Le premier jour où je l'ai vue, je t'ai dit que cette grande ville nous apporterait du malheur... » (pp.259-60).

valorisant, compensant la médiocrité du présent : elle rattache Abdallah à un passé glorieux⁵⁹ et en fait l'héritier des « vertus traditionnelles de l'honneur, de la générosité, de la droiture et du respect d'autrui » (p.34), directement rattachées à l'espace de la tribu⁶⁰.

La description de « la petite localité »⁶¹ est celle d'un univers paisible, sans heurts, rendu par une modalisation positive : « la vie s'écoulait paisiblement », « un ordre que personne ne songeait sérieusement à troubler », « tout doucement », « élégamment », « joyeusement ». Il n'est pas jusqu'à la caserne, pourtant symbole de l'occupation qui ne soit qualifiée positivement : « la magnifique caserne (...) faisait la fierté, grâce à ses deux étages étincelants construits en style mauresque, de tous les habitants. »

Le contexte colonial qui n'est pas, à ce moment du récit, perçu dans son aspect conflictuel⁶², est inscrit en particulier par les intrusions du narrateur : ainsi à propos des inscriptions portées sur le cadran solaire : la première qui demande de ne « compter que les heures ensoleillées » appelle cette remarque de sa part : « et elles furent nombreuses pour la colonie de peuplement » et la deuxième, en latin, précise le texte, « toutes les heures blessent et la dernière tue » provoque cette question : « les envahisseurs s'étaient-ils bien pénétrés de cette vérité ? » à laquelle il répond : « assurément non ! Ils croyaient à la pérennité de leur présence en Algérie », ou bien encore à propos du kiosque à musique : « que de valses, que de tangos ont fait vibrer la colonie européenne ! »

Au village, la vie de Abdallah est une vie bien réglée, harmonieuse à la façon antique, caractérisée par le travail de la terre, la frugalité et la piété, (plus tard il aimera évoquer « les joies pures d'une existence paisible » (p.85)) qui est interrompue par la guerre dont l'intrusion dans le village est datée dans le texte⁶³ et dans laquelle Abdallah se trouve pris d'abord contre son gré. Chargé de « ramasser les cotisations

⁵⁹ - De même, celle de la tribu à laquelle appartient Zana est l'occasion pour le narrateur, de faire un « éloge de la vie bédouine » dont la peinture souligne toutes les qualités de la tribu et en particulier le courage qui l'a dressée contre l'envahisseur pendant des décennies, sa générosité et son savoir.

⁶⁰ - Cf. p.81, le campement des bédouins qui recueillent Abdallah gravement blessé et qui apparaît comme l'espace de la solidarité (qui n'est pas une vertu citadine dans cet univers peint par le narrateur) où malgré le danger que cela représente pour eux, les nomades vont le garder, le cacher et le soigner jusqu'à ce qu'il soit en mesure de gagner la frontière.

⁶¹ - Cf. l'emploi de l'hypocoristique – petit - : « petit village » (p.38), « petite bourgade », signe de la sympathie du narrateur.

⁶² - Cf. p.34 : « il n'y avait aucun heurt entre les communautés. »

⁶³ - « Le 21 juin 1956 (c'est-à-dire au lendemain du premier attentat), Aïn Sefra s'installera définitivement dans l'état de guerre » : cette précision se retrouvera plus tard dans le récit des combats.

d'une partie de son quartier » (p.41), il en réfère à son père qui lui rappelle qu'il s'agit d'un « devoir », que « la guerre sainte est une obligation fondamentale du croyant ».

Ce renversement du processus habituel – le plus vieux cherchant à freiner l'ardeur des plus jeunes - semble dû à la volonté de marquer d'une certaine façon la supériorité des anciens qui entre dans le cadre global de valorisation du passé à l'œuvre dans nombre de romans et ici tout particulièrement.

Quand son fils vient le trouver dans le champ qu'il cultive pour lui dire que les soldats le cherchent et qu'il ne doit pas revenir chez lui, Abdallah n'est pas du tout enthousiasmé par la perspective de gagner le maquis pour de nombreuses raisons, les unes idéologiques : même s'il participe d'une certaine façon au combat, il doute que « des gens en loques puissent parvenir à chasser à coups de mousquets et de tromblons de parade l'armée française installée dans la belle caserne » (p.43)⁶⁴ ; les autres, plus pratiques, comme les habitudes prises, le jardin qu'il faut soigner... Cependant il se ressaisit et brusquement accepte ce qui lui arrive : « Abdallah eut honte de sa lâcheté » (p.46), souligne le narrateur. Aussi bien un personnage hésitant que n'aurait pas tenté le sacrifice de sa vie aurait pu être un personnage problématique dont ne se satisfait pas l'œuvre qui a besoin de héros positifs sachant qu'il faut se battre malgré ce que cela peut coûter de sacrifices et pourquoi il faut se battre. C'est un personnage conscient qui prend le maquis et le champ qu'il traverse, « le dernier champ de la Dzira » au-delà duquel il quitte le territoire familial, marque la frontière entre ce qu'il était et ce qu'il va devenir.

II.3. Le maquis.

Le maquis vers lequel le mène ce chemin passant par le champ de la Dzira et qui est évoqué par le « flash back », se rattache lui aussi à un passé valorisé par le texte. Comme dans les autres romans, il se confond avec la montagne⁶⁵ même si les combats peuvent se dérouler ailleurs.

Comme on peut s'y attendre, la peinture du maquis en fait un lieu positivement connoté. Elle est le lieu d'un très grand investissement idéologique. En

⁶⁴ - Ce genre de raisonnement a pour fonction de caractériser le personnage et en même temps de valoriser la victoire finale d'autant plus remarquable qu'elle était insoupçonnable.

⁶⁵ - Cf. p.43 : « (...) la silhouette imposante du Djebel Mekter. Il savait que c'était là qu'il fallait aller pour rejoindre les compagnons du maquis. »

effet, le narrateur ne se contente pas de rapporter ce que fut la vie d'Abdallah et de ses compagnons d'armes au maquis mais il l'évalue abondamment. De plus elle est l'occasion d'inscrire dans le texte des « récits de bataille » presque autonomes qui ne sont rattachés au récit central que par la présence du personnage d'Abdallah. Elle est aussi un lieu où se donne à lire le désir d'histoire du narrateur qui relève d'une fonction didactique, propre au roman sans doute, mais qui se trouve ici hypertrophiée.

Ainsi, les pages 48 à 54 constituent un arrêt du récit : on a laissé le personnage prenant le chemin du maquis (p.48), on le retrouve au début de la page 55, toujours marchant vers le maquis où il finit tout de même par arriver. Cette pause est consacrée aux explications sur le fonctionnement de «la zone 8 de la willaya 5»⁶⁶ et à la description de l'armée révolutionnaire telle qu'elle se présente « à la fin de l'année 58 », de sa tenue, de son organisation, de sa nourriture même, et à celle de la vie communautaire des maquisards : à l' « éloge de la vie bédouine » succède un « éloge de la vie du maquis », les deux lieux ainsi décrits et loués, partageant un certain nombre de valeurs que le présent et le passage à la ville contribueront à pervertir.

Cette vie permet à l'homme de réapprendre les gestes premiers comme faire du feu, de se rapprocher de la nature, de rééduquer son corps, de le contrôler⁶⁷, de réapprendre à vivre en communauté, de retrouver les « vertus altérées par une vie urbaine orientée vers l'individualisme ; elle est une ascèse⁶⁸ et les moudjahidines, survalorisés, sont bien supérieurs à leurs adversaires que le narrateur classe en trois catégories : le mercenaire, l'appelé du contingent, le harki, dont il oppose les motivations à celles du djoundi : le combat qui les oppose prend l'allure épique du combat du Bien contre le Mal.

Le récit des batailles, toutes datées, localisées avec une précision qui a pour fonction d'ancrer le récit dans le réel, souligne les qualités des djounouds et leur

⁶⁶ - Ces précisions qui révèlent, comme beaucoup d'autres dans le récit, une connaissance parfaite de certains événements et de certains détails – on peut lire dans le texte la liste des noms gravés sur la stèle du monument aux morts d' Ain Sefra - implique fortement le narrateur dans le récit dont il fait, si l'on peut dire, une histoire de famille : les faits se passent dans une région qu'il connaît bien, comme le prouvent la connaissance de la topographie et de la toponymie : aucun lieu qui ne soit nommé. Les allusions à la tribu des Ouled Sidi Boutkhil, à la rue Boutkhil « du nom d'un obscur martyr » et la dédicace du roman à la mémoire de son frère Boutkhil « ainsi qu'à celle de tous les jeunes martyrs fauchés à la fleur de l'âge pour que l'Algérie ne vive plus à genoux » signalent un lien entre les faits racontés et le « réel » dont ils s'inspirent. C'est alors le statut même du roman qui est en cause car on se trouve en présence d'un témoignage (et le récit des combats devint une espèce de journal de campagne) d'où le narrateur semble exclure la fiction : tous les détails qui abondent - dates et heures des combats, nombre de maquisards engagés, nombre d'armes saisies ... - visent à assurer l'authenticité du récit.

⁶⁷ - Ainsi le guet développe « la patience et (...) apprend à dominer ses nerfs. »

⁶⁸ - Le texte parle d' « élévation morale » et d' « état de grâce ».

supériorité. Quand le combat rapporté ne tourne pas à leur avantage, le narrateur intervient pour expliquer cet échec, le relativiser et souligner l'impact qu'il a néanmoins sur l'ennemi⁶⁹.

La maîtrise de l'espace est une des caractéristiques des moudjahidine constamment rappelée par le narrateur (des phrases comme : il « connaissait très bien la région » revenant régulièrement) et par les faits : la façon dont ils se déplacent signale cette connaissance qui est en même temps celle de l'auteur-narrateur. Elle est une façon d'opposer à l'indigène l'étranger, en signalant leur rapport différent à l'espace quand l'un en a une connaissance profonde, l'autre une connaissance superficielle qui lui permet, au mieux, de contrôler un espace apparent, ignorant de tous les chemins détournés, secrets, connus des seuls indigènes dont, du reste, font partie les harkis, plus dangereux que les troupes étrangères en ceci qu'ils partagent cette maîtrise⁷⁰.

La perte de cette maîtrise, quand Abdallah gravement blessé se demande où il est, signifie le délire et la proximité de la mort. La nature, de protectrice qu'elle était se fait alors hostile : la marche du djoundi dit le calvaire enduré à la recherche de l'eau et en fait le jouet du piège tendu par la nature comme lorsqu'il prend pour un lac, la « sebkha »⁷¹ qu'il voit de loin.

La fin de la guerre peut se lire comme la réappropriation de l'espace familial qu'elle avait interdit au combattant. Le cessez-le-feu proclamé, Abdallah revient chez lui et sa marche dans le village vers sa maison fait pendant à l'autre marche qui l'avait mené de son champ au maquis, les deux encadrant cet épisode fondamental de sa vie qu'a représenté la lutte.

⁶⁹ - Cf. p.70 : « Il n'y a là aucune honte ! Une guerre de libération n'est rien d'autre qu'un tissu de quelques réussites et d'une multitude d'échecs. (...) La France réalisa avec stupeur... »

⁷⁰ - Cf. p.91 : « les hordes de harka (...) qui connaissaient aussi bien que les maquisards, les sentiers de montagne » ; ils n'ont que ce point de commun avec les maquisards dont les distinguent leurs qualifications toutes négatives.

⁷¹ - Que le narrateur éprouve le besoin de définir, posant ainsi le problème du destinataire de l'œuvre, comme « une étendue de sel fin mêlé au sable. »

III. L'hypertrophie de l'espace du discours.

Le fils de Abdallah, Abdelkrim, a dans le texte une fonction précise : en effet, militant du parti, il donne au narrateur l'occasion d'introduire dans le texte ses considérations sur le fonctionnement et le rôle du parti, faisant investir de façon massive le texte par l'idéologie : les discussions qu'il a avec son ami Ali, constituent ce que P. Hamon appelle des « foyers normatifs »⁷² où les personnages opposent leurs points de vue tandis que le narrateur intervient pour signaler le point de vue positif. Ali étant moins positivement jugé qu'Abdelkrim⁷³, c'est le point de vue de celui-ci qui est donné comme le « bon » point de vue, son optimisme et son militantisme s'opposant au défaitisme du premier. Les discussions sont le lieu d'un débat contradictoire où sont pesés des arguments opposés, où l'on réfute le point de vue de l'autre (en particulier dans cette discussion des pages 103 à 113). Le personnage d'Ali sert à souligner les défauts, les « magouilles » au sein du parti qu'il a le « droit » de dénoncer, ayant un passé de militant qui lui sert de caution. Dans cette longue leçon de politique, le dernier mot reste à l'optimisme d'Abdelkrim ; le contraire aurait fait de ces pages un chapitre de contestation alors que, tout en reconnaissant que la situation au parti est loin d'être brillante, la discussion se clôt sur la victoire d'Abdelkrim signalée par cette phrase d'Ali : « Bon, je te concède (...) » (p.113) ; on passe à deux doigts de la critique mais le narrateur préfère la note positive, optimiste.

La discussion est aussi le lieu où s'affiche le savoir des personnages dialoguant qui citent Ibn Khaldoun, Mas'oudi (p.104) ou expliquent l'origine du mouvement scout. Cette ostentation du savoir⁷⁴ se retrouve de façon encore plus importante dans une autre leçon⁷⁵ motivée par les questions que se pose Ahmed, le plus jeune frère sur la survivance des anciens noms de lieux.

⁷² - In *Texte et idéologie, op.cit.*, p.20.

⁷³ - Le narrateur en fait en particulier, un personnage qui, « ignorant superbement les nouvelles de son pays (...) était fidèle au rendez-vous quotidien de France Inter pour le compte rendu de « 24 heures en Afrique », ce qui, étant donné la position du narrateur vis-à-vis de ce qui vient de l'étranger, signale un « défaut » du personnage.

⁷⁴ - Cf. P. Hamon, « Un discours contraint » in *Littérature et réalité, op. cit.*, p.145 : « le discours réaliste est (...) un discours *ostentateur de savoir* (...) qu'il s'agit de *montrer* (au lecteur) en le faisant *circuler* (dans et par un récit et en l'accompagnant des signes les plus ostensibles de l'*autorité*). » (C'est l'auteur qui souligne.)

⁷⁵ - Ces « leçons », comme les récits de bataille peuvent former des ensembles autonomes que l'on peut retrancher sans affecter très gravement le récit.

Khaled se met à lui répondre mais bien vite c'est le narrateur qui prend le relais pour cette longue dissertation (pp.142-149) sur le rapport de la génération à laquelle il appartient à la culture française, sur l'aliénation culturelle, sans être sensible à la contradiction dans laquelle il se trouve pris alors. Dans une démarche semblable à celle que l'on trouve dans les romans de C. Ouahioune, le narrateur entreprend de montrer ce que doit l'Occident à la science des Arabes – (« l'admirable algèbre tire son nom de El Djabr Wal Mouquâbala d'El Khuwarizimi (...) El Buzjani (...) donna la solution d'une équation du quatrième degré... ») - et ce que fut cet Occident dont il rappelle la barbarie : l'Inquisition, le procès de Galilée, la vente des Indulgences... ; le savoir du narrateur s'étale d'une façon assez naïve dans ces pages comme en bien d'autres points du roman où sont évoqués la grand peur de l'an mil et, de façon bien invraisemblable dans des conversations de jeunes gens, Moulay Ismaïl « contemporain de Louis XIV » ou Ahmed El Mançour.

La célébration du 25^e anniversaire du déclenchement de la révolution est aussi le prétexte à une leçon d'histoire qui va s'étendre sur une vingtaine de pages (pp.237-255), plaquée sur le récit sans justification dramatique et saisissant comme prétexte le fait que la famille regarde à la télévision le défilé commémoratif. Le récit s'arrête encore une fois pour laisser place à une histoire fortement marquée par l'humeur du narrateur, une histoire qui tente de prouver la grandeur de l'Algérie et qui privilégie son point de vue et ses jugements (par exemple : « Il est donc permis de douter de la sincérité de De Gaulle... »). Le texte, truffé de chiffres, de dates, de citations, dit le désir du narrateur de se poser en historien quand ce n'est pas en philosophe de l'histoire.

C'est cette volonté qui est la faiblesse essentielle du texte dont on peut se demander si le terme de roman lui convient. Même si le traitement de l'espace réussit, mieux que chez Chaïb, à mettre en place un univers fictif, l'intrusion démesurée d'une histoire plaquée sur le récit et non intégrée comme l'hypertrophie du discours idéologique dont n'apparaît ni l'urgence ni la nécessité, limitent sérieusement l'intérêt de l'œuvre acharnée à prouver plus qu'à raconter.

L'espace du terroir : Les romans de Chabane Ouahioune.

« Il n'est point de fiction qui n'ait de compte à rendre au réel, qui ne rende compte du réel, pas de roman qui ne renvoie à son dehors, en lui inscrit », écrit C. Duchet⁷⁶. Certes. Mais il arrive que ce « réel » entretienne avec la fiction un rapport inverse, si l'on peut dire, dans la mesure où, comme dans certains romans de Ouahioune, il investit le texte en ne laissant qu'une place fort réduite à la fiction qui n'a plus pour rôle que de servir de support à l'énonciation de ce qui est perçu comme le réel. Ces romans – tous ces ouvrages portent en couverture la mention «roman» - s'affirment comme « le reflet de pures réalités » comme le déclare l'auteur dont nous avons signalé en introduction le désir répété et souligné par la critique journalistique rendant compte de ses œuvres, de se faire l'enregistreur d'un vécu dont il entend simplement témoigner, observateur attentif de ses semblables et d'une région, la Kabylie, à laquelle il appartient. La modestie du projet était déjà celle qu'affichait Mouloud Feraoun, moins soucieux « d'esthétique ou d'irréprochable pureté formelle »⁷⁷ que de témoignage ou de plaidoyer : « témoin, avocat, ce sont les deux qualités majeures que Mouloud Feraoun reconnaît à l'écrivain algérien », écrit C. Achour⁷⁸ qui souligne quelle conséquence entraîne au niveau de l'écriture, pareille position : « elles (ces deux qualités) impliquent qu'on sacrifie quelque peu la fonction poétique » et que « domineront fonction conative et fonction référentielle ».

S'inscrivant dans la droite ligne de ce projet, alors même qu'il écrit trente ans plus tard, Ouahioune développe une conception de la littérature déterminant un traitement de l'espace qui, conformément au projet régionaliste qui est le sien, se fondera sur la description fortement référentielle de lieux identifiables. Cependant,

⁷⁶ - « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », *Roman et société*, Publications de la société d'histoire littéraire de la France, Paris, Colin , 1973, p.64.

⁷⁷ - Cité par C. Achour, *Mouloud Feraoun, une voix en contrepoint*, Paris, Silex, 1986, p.55.

⁷⁸ - *Ibidem*.

l'espace est également investi de fonctions autres que descriptives sur lesquelles nous aurons à revenir.

On peut classer en deux groupes ces romans de Ouahioune dont nous allons étudier la spatialité ; l'un comprendrait *Tiferzizouith...* et *Les Collines...*, romans de la terre natale, l'autre, *Les Conquérants...* et *Ce mal...*, romans de l'exil.

Les uns et les autres sont fondés sur une disjonction, puisque, aussi bien, comme l'écrit Greimas⁷⁹, « un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre » et que « l'appropriation d'une *topie* n'est possible qu'en postulant une *hétérotopie* ». Cependant cette disjonction n'est pas tout à fait de même nature dans les deux groupes d'œuvres. En effet, les « romans de la terre natale », s'ils opposent souvent la campagne à la ville, opposent aussi et surtout le passé au présent. Les romans de l'exil vont, eux, fonctionner sur une disjonction toute spatiale - l'exil étant d'abord un changement d'espace - entre le lieu que l'on quitte et celui où l'on essaye de s'installer, entre l'Algérie ou, plus précisément, la Kabylie, car très souvent, l'espace se rétrécira aux limites, sinon du village, du moins de la région natale, et la France.

Nous aurons dans ces romans une double image du pays, selon le lieu de l'énonciation : l'image de l'Algérie vue de France et celle qui est élaborée au pays vont-elles coïncider ? De même, l'image du pays d'exil tel que le décrivent les romans situant leur action en France, coïncide-t-elle avec celle que façonnent ceux qui sont, à un moment ou un autre de leur vie, concernés par l'émigration : parents ou femmes d'émigrés, candidats à l'émigration ?

Nous commencerons par étudier l'espace natal tel que nous le donnent à voir *Tiferzizouith...* et *Les Collines*.

I. « Bucoliques ».

C'est tout d'abord un espace essentiellement rural, la ville n'étant pas perçue de façon différente de l'étranger, les deux étant mis sur le même plan : le vieux berger Hand déplore « la course vers la ville et les usines chez Aroumi, Aroussi, en

⁷⁹ - « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p.130.

Maricane » (*Tiferzizouith*, p.7), n'établissant pas de nuances entre la ville proche, la France, la Russie ou l'Amérique et n'est pas loin de penser, comme la vieille Sekoura, que ceux qui partent vont « se perdre en pays étranger » (*Collines*, p.9). Ces personnages de vieux ne sont pas l'écho de temps révolus, la voix du passé, mais bien la voix de la sagesse à laquelle adhère totalement le narrateur, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Cet espace rural, c'est celui de la Kabylie. Cela n'est pas indifférent ; l'auteur se veut un peintre du « terroir », renouant avec la tradition « ethnographique » de Feraoun à qui le rattache de façon explicite la présentation en couverture de *Tiferzizouith* soulignant la simplicité de l'expression⁸⁰. L'auteur lui-même déclare à un journaliste d'*El Moudjahid* : « Je me contente de pratiquer la simple écriture sans prétention », précisant que « la littérature savante ne saurait convenir à la redécouverte ou à la revalorisation du terroir ». Cette simplicité de l'écriture, ce manque de prétention littéraire dont la critique, surtout journalistique, a toujours fait état comme d'autant de qualités à propos de Feraoun, en a fait un modèle longtemps célébré par les manuels et l'institution scolaires : l'exemple donné par C. Achour⁸¹ qui cite des instructions officielles pour l'enseignement du français est particulièrement révélateur. On peut y lire en effet, après qu'ont été définis les objectifs « essentiellement linguistiques » de l'enseignement du français en Algérie : « L'on choisira (...) donc des textes d'explications dans des œuvres dont la langue se recommande par sa clarté, sa simplicité et notamment les meilleures pages d'écrivains algériens, comme Feraoun et Mammeri. »

Le parti pris affiché par Ouahioune de parler « simplement » de son pays, de le faire « redécouvrir », pose aussi le problème du destinataire de l'œuvre : tout se passe comme si rien n'avait changé depuis les romans de Feraoun, comme si « l'horizon d'attente » était le même alors que son destinataire n'est plus cet étranger ignorant qu'il faut informer, affirmant, ce faisant, sa propre existence et sa spécificité. Il est vrai que Ouahioune appartient, pour ainsi dire, à la même génération que Feraoun – moins de dix ans les séparent - mais l'histoire dans laquelle il s'inscrit

⁸⁰ - « C. Ouahioune (...) nous entraîne cette fois-ci encore au cœur de la Kabylie (...) avec une phrase simple et sans prétention, qui nous rappelle Mouloud Feraoun. »

⁸¹ - C. Achour : « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques », *Itinéraires et contacts de cultures* n°4-5, 1984, p.53.

est totalement différente de celle de son aîné fauché avant que d'en vivre les changements. L'œuvre, loin d'être « anticipatrice » au sens où l'entend Barbéris⁸², ou créatrice, est répétition, reproduction d'un modèle figé.

Par ailleurs, ce parti pris de simplicité se traduit dans la construction d'un roman comme *Tiferzizouith* dont la division en chapitres portant chacun un titre (« Hand, le vieux berger », « Son village si paisible sur la colline », « Quand souffle achili » ou encore « Voilà, il a vu la source ») fait du texte un ensemble de micro - récits qui se suffisent parfois à eux-mêmes. L'intrigue est très lâche et il s'agit plutôt de notations diverses reliées entre elles par la présence d'un même personnage, Hand. Ce parti pris se traduit aussi par la multiplicité de petits tableaux : la thiouzi (pp.66sq.), l'oued en crue (pp.74 sq.), scène obligée de cette littérature⁸³, la cueillette des olives (p.81), la parure (p.172) et d'autres encore.

La peinture de l'espace est alors souvent mise en place d'un décor : ainsi, avant de décrire la cueillette des olives, l'auteur peint le chemin parcouru depuis le village jusqu'aux champs d'oliviers, « le sentier étroit » (p.70), la route qui « déroule ses lacets interminables » (p.72), « la campagne alentour (...) pleine de vie », « le petit plateau dénudé où affleurent des plaques de schiste qui scintillent au soleil » et d'où l'on découvre « les oliveraies sur les pentes, les taillis des ravins et, tout au fond, l'Assif n'Ledjma qui roule des eaux rougeâtres » (p.73) puis l'oued lui-même et enfin l'oliveraie. Un soleil lumineux et bienfaisant (p.70 : « un flamboiement écarlate » ; p.72 : « la pleine clarté d'un soleil tout neuf » ; p.77 : « le soleil radieux » ; p.81 : « l'action lénifiante du soleil »), le chant multiple des oiseaux (pp.72-73 : « Flèches noires et sifflantes, des merles tracent d'un bosquet à l'autre tandis que les alouettes s'ébattent dans la lumière retrouvée (...) les perdreaux scandent leurs rappels (...) ihiquel (...) lance ses appels ... »), le rire des enfants (p.82), les couleurs (p.77 : « les robes et les foulards multicolores parsèment le pays et lui donnent un visage de fête »), font de cet espace un « locus amoenus » pour reprendre l'expression de P. Hamon⁸⁴, malgré le danger, entrevu mais surmonté, de la rivière en crue ; ainsi montré selon les techniques les plus conventionnelles de la composition française (qu'évoquent les titres donnés aux chapitres et qui apparaissent comme autant de

⁸² - Cf. « Le texte et l'anticipation », *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, pp.173-207.

⁸³ - Le thème de la crue, le difficile passage, le tribut payé (p.80) à l'oued qui « tous les ans '' mange '' quelques personnes, tout au moins quelques bêtes », tous ces éléments se trouvaient déjà chez Mammeri ; intertextualité ou, plus simplement, description d'un même vécu ?

⁸⁴ - In *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p.104.

« sujets » de rédaction) et les principes de la narration inculqués à l'école dont apparaît ici la forte influence, en particulier la nécessité de mettre soigneusement en place le décor avant de raconter, la brièveté et la clarté des phrases, l'utilisation du présent, l'espace est en accord avec la vision généralement optimiste que donnent du monde ces ouvrages.

La description du pays sous le sirocco⁸⁵ ou sous la neige⁸⁶, si elle contribue à réaliser ce qui est inscrit dans le projet explicite de l'auteur, en illustrant la variété des aspects de ce pays, remplit aussi une fonction symbolique en soulignant l'étroite association des hommes et de la terre. En effet, au moment où souffle ce vent et où semble mourir la nature, le village est « divisé » par la « mésentente » (p.51) et la description de l'espace brûlé par le soleil et le vent est immédiatement précédée par cette phrase du vieux Hand : « Le village est intenable, je préfère la compagnie de mes chèvres ». La nature, telle qu'elle est ensuite décrite, est très exactement au diapason. On pourrait presque dire que le vent rend les hommes fous si la crise n'avait commencé avant qu'il ne souffle mais nous pouvons dire qu'il exaspère les passions⁸⁷.

À l'écoute de la nature, « le fellah prévoyant » (p.180), comme la fourmi de La Fontaine, ne se laisse pas prendre au dépourvu par l'hiver et la description de la neige recouvrant l'espace sert surtout à illustrer la prévoyance des hommes - comme la fable, le récit se veut édifiant - leur vie au rythme des saisons, leur sagesse, leur solidarité et c'est une impression de paix sinon de bonheur qui se dégage de cette peinture. Le chapitre XVI de *Tiferzizouith*, consacré à l'hiver accumule les détails qui rendent sensibles ces qualités mais, en même temps, les procédés utilisés pour surcharger de sens ce bref chapitre : la description de l'espace, si elle n'ouvre pas le chapitre et pour rapide qu'elle soit, va en quelque sorte légitimer les propos sur l'hiver et autoriser un tableau, parmi d'autres, des mœurs des paysans dont on peut considérer la peinture comme l'essentiel du roman.

⁸⁵ - *Tiferzizouith*, p.52 : « Le vent chaud est déchaîné. Il pousse par dessus le Jrejra, incapable de les contenir, ses bouffées brûlantes. En deux jours, les collines sont devenues sinistres. L'air surchauffé et saturé de poussière est irrespirable. Les arbres avilis laissent pendre quelques feuilles flétries et les jardins tout jaunis, lamentables, sont encombrés de monceaux d'herbes sèches et de feuilles calcinées qui crissent et tourbillonnent sous les assauts répétés du vent de la mort... »

⁸⁶ - *Ibidem.*, p.183 : « Sur le chemin de la djemâa, la couche blanche est épaisse et il neige toujours. La rue est vide, désespérément, devant les yeux que le vent de tempête et les flocons cinglants obligent à se détourner et l'étranger ne peut se défendre d'une vague d'effroi dans la solitude glaciale (...) Seule, de temps à autre, la plainte d'une bête à l'attache monte lugubrement. »

⁸⁷ - Cf.p.31 : « Aujourd'hui (la tension) est à son paroxysme et les hommes s'attendent au pire » et, p.57 : « le vent furieux a soufflé longtemps sur les collines. Peu à peu, pourtant, il s'est apaisé. Ainsi font les hommes. »

Selon un procédé constamment utilisé dans le roman, les « informations » sont données par un personnage « savant » en réponse aux questions naïves d'un interlocuteur : il y a, comme l'expliquait P. Hamon à propos de la description dans les romans réalistes et naturalistes du XIX^e, transmission d'un savoir à un personnage non informé et, au-delà du personnage-prétexte, au lecteur. Cette transmission « technique » (par exemple : « en été et en automne, nous faisons de grosses provisions de fourrage, de glands, de feuilles sèches (...) Pour ce faire... » ou : « la neige tardive est pernicieuse » (p.182)⁸⁸), se veut aussi une transmission *culturelle* à laquelle participe la traduction des termes spécifiques qui cite la culture du narrateur que l'emploi du - nous - intègre au groupe dont il apparaît alors comme le porte-parole.

Dans ce chapitre de huit pages, on trouve deux « histoires » utilisées pour illustrer un propos, la négligence des enfants qui, par paresse, « oublie » de ramasser les feuilles dont on aura grand besoin ou la longueur imprévisible de l'hiver ; on y trouve aussi un refrain sur l'hiver chanté par les enfants en kabyle, puis traduit en français - comme c'est le cas pour toutes les citations en langue maternelle dont le rôle semble être de garantir l'authenticité de la parole du narrateur qui signale par là sa complicité avec un destinataire berbérophone. On trouve là ce qui irrite si fort un critique comme Hafid Gafaïti, agacé par « la lourdeur due au double emploi des lexiques français et berbère (et arabe qui lui est associé par rapport au français) ». « Cette manie constitutive de *Tiferzizouith*, ajoute-t-il, confère au roman une qualité de racolage forcé dont le caractère ne peut-être que celui du texte ethnologique. » Cette redondance inutile qui selon lui, donne au texte un aspect « artificiel » ne peut apparaître « que comme une sorte d'appel insistant à la reconnaissance de / par l'autre »⁸⁹.

Transmission *morale* enfin, dans la mesure où est donnée à voir et à apprécier l'attitude modèle du vieux Si Saïd qui, s'adressant aux jeunes (le savoir est transmis par les plus vieux aux plus jeunes), les charge de s'occuper des plus faibles, « femmes seules ou avec des enfants et des vieillards » (p.183) ou étranger n'ayant pas « l'habitude de la neige » comme l'instituteur « originaire de Bou-Saâda » (p.184). Le

⁸⁸ - Ou encore, p.180 : « (le fellah prévoyant) engrange aussi azennzou, la clématite et jusqu'aux figues qui n'ont pas été fécondées et qui sèchent. On les appelle... »

⁸⁹ - H. Gafaïti, compte-rendu de *Tiferzizouith* in « Réflexions sur la littérature algérienne », *Voix multiples* n°10, auto-édition, Oran, 1985, p.114.

chapitre se clôt sur les réflexions du vieux Hand qui viennent, même si cela ne semble pas nécessaire, guider l'interprétation du lecteur : « Ce vieillard au cœur large (...) ces jeunes dévoués (...) maintenant il est convaincu qu'avec de tels hommes, le plus terrible des blizzards est tout juste capable d'émotionner les moineaux » (p.185). Là encore se sent l'influence de l'école, en particulier l'école primaire dont sont actualisées les leçons dont le souvenir donne aux récits leur aspect si souvent moralisant. Tels qu'ils nous sont donnés à lire, ces textes ne présentent pas de différence notable, dans leur structure et dans leur ton, avec ceux des manuels scolaires dont se sont nourris des générations d'écoliers.

II. La symbiose des hommes et de la terre.

Cette symbiose est constamment soulignée dans l'ensemble de l'œuvre : affirmée dès la deuxième page des *Collines* - « la terre, les arbres, les hommes (...) on ne peut les séparer » (p.8), elle est reprise une page plus loin - « les rochers, les plantes font partie de notre existence » - par la vieille Sekoura qui explique à la jeune Mina, selon l'axe de transmission conventionnel, quel profit elle peut tirer des enseignements du passé, précisée encore un peu plus loin (p.10) : « Tout ce qui nous entoure est à nous (...) Tout cela c'est nous, c'est le pays d'Algérie » et le combattant qu'elle rencontre (p.13) dit la même chose, mêlant dans son énumération de ce qui constitue le pays, toponymes et anthroponymes pour en souligner l'intrication : « Thamourth Eldzaïer. Ce qui est aussi bien toi, moi, Ighil n'Raveh, Tlemçan, Ouehren, Icherriden que tu vois là-bas, Essahra, M'Chounech, Bou-Saâda ; Mokrani, Abdelkader, Youghourtha, Mettidjette, Chellala (...). Tout cela, c'est Thamourth ennegh, notre pays, personne ne peut le contester. »

Cette redondance à l'incipit, semble résumer le contenu du roman : *Les Collines*, en effet, est un roman dont l'auteur, sans avoir, dit-il, « la prétention d'analyser notre guerre d'indépendance », tente de la « donner à imaginer en rapportant des propos et des comportements de quelques combattants et aussi de quelques humbles personnages de notre campagne algérienne », comme il le déclare dans l'avertissement qui précède le texte où abondent les marques d'une modestie

qu'affiche, à son habitude, l'auteur–narrateur se cantonnant dans le rôle d' «enregistreur » du réel et qui semble contaminer ses personnages eux-mêmes.

L'insistance à la fois sur l'étroite liaison entre la terre et les hommes et sur la propriété de l'espace induite par le projet qu'on pourrait dire commémoratif de l'auteur-narrateur, ne semble plus d'une actualité très évidente au moment de la publication du roman. Cependant cette idée sera exprimée ailleurs sous une autre forme, quand, découvrant avec étonnement la « combativité » (p.30) de sa femme, Amrane constate qu'il y a « un lien certain entre le foyer, le mari, les enfants et le pays, que la patrie c'était tout cela (...) », opérant une espèce de rétrécissement de cet espace que le combattant élargissait aux frontières du pays et que lui, peut-être parce qu'il l'évalue à l'aune de la femme, limite à celles de la famille. Mais il est vrai que les principes formulés en texte par le combattant s'opposent, à l'intérieur du pays du moins, aux frontières que, par vocation, établit la littérature régionaliste.

La liaison terre / hommes est donnée comme une nécessité et sa rupture détruit l'harmonie dans laquelle ils vivaient ; les jeunes qui « arrivent de la ville tout fiers », comme dit le vieux Hand (p.90) « ont trahi la montagne » (p.92) et l'expression spatiale recouvre par métonymie, un phénomène social : « ce que je regrette, ajoute-t-il, c'est l'esprit de famille qui unissait le pays » ; l'espace sert à dire ce qui n'est pas lui et remplit cette fonction anagogique dont parle D. Bertrand. À un lieu précis sont associées des valeurs précises : si la ville n'est pas loin de représenter la corruption⁹⁰ - l'idée court dans la plupart des romans et, a fortiori, dans les romans « paysans » - la montagne est détentrice des vertus du passé, des temps « sérieux et sages » où « les hommes travaillaient la terre de tout leur cœur. En récompense, elle leur prodiguait tout : les grains, le raisin, les olives, la laine, la viande, les fruits...rien ne manquait. On vivait dans l'honneur. Tout était facile. » (pp.131-132)

Comme l'écrit Bakhtine⁹¹ pour définir ce qu'il appelle l' « inversion historique » : « Pour doter de réalité tel ou tel idéal, on l'imagine comme ayant existé, jadis, dans quelque âge d'or, à l' «état de nature» (...) » ; âge d'or en effet, que ces temps - pas si lointains puisque les plus vieux les ont connus - qui nous sont montrés et dont sont gommées toutes les aspérités.

Mais cette image idyllique est menacée, le propre de l'âge d'or étant de disparaître. Non seulement la guerre va transformer l'espace, mais l'indépendance

⁹⁰ - « Dans les villes, la clochardisation menace les familles » lit-on dans l'épilogue des *Collines*, p.247.

⁹¹ - M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p.294.

elle-même accentuera le changement : en effet, elle contribue, d'une certaine façon, au dépeuplement de la montagne « que ses enfants abandonnent et qui se vide de plus en plus » (*Tiferzizouith*, p.159), ainsi que le constate le vieil ami de Hand dont l'explication enlève au phénomène une partie de sa gravité en en faisant la conséquence de la liberté : « Le Djebel a passé son temps, il n'est plus le refuge puisqu'aucune nécessité ne contraint les hommes à s'y abriter. Le reste (du) pays est libre, il s'est ouvert pour ses enfants. »

La même vision optimiste se retrouve dans la phrase suivante : « le monde aussi les sollicite et ils voyagent librement » où est soulignée la liberté de circuler mais dont est absente la contrainte qui oblige les hommes à partir. Le gommage des conflits ou même des difficultés économiques donne au récit une apparence anhistorique qui le désancre en quelque sorte, alors que le projet explicite est de témoigner d'une réalité qui se trouve transformée par la crainte du narrateur de laisser percer la moindre critique qui ne soit d'ordre moral, esquivant ainsi son référent, comme l'écrit Charles Bonn du « discours de commémoration »⁹².

La guerre, souvent, a détruit la « beauté des choses » : quand Amrane revient dans son village, après la guerre, il veut revoir certains lieux et en particulier Alma, « le versant nord de la colline » explique le narrateur (p.244).

L'espace qu'il évoque avant de le retrouver, est un espace euphorique auquel est associé le souvenir de « moments de bonheur » (p.245) ; tel que l'a connu le personnage et tel qu'il se le remémore, il s'oppose violemment à celui qu'il découvre. Deux descriptions antithétiques vont rendre sensible cette opposition qui organise l'espace et qui a, comme toutes les oppositions spatiales une signification symbolique. Ainsi trouve-t-on dans les *Collines* ce premier passage :

p.244 : « Alma, c'étaient les labours de terre noire (...) le figuier aux branches dodues, aux feuilles lourdes et larges et aux fruits gorgés de sucre (...) les cerisiers sveltes comme des jeunes filles laissaient tomber une pluie de pétales blancs ou faisaient s'entrechoquer des myriades de boucles d'oreilles rutilantes. Les oliviers y étaient les plus vigoureux (...) il y avait partout des sources (...) cachées sous la menthe sauvage. »

Puis, pp. 246-247, cet autre :

⁹² - C. Bonn, *Le Roman algérien de langue française.....*, 1985, p.163.

« des fouillis de ronciers, des squelettes d'arbres noircis par les flammes, des ravines profondes bourrées d'épineux gigantesques. Un pan de mur écroulé (...) une figueraie épargnée par le maquis. Les arbres présentaient une écorce sèche (...). De petits fruits émergeaient entre les feuilles jaunes (...) Plus loin, de vieux oliviers avaient retrouvé leur vigueur malgré le manque de soins. Sous les branches (...) les fruits avaient séché et pourri sur place, faute d'avoir été ramassés ... »

L'espace cultivé, riche, euphorique du passé est retourné à l'état sauvage. Cependant la deuxième page n'est pas totalement dysphorique : malgré l'état d'abandon dans lequel se trouve Alma et la disparition de l'abondance qui le caractérisait, perce une note d'espoir ; la persistance de petits fruits, la vigueur retrouvée des vieux oliviers semblent indiquer que tout n'est pas irrémédiablement perdu⁹³. Aussi bien un tel pessimisme ne serait-il pas en accord avec le reste de l'œuvre. De plus, cette note d'espoir s'inscrit dans une certaine logique dans la mesure où elle rend crédible le projet de Amrane, qui s'est, après la guerre, fixé à Alger, de revenir au pays, projet qui est porteur de la morale de l'histoire. Il est en effet le choix d'un personnage présenté tout au long du roman comme un héros positif : engagé dans la lutte de libération nationale, il s'est courageusement battu ; homme moderne, il a le respect de la femme et, au terme d'un itinéraire qui l'a mené du refus des coutumes à leur acceptation, il se fait le porte-parole de l'auteur : « Je pense que nos vieilles traditions reprises et dirigées cette fois résolument vers l'avenir, nous feraient beaucoup de bien. » (p.251)

L'espace entretient une relation avec l'action, avec « la carrière romanesque des personnages »⁹⁴ : le parcours de Amrane de la ville vers la campagne, parcours orienté, signifie sa quête propre, même si elle s'inscrit dans la perspective didactique du narrateur. Ce retour au « pays », c'est-à-dire au village, à la terre, a été préparé tout au long du récit par un double mouvement d'exaltation, celle de la beauté du paysage rendue par la description et celle des mœurs du village fortement valorisées par le discours du narrateur.

La description elle-même, n'est jamais neutre ; ainsi, quand Amrane, du haut

⁹³ - Le recours à la symbolique végétale pour exprimer l'espoir est d'un usage assez constant dans la littérature : ainsi, à la fin de *L'Honneur de la tribu*, alors que le dernier mot du texte est *mourir*, le roman ne se clôt pas sur une note pessimiste car le vieillard délivre un message d'espoir au jeune homme qui l'écoute : en lui montrant ce qui reste de la place aux figuiers, il constate : « les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. »

⁹⁴ - H. Mitterand, *L'Illusion réaliste, op. cit.*, p.54.

de la montagne contemple le pays qui s'offre à sa vue (*Collines*, p.126) :

« Des rochers partout, des buissons épineux mais aussi, sur les plus petits recoins qui se prêtaient au travail, des arbres fruitiers, des cultures maintenant abandonnées mais qui témoignaient par leur innombrables murettes qui retenaient la terre des terrains déclives, du courage et de l'acharnement des paysans de chez nous. Sur la rocaille même et à la place d'anciens maquis avaient fini par prospérer de magnifiques oliveraies qui continuaient à survivre fières et drues, malgré les incendies sans nombre causés par la guerre (...) Les chênes mêmes, qui donnaient le bois et les glands, étaient amoureusement soignés et taillés par les bergers. Malgré l'absence des jeunes, appelés à une tâche plus urgente, la Kabylie offrait encore un aspect sérieux et viril qui chatouillait agréablement Amrane. »

Ce passage un peu long montre bien l'intrication du descriptif (conforme au modèle classique du roman du XIX^e, tel que P. Hamon l'a formalisé: on y trouve en effet à la fois la thématique vide du lieu élevé justifiant la description, le personnage regardant en avance à son rendez-vous⁹⁵, une nomenclature, des prédicats...) et du commentaire du narrateur que l'emploi du pronom – nous - associe étroitement au personnage risquant de le confondre avec lui. Personnage « évaluateur » qui, comme l'écrit P. Hamon⁹⁶, « distribu(e), des positivités et des négativités, des réussites et des ratages, des conformités ou des déviances, des excès ou des défauts » et qui, en atténuant les aspects négatifs (les cultures sont abandonnées mais témoignent des qualités des hommes), en insistant sur les aspects positifs (dans la deuxième phrase, particulièrement) et en fermant la description par un jugement moral appréciatif (l'aspect « sérieux et viril » de la Kabylie) entend dresser du pays un tableau essentiellement positif, dût son projet de ne peindre que le « réel » en souffrir.

La description de l'espace a une fonction didactique à l'œuvre dans tous ces textes ; un exemple en est donné par le chapitre XI de *Tiferzizouith*, dont le titre « Thala n'ouihlane » est traduit p.132 (comme la plupart des termes de la langue maternelle, ainsi que nous l'avons déjà remarqué) : « la source de celui qui a guéri ». Au début du chapitre se trouve une description de la source : « Quand Hand put l'approcher, il lui fallut un vrai courage dans (...) (ce) fouillis malsain de ronces et d'orties, habité par des vipères et des araignées monstrueuses. Au milieu, un trou de

⁹⁵ - Cf. p.126 : « Il savait qu'il aurait encore une petite heure à attendre et il reprit sa contemplation du pays kabyle »

⁹⁶ - In « Texte et idéologie », *Poétique* 49, février 1982, p.112.

fange noire infesté de crapauds hideux. Alentour, quelques arbres morts creusés de multiples cavernes qui donnent asile à des familles de vourrourous funèbres ... »

Aucun élément qui soit positif : l'espace ainsi décrit est totalement dysphorique et cette dysphorie a une fonction précise dans le texte. En effet, le chapitre montre que cette source si peu attrayante, a eu, dans le passé, son heure de gloire : par cette opposition qui structure le système spatial, nous est montré, de façon contrastée, ce qu'elle fut : abondante même en plein été, « on la disait habitée par un Assès puissant, un génie bienfaisant, père de la Fécondité et de la Félicité » (p.132) ; vénérée par tous, elle guérissait les malades (p.133), offrait au « voyageur harassé (...) un havre de paix » (p.134), était associée « aux joies (...) (et aux) peines des villageois ». Mais cette félicité, comme dit le texte, « prit fin » le jour où la source « fut souillée par le sang des hommes » (p.137). Le changement que subit alors l'espace est bien le résultat de la folie des hommes des deux villages voisins dont le texte raconte, dans ce même chapitre, comment, pour un combat de taureau, ils se sont livrés une « bataille qui décima les deux hameaux » (p.140).

Les différents aspects de l'espace se trouvent liés au comportement des hommes : quand règne la mésentente, l'espace auparavant harmonieux⁹⁷, se dégrade : « l'ortie et la ronce submergèrent la menthe et le basilic (...) Au menu peuple inoffensif d'oiseaux, de mulots et de lézards, se substituèrent des vipères noires et des tarentules répugnantes, des scorpions hideux, des crapauds repoussants et des hiboux funèbres » (p.140).

Cette dégradation de l'espace sanctionne, en quelque sorte, le comportement fautif des hommes de même que l'harmonie entre les hommes engendre l'harmonie de l'espace. Telle est la leçon que le narrateur entend donner. On n'est pas loin de l'esprit du conte dont on connaît la fonction d'édification ; l'atmosphère créée par la description est, du reste, tout à fait celle du conte d'avertissement : en effet, pour créer l'impression de dysphorie, sont convoqués massivement des éléments traditionnellement connotés de façon négative - crapauds, araignées, vipères, scorpions et hiboux – et prédiqués de telle sorte qu'il n'est laissé aucune place à l'ambiguïté quant à leur aspect : répugnants, hideux, repoussants ou funèbres, les nouveaux

⁹⁷ - Cf. p.133: « En contrebas (...) prospérait un délicieux jardin où poussaient le mandarinier et l'oranger, la menthe et le basilic... »

habitants de la source en font un vrai chaudron de sorcière. L'impression d'euphorie, au contraire, naît de la peinture du jardin, espace privilégié de toute cette littérature⁹⁸.

Le narrateur insiste sur l'actualité de la leçon donnée par cette opposition des espaces : le texte met sur le même plan les événements du passé et ceux du présent : « Maintenant que les deux villages ont scellé leur réconciliation, tout comme Ath Amer et Ouzenadh, Hand travaille à défricher la source depuis trente jours. »

Cette mise sur le même plan de deux époques éloignées l'une de l'autre, est accentuée par la reprise des mêmes termes dans la description : « Il a planté des orangers et des mandariniers (...) le lézard, le chardonneret, le mulot reviennent tout joyeux (...) un brin de menthe ou de basilic... » (pp.140-141) et la boucle est bouclée : l'espace retrouvé se chargeant d'une valeur temporelle, signifie le passé retrouvé.

La description de l'espace sert ici à appuyer une démonstration : on est en présence de ce que Susan Suleiman appelle « l'histoire parabolique » dont elle dit qu'elle n'existe que pour donner naissance à une interprétation⁹⁹. On peut, là encore, sentir l'influence de l'école dont C. Abastado, étudiant les directives officielles concernant, depuis la fin du XIX^e, la composition française, souligne quelle importance son enseignement a constamment accordé à la morale et quelles conséquences d'ordre idéologique cela entraînait. Soulignant comment, selon ces directives, « le vraisemblable n'est ni le véridique, ni le rationnel, mais l'opinion reçue, le sens commun (...) », il montre que « ces directives sur les procédés du vraisemblable sont l'occasion de porter des jugements, d'édicter une morale, de quadriller l'expérience d'explications ; elles induisent une vision de l'espace et du temps, une théorie de la causalité, une sensibilité, des modes de raisonnement. On invite ensuite les élèves à exprimer des sentiments et des jugements personnels (...) ; ils ne peuvent évidemment que reproduire les idées reçues. **L'enseignement de la composition française est donc aussi celui d'une idéologie** »¹⁰⁰.

La description antithétique d'un espace tantôt euphorique, tantôt dysphorique, oppose deux types de comportements sociaux entre lesquels le lecteur n'a pas à

⁹⁸ - Chez Mimouni, par exemple, il est le seul espace de paix. Chez Bounemour, il est toujours un lieu heureux. Cf. notre chapitre sur cet auteur pour les raisons qui font que cet espace est perçu, la plupart du temps, de façon positive : réminiscence culturelle - la culture arabe étant marquée par le rêve des jardins qui sont à l'image du paradis et par la nostalgie des jardins perdus de l'Arabie heureuse et de l'Andalousie - ou éternelle séduction de l'eau qui rend possible ces jardins sur ceux qui vivent dans des pays où elle est perçue comme un don de Dieu ?

⁹⁹ - *Le Roman à thèse*, op. cit., p.43.

¹⁰⁰ - Claude Abastado, art. cit., p.12. C'est l'auteur qui souligne.

choisir, le narrateur l'ayant fait pour lui : l'œuvre ne comporte pas la moindre trace d'ambiguïté mais se présente comme la peinture d'un monde « transparent » où le bien et le mal sont facilement identifiables. Les ancêtres ne s'y sont pas trompés, eux qui « savaient ce qu'ils disaient » (*Tiferzizouith*, p.128) et dont la vie était réglée par un ensemble de lois simples qui ne laissent aucune place au doute ; « ce que commande l'Adda » (p.53), « la coutume est formelle » (p.55), « une coutume de chez nous permet... » (p.67) : des formules de ce genre montrent comment le comportement des hommes est dicté par ce que commande un usage qui n'est, pour ainsi dire, jamais contesté.

III. L'espace de la tradition.

Dans *Les Collines*, il y a bien un mouvement de remise en cause, mais en fait, il n'est qu'un leurre et la révolte se change en une acceptation qui n'est pas soumission mais bien adhésion. Ce mouvement est illustré par le rapport, entrevu plus haut, qu'entretient le personnage de Amrane avec un espace bien particulier, « la dalle de l'Adda » appelée aussi « la dalle de justice » (*Collines*, p.18), une dalle « grise et massive, striée de veines bleues » qui « gisait au même endroit depuis un temps immémorial », sur l'esplanade de l'huilerie. Cet espace où les hommes « avaient pris l'habitude d(e) (...) venir aux moments difficiles » (p.18), est en quelque sorte le cœur du village, où se prennent les grandes décisions « dans la ligne des coutumes sacrées » (id.) ; pour évoquer les « vertus » de la dalle, le narrateur utilise un procédé - le recours aux souvenirs d'enfance du personnage - qui permet, grâce à la naïveté des pensées de l'enfant, de faire « passer » une appréciation qui, venant d'un adulte, n'aurait pas été crédible. En effet, l'enfant qu'il est alors n'est pas loin de croire qu'il s'agit d'un lieu magique, transformant les hommes qui y viennent, en sages : « (il) soupçonnait en elle quelque pouvoir mystérieux qu'elle tiendrait des ancêtres (...) l'enfant ne s'expliquait point comment la sagesse du vieux temps avait pu être emmagasinée dans le caillou (...) mais gardait la certitude que les hommes qui venaient à la pierre (...) en retiraient de la sagesse (...) On ne pouvait nier que leur esprit s'ouvrait, se mouvait avec plus d'aisance quand ils se trouvaient assis sur la pierre. » (id.)

Cet espace de la tradition sera, lui aussi, transformé par la guerre : lieu où s'était concentré « l'héritage spirituel laissé par les ancêtres », il devient lieu du discours du colonisateur, c'est-à-dire qu'il se transforme en sa propre négation, si l'on peut dire. En effet, c'est sur l'esplanade de l'huilerie que les soldats rassemblent les villageois pour qu'ils écoutent les discours officiels, discours du préfet (p.122), discours de Ami Ouali (pp.62-63) qui prêche la « coopération » (p.121) : lieu où parle l'Autre, il est aussi un des lieux où s'exerce la violence coloniale¹⁰¹. La dalle semble ainsi avoir perdu tout ce qui faisait son pouvoir, ne garantit plus la supériorité de la morale des ancêtres : si Ami Ouali peut, du haut de la dalle transformée en « tribune » (p.62), exhorter le village à l'acceptation du fait colonial, s'en faire le défenseur, « la faute (en) revient à l'adda, donc à la dalle (...) Elle pèse sur tout et tous, plus ou moins, mais aussi sur les épaules d'Ami Ouali (...) Elle a sa bonne part de responsabilité par sa complicité (...) Je détruirai donc la dalle. Je la casserai... » (p.110) pense Amrane dont la fureur qui se traduit par le désir de destruction de la pierre, est, en fait, tournée contre un certain immobilisme engendré par le respect des coutumes et qui ne tient pas compte des bouleversements survenus dans le pays : « 'la horma', notre respectabilité, déclare un personnage (...) c'était quand nous vivions en famille, protégés par nos montagnes » (p.112). Balançant entre ces mouvements de « haine » (p.64) contre la dalle et les moments où il lui semble dérisoire d'« en vouloir à une pierre »¹⁰², Amrane, à la fin de la guerre, revenant du camp où il a été interné, casse réellement cette pierre : les motifs de son geste sont explicités par le texte qui lève les improbables ambiguïtés qui auraient pu subsister : « Jadis Amrane aimait s'y asseoir, au retour des champs, pour se reposer et regarder au loin (...) Avec le temps, pourtant, et au fur et à mesure de la clarification de ses réflexions, il découvrait à la dalle une âme et une signification qui la lui firent haïr au point de vouloir la détruire (...) symbole de la pérennité des coutumes kabyles, (elle) était devenue pour lui le symbole de tout le mal qui pesait sur son pays d'Algérie » (pp.240-41)¹⁰³. L'itinéraire de Amrane semble achevé mais un long épilogue vient en transformer la signification. Le personnage, en effet, va reconstituer la dalle qu'il a cassée quelques années auparavant en une opération que le texte décrit

¹⁰¹ - Cf. p.161 : « Tout ce monde était canalisé vers l'huilerie avec force coups de pied et insultes. Sur l'esplanade attendaient les officiers de la SAS, ceux de l'armée et la brigade de gendarmerie. »

¹⁰² - Cf. p.110 : « Misère ! mon esprit est tout de travers : juger, condamner et exécuter une chose inerte... »

¹⁰³ - Cf. plus bas : « la dalle (...) devenue dans son esprit une vraie dalle d'oppression... »

soigneusement¹⁰⁴. Cimentant la dalle, il cimente en même temps son alliance avec la terre à laquelle il revient et les valeurs qu'il avait cru dépassées et condamne son attitude précédente en des termes qui ne permettent pas l'équivoque¹⁰⁵.

Ce parcours illustre les rapports d'un personnage positif avec un espace valorisé, puis déprécié et enfin revalorisé ; il s'inscrit dans ce qui semble l'un des buts essentiels de l'œuvre, la glorification du pays – notion qui recouvre parfois l'ensemble de l'Algérie ou parfois, plus étroitement, une région, la Kabylie – et « démontre » que même pour un personnage évolué, instruit, ayant fait l'expérience de la guerre puis de la ville, le retour à des sources teintées de modernité est le seul gage d'équilibre. Ce retour est ce qui tente Mourad dans *La Traversée*, mais la mort du personnage dit l'impossibilité du retour vers le passé quand la réussite de Amrane inscrit en texte un optimisme, certes militant, mais bien invraisemblable. L'idéologique l'emporte sur le souci de vérité si souvent affirmé et génère un type de discours moralisant et didactique, deux caractéristiques essentielles de ces romans qui, sous couvert de nationalisme, exalte le retour aux valeurs du passé, garantes d'une « authenticité » qui serait menacée et qu'il convient donc de défendre, la description des espaces étant un atout majeur de cette stratégie de défense.

On l'a déjà dit, l'espace est porteur de valeurs ; toutes convergent vers cette glorification du pays et des hommes dont il était question plus haut : les champs travaillés ou les oliveraies témoignent de l'acharnement, de l'endurance des hommes, la dalle signifie la continuité, la transmission d'une génération à l'autre, d'une certaine sagesse. La montagne, qui sert de cadre à l'action, se charge, elle aussi, de significations.

IV. La montagne.

La description en privilégie les aspects qui mettent en valeur les qualités des hommes. Les qualifications parfois attribuées à la montagne : « Le Jrejra rude et

¹⁰⁴ - P.250 : « Il enleva les herbes et râcla le sol autour du morceau de dalle resté en place. Il ramassa et rapprocha les uns des autres les autres morceaux (...) il coula du ciment, puis il ceintura la dalle avec la corde. »

¹⁰⁵ - Cf. : « J'ai pu me montrer irréflecté dans des circonstances brûlantes et dans l'ardeur de la jeunesse » et, plus bas : « Je veux me faire pardonner ma vindicte sacrilège. »

majestueux (...) l'aiguille de Thalletate (...) drue et fière (...) Lalla Khédidja patronne vénérable et toujours vigilante » (*Tiferzizouith*, p.134) peuvent aussi bien s'appliquer aux hommes, par une espèce de contamination métonymique qui fait que les vertus de l'une – car elle est généralement qualifiée positivement – ont rejailli sur ceux qui l'habitent : « Les Zouaoua sont rudes » (*Tiferzizouith*, p.11), Haroun et El Hadj sont « rudes et opiniâtres » (p.58), « c'était une fière femme » (*Collines*, p.11), « la fierté de la tête relevée » (p.29).

Les héros sont définis, dans les chansons, par leur appartenance à la montagne : « les éperviers de la montagne », « les panthères du Djurdjura » (*Collines*, p.43) désignent les hommes qui ont pris le maquis et la vieille Sekoura, autre voix de la sagesse, se rappelant les exploits des hommes de sa famille, utilise l'expression « des lions de la montagne » (*ibid.*, p.45) : dans ces expressions, les deux pôles de la métaphore sont valorisés, le pôle variable : éperviers, panthères ou lions dont les connotations sont positives et disent le courage¹⁰⁶ et le pôle invariable, la montagne, de tout temps, lieu de la résistance : « Dans l'ancien temps¹⁰⁷, accrochés aux pentes abruptes, les Kabyles (...) interdisaient (aux assaillants) toute progression vers la montagne. Ils menaient ensuite une guérilla si implacable que l'ennemi n'insistait pas longtemps sous peine d'être anéanti » (*idem.*, p.21).

La montagne joue un rôle de refuge qui est commenté par le personnage derrière lequel se dissimule à peine le narrateur (qui lui-même, dissimule à peine l'auteur) : « Amrane réfléchissait que la montagne-refuge, si elle a servi des intérêts particuliers, des familles, de petits groupes disséminés par tout le pays, a desservi l'ensemble de l'Algérie et influé de façon fâcheuse sur ses destinées (...) La Kabylie, en particulier, est restée trop longtemps (...) repliée sur elle-même. Elle a mené, non sans grandeur, une vie sage et austère (...) qui ne convenait plus aux exigences de son explosion démographique et aux nouveaux problèmes économiques... » (pp.23-24) .

Le récit, se trouve constamment interrompu par les intrusions du narrateur ou d'un personnage porte-parole qui permettent des digressions, des jugements qui finiront, dans un « roman » comme *Ce mal des siècles*, par être plus importants que le reste du texte. Plus que de raconter, l'auteur est constamment préoccupé d'expliquer,

¹⁰⁶ - Dans la culture de l'auteur, mais pas seulement ; G. Durand, notant que « l'oiseau est désanimalisé au profit de la fonction », souligne que « les images ornithologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation, de sublimation. » (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.145).

¹⁰⁷ - On notera le vague de la datation qui donne au récit un air intemporel de légende.

de commenter, de faire savoir : on peut parler à ce propos, comme le fait A. W. Halsall, de «l'abondance discursive par rapport à la carence narrative »¹⁰⁸. Ici, c'est le discours sur l'espace qui alimente cette « abondance discursive » et permet la prédiction : « sous l'aiguillon de la nécessité, le pays se secouerait rudement pour rattraper le temps perdu et s'éveiller aux réalités. Le viol de la montagne, sans aucun doute, porterait ses fruits » (p.23).

Le discours se termine sur une note positive et une assurance qui enlèvent aux événements le tragique qu'ils auraient pu avoir. La dernière phrase que l'on retrouve sous une forme à peu près semblable (et prêtée au même personnage porte-parole) au milieu du récit¹⁰⁹, dit l'optimisme d'un discours qui, pour mieux convaincre qu'en toute chose il y a un côté positif¹¹⁰, se fait redondant : en cela, il répond aux règles de la rhétorique telles qu'en particulier, elles sont édictées par *La Méthode française* de Crouzet (et alii), citées et analysées par C. Abastado : découlant « de ce qu'écrire n'est pas seulement communiquer (mais que) c'est également un moyen d'action, un acte perlocutoire visant à modifier la pensée ou le comportement d'autrui », elles impliquent « un art de persuader », faisant valoir « la fonction pragmatique de l'écriture » écrit le critique qui souligne que, de cette façon, « on conditionne, chez les adultes, un usage étroitement utilitaire de l'écriture et de la lecture »¹¹¹.

Le rôle de refuge qu'a joué la montagne se double, dans le présent, d'un autre : si elle n'a pas perdu sa fonction première, la montagne, se faisant « maquis » devient lieu de combat. Elle est à la fois un espace dans lequel les hommes se meuvent avec aisance tant ils le connaissent, dans lequel ils se fondent, qui les protège et l'espace où se déroule la lutte, un terrain de bataille. La « connivence » des hommes et de cet espace est souvent soulignée : elle reprend l'idée déjà rencontrée, de l'alliance de l'homme et de la terre ; la nature, aux hommes propice, se fait pour eux rempart ; l'olivier comme le rocher, le figuier comme les ravins « encaissés » et les buissons « épineux » sont autant d'abris¹¹².

¹⁰⁸ - Albert W. Halsall, « Le roman historico-didactique », *Poétique* 57, fév.84, p.98.

¹⁰⁹ - P.113 : « le viol de la montagne, certes, est douloureux (...) mais, à bon terme, il se révélera fécondant. »

¹¹⁰ - Ou, comme le dit la vieille sagesse des nations chère à l'auteur : à quelque chose malheur est bon !

¹¹¹ - C. Abastado, art. cit., pp.12-13.

¹¹² - Cf. *Collines*, p.230 : « les rochers qui protégeaient les djounoud », pp.93-94 : « les djounoud étaient déjà parmi les figuiers », p.94 : « les djounoud reculaient d'un rocher à un arbre, puis d'un arbre à un rocher... », p.152 « Pour rejoindre les fourrés de Voumenssour, il pourrait se glisser tout le temps par

Cet espace est le lieu de parcours de «héros itinérants»¹¹³, dont la fonction est de se déplacer et la mobilité, une des qualités. Le thème de la marche est lié à celui des combats dans la montagne¹¹⁴ et les chemins ont une importance symbolique. Alors que dans la littérature d'avant l'indépendance, ils sont des lieux où errent les personnages que la misère a jetés sur les routes du pays, ils sont, ici, soit le lieu de l'action¹¹⁵ soit le passage qui mène aux lieux de l'action¹¹⁶, arrivée ou étape.

« Toute marche est conquête et prise de possession de l'espace », écrit M. Raymond¹¹⁷ : celle de Amrane le mène sur les chemins « vers les hauts pays (...) (pour) (...) relancer les villages dans la bagarre » (*Collines*, p.169), non pas errance mais parcours orienté de la conquête idéologique : « ce qu'il laissait derrière lui, il en était sûr allait germer et mûrir pleinement comme ce qu'il se promettait de semer plus haut » (p.173). Encore une fois se trouve réaffirmée l'absence de doutes qui caractérise le personnage (comme le narrateur) qui jamais ne se définit par l'ambiguïté et qui, du coup, n'atteint jamais l'épaisseur d'un personnage problématique.

Lieu du combat, la montagne se trouve être ainsi le lieu de la mort mais cet aspect, s'il n'est pas occulté – djounoud, soldats¹¹⁸, civils meurent - s'efface devant ce qui apparaît comme le plus important, l'avenir que préparent les combats : « Pour Amrane ces souffrances étaient nécessaires pour fortifier l'âme du pays et préparer la résurrection fulgurante de la patrie algérienne » (*Collines*, p.175). Cet espace est ainsi, le lieu où se forge la nation, comme le dit le texte plus qu'il ne le montre. On comprend dès lors qu'il soit perçu comme un lieu privilégié où sont concentrées à la

des ravins touffus...» ou encore, p.222 « l'olivier sauvage (...), une bonne cachette pour un djoundi... » etc...

¹¹³ - Selon l'expression de Georges Matoré, *L'Espace humain*, Paris, La Colombe, 1962, p.208.

¹¹⁴ - Cf. dans le chapitre sur Bounemour, la fortune de ce thème.

¹¹⁵ - Cf. l'attentat commis par Mohand contre « le poste de garde des Alpines (...) au carrefour de Thaqueravth d'où rayonnaient, outre quatre routes importantes, trois sentiers qui menaient droit vers les ravins » (*Collines*, p.158.)

¹¹⁶ - C'est par l'un de ces sentiers que Mohand rejoint le maquis.

¹¹⁷ - Michel Raymond, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman » in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971, p.187.

¹¹⁸ - On remarquera que, selon le côté où ils se situent, ceux qui se battent ne sont pas désignés de la même façon : « djoundi » n'est pas seulement la traduction du français « soldat » ; il s'ajoute au terme des connotations valorisantes : au sème « combattant » se superpose l'idée de la justesse de la cause (quand le terme harki comprend toujours le sème « trahison », « soldat » étant de valeur variable) ; par ailleurs, l'usage de la langue maternelle établit un lien affectif avec le destinataire qui partage avec le narrateur une appartenance et une langue (il se trouve que le terme qui ne fait partie du lexique algérien courant que depuis la guerre, est le même dans les différentes langues maternelles du pays.)

fois les valeurs du passé et celles de l'avenir.

V. L'exil.

Cet avenir, en train de se construire, tous le voient radieux : les bouleversements que vit le pays sont souvent porteurs de progrès ; ainsi la guerre aura permis, en particulier, de découvrir les « trésors de courage des femmes de la montagne » (*Collines*, p.207) et le vieux Ba H'Med qui réfléchit à ce qu'il considère comme une « résurrection », la considère comme « une grande promesse pour l'avenir du pays » (id.). Quant aux combattants, ils disent « leurs espoirs pour l'après-guerre » (p.213). Mais si elle a apporté la liberté et beaucoup d'autres bienfaits dont s'émerveille Amrane : « les belles routes, les écoles, les hôpitaux, les adductions d'eau » (p.248), l'indépendance n'a pas arrêté l'émigration. Même si « l'exil est triste », comme le déclare Amrane et si « le pays natal, quel que soit son visage, est plus clément que la plus riche terre d'exil », les candidats au départ existent encore.

Les raisons données sont d'ordre économique : le pays « ne nourrit pas ses enfants » déclare Mina à son mari qui ne comprend pas que les hommes partent (*Collines*, p.248) ; « la terre ne produit presque plus » répond Mouloud à sa femme qui ne comprend pas, elle non plus, les raisons de son départ (*Tiferzizouith*, p.165).

À ces raisons économiques s'en ajoutent d'autres, moins claires, liées à un changement dans les habitudes, dans les mœurs, qui est évalué négativement : pour Amrane, porte-parole du narrateur, « cette tendance à quitter la montagne est irraisonnée (...) les hommes, quand ils le veulent, peuvent toujours travailler chez eux » (p.248). Y aurait-il alors une espèce de refus des contraintes, jadis considérées comme normales et acceptées, de la difficulté à vivre dans la montagne ? C'est ce que semble penser la vieille Hemama dans *Tiferzizouith* (p.162) : « la montagne ne donne rien qu'on ne lui arrache de vive force. Au contraire, c'est elle qui demande. A part la joie de manger sa propre huile, produite par son champ et grâce à ses propres efforts, le paysan ne gagne rien... »

Les raisons de l'émigration, les différentes réactions à ce phénomène, tout est dit par des personnages dialoguant entre eux : la nécessité dramatique de ces échanges

n'apparaît pas toujours, contrairement à leur nécessité idéologique, le but étant de démonstration.

Cette incapacité à «retenir ses enfants», n'entame pourtant pas le prestige de la montagne qui, pour les personnages positifs dont les œuvres sont pleines, est encore parée de nombreuses vertus : «Elle est fière et belle dans sa misère. Elle se drape d'atours incomparables, comme pour narguer le malheur (...) les églantiers, les genêts, les cerisiers, la neige même et les bruyères la parent de couronnes d'argent, de ceintures de roses, de diadèmes d'or ou de tapis d'émeraudes...» déclare la vieille femme (*Tiferzizouith*, p.168) dans un style précieux et fleuri qui, manifestement, ne lui appartient pas et montre qu'en fait, elle aussi est un substitut du narrateur, un de ces «*personnages symboliques* (...) dont le dialogue sera le dialogue de valeurs qu'ils "incarnent"», comme l'écrit C. Bonn, ajoutant que cette «fonction des personnages (...) implicite dans les romans de la "génération de 1962", est (dans nos romans) soulignée explicitement au détriment de toute indépendance du récit »¹¹⁹.

La jeune Melha, dont le mari est parti, répond : « Cette joie vraie est déjà une richesse (...) Faute de pain, la montagne prodigue la joie de vivre » (id.). La carence économique est compensée par les caractéristiques esthétiques et morales attribuées à la montagne et considérées, en définitive, comme plus importantes : c'est une façon pour le narrateur de surmonter la contradiction entre la positivité dont il a chargé cet espace et le constat d'échec qu'implique l'émigration : certes, la montagne ne nourrit plus ces enfants, mais que de richesses elle offre à qui veut les saisir (et à qui mérite de les saisir, puisque les problèmes sont le plus souvent déviés en termes moraux.) Aussi, la note finale ne sera-t-elle pas négative : « où qu'ils soient, le besoin du pays vaincra un jour tout ce qui retient les hommes sur la terre étrangère » (id.). Le futur dit la certitude ; toute trace de doute est, ici encore, éliminée : le monde peint n'est pas un monde ambigu ; de même, plus de traces de considérations d'ordre économique, pourtant évoquées à propos du départ ; le retour, lui, est abordé en termes affectifs, jouant sur un pathétique visant à emporter l'adhésion du destinataire.

Ce pays pour lequel les hommes sont partis, est considéré comme le négatif du pays natal : « les mines du Nord où travaillent Mouloud et Mohand » sont, pour les femmes, « au bout de la terre, là-bas dans les régions sans soleil, à proximité immédiate du royaume de la mort ». Au Sud s'oppose le Nord ; à la lumière,

¹¹⁹ - C. Bonn, *Le Roman algérien de langue française...*, op. cit., p.152.

l'obscurité ; à la vie, la mort : c'est sur la disjonction que s'organise toujours la peinture de l'espace. À la haine de l'exil, « ogre monstrueux et insatiable, tapi au bout de la terre et qui tend jusqu'ici ses doigts crochus pour se saisir des enfants des veuves » (p.169), s'ajoute une méconnaissance de ce « lointain » pays pour en forger une image en quelque sorte mythique et tout entachée de négativité : « Que ne dit-on pas sur ce pays noir ! Le cousin Bouzid qui en est revenu, dans quel état, Seigneur ! raconte des misères à peine croyables » (*Tiferzizouith*, p.166). Pour la cohérence du propos idéologique, exaltant les vertus du pays, il importe que positivité et négativité soient clairement distribuées entre les deux pôles constitués par un ici et un là-bas antithétiques.

V.1. La terre d'accueil .

Les deux autres romans de Ouahioune, *Les Conquérants au Parc rouge*¹²⁰ et *Ce mal des siècles* situent leur action dans ce pays que les femmes ou mères d'émigrés n'étaient pas loin de considérer comme une variante de l'enfer . Dans le premier, le Parc Rouge est le centre du récit : hôtel pour immigrants, il héberge les gens d'El Hammam, les hommes se regroupant par région dans un désir de reconstituer le microcosme qu'ils ont quitté et d'en retrouver les lois ou du moins une certaine chaleur. Comme « Chez Saïd », un autre hôtel pour émigrés, celui qui arrive du pays, est entouré, questionné, aidé par ses compatriotes : l'espace des émigrés est présenté comme un monde chaleureux, où la solidarité existe réellement¹²¹, un monde aussi où les valeurs qui fonctionnent au pays ne sont plus tout à fait les mêmes : Briki, qui vient d'arriver et à qui l'on conseille d'être « malin », s'insurge : « j'ai appris de mes ancêtres que la malice est haïssable » mais pour son interlocuteur « tous les vieux principes (...) sont bons (...) quelques fois » et tel autre lui conseille de ne pas regarder « de trop près aux convenances » (p.28). Cette idée qu'il y a en quelque sorte, deux morales, l'une qui peut fonctionner au pays, une autre qu'il faut adapter aux exigences du nouveau monde dans lequel on vit, se trouvait déjà dans les romans qui,

¹²⁰ - Noté désormais *PR*.

¹²¹ - Cf., par exemple, *PR*, p.24 : « Il arrive un homme du pays, il est fatigué, il n'est pas question pour lui de circuler la nuit dans Paris (...) Qui le prend dans sa chambre ? » ou, p.26 : « maintenant qu'il est ici, il faut l'aider. »

avant l'indépendance, traitaient de l'émigration. Là encore les romans de Ouahioune s'inscrivent dans la continuité, jamais dans la rupture.

Les personnages, sauf rares exceptions, ne s'écartent jamais de ce qu'il est convenu d'appeler « le chemin de l'honneur ». Le projet de l'auteur est de montrer une émigration modèle dont l'existence n'est pas toujours facile, en raison des conditions mêmes de l'exil mais surtout du racisme contre lequel *Ce mal* se veut un réquisitoire, mais qui garde toujours sa dignité. Les quelques « égarés » qui constituent l'exception ne sont ni nombreux, ni même vraiment égarés, en fait ; mais « ils s'isolaient, parlaient à peine avec les autres et s'appliquaient à singer en tout les riches oisifs du boulevard Saint Michel » (*PR*, p.104) et ce qu'on leur reproche, c'est de ne pas être assez conformes : la différence, insupportable, est toujours évaluée négativement comme le montre, en particulier, la forte péjoration impliquée par « singer ».

La description de l'espace est un des moyens de mettre en place un univers positif : celle du Parc Rouge montre la vie exemplaire des hommes ; de même, l'image de l'Algérie élaborée par les hommes qui l'ont quittée est celle d'un pays dynamique et en pleine expansion.

V.1.1. Les rues : ouverture et dangers.

L'hôtel du Parc Rouge oppose sa clôture, protectrice, à l'ouverture du monde extérieur qui est, pour les immigrés, le lieu d'un danger multiforme ; ce peut être le danger de se perdre dans un espace mal maîtrisé et, de ce fait, hostile, surtout quand cette méconnaissance des lieux se double d'une méconnaissance de la langue pour faire de l'émigré un handicapé. Les rues d'un Paris mal ou in-connu deviennent ainsi lieux de l'errance : « comment se reconnaître au milieu des maisons toutes semblables ? » se demande Briki (*PR*, p.15) qui essaye depuis le matin de retrouver l'hôtel où il a laissé sa valise. Le métro est aussi un espace hostile où il faut à tout prix éviter de se perdre : « (Il) ne regardait rien. Il était uniquement attentif à ne pas dépasser la Nation (...) dix-sept arrêts (...) mais compter les stations dans ce brouhaha... » (p.32) ; pour le nouvel arrivant, le métro est « une succession de montées et de descentes, d'escaliers, de changements de rames, de nouvelles courses le long de

couloirs brillants » : c'est l'univers labyrinthique où déjà Boudjedra enfermait l'immigré de *Topographie...*¹²².

Lieux de l'errance, ces rues le sont aussi pour le chômeur qui les arpente sans but, jusqu'à l'épuisement : « les rues de la capitale sont longues et larges. Les pieds finissent par ne plus pouvoir se poser sur les pavés inégaux... » (p.93). Dans sa déambulation, il passe des beaux quartiers aux quartiers populaires qui sont toujours évalués de façon plus positive. Quand Briki qui essaye de retrouver son chemin, arrive « sans le savoir » à Auteuil, « l'étendue, le silence et l'uniformité (lui) inspir(ent) la désolation (...) Son instinct le fit tourner à droite, vers des lieux plus animés et il déboucha sur les quais de la Seine ». Quant à Moh, lorsqu'il s'arrête sur un banc de Montparnasse où « des maisons de bonne apparence se haussaient pour trouver un peu d'air et de soleil », il se croit loin « du spectacle déprimant de la misère » mais il ramasse un petit carnet d'où s'échappent des photos pornographiques qui sont pour lui l'indice de la « misère monstrueuse des (...) désaxés de la capitale » (p.94). Quand il se lève, c'est pour aller « rejoindre la misère plus clémente des quais » (id.). On saisit le propos : pour déprimant qu'il soit, le spectacle de la misère matérielle est, au fond, plus supportable que celui de cette dépravation des quartiers aisés.

Cette idée que la richesse s'accompagne de nombreuses tares se retrouve souvent dans l'œuvre de Ouahioune. Ainsi, par exemple, le racisme est le fait de jeunes « désaxés par l'argent et par une déplorable éducation familiale qui leur inculque la haine des pauvres » (*Ce mal*, p.21)¹²³ ; cette façon de décrire les rapports des hommes en termes moraux – il y a les bons et les méchants – permet d'évacuer les conflits de classes et en attribuant aux nantis des caractéristiques négatives, prône une certaine acceptation de l'inégalité, puisqu'elle est compensée par la supériorité morale des plus défavorisés. C'est ainsi une morale de la résignation qui se trouve prêchée.

La rue ou l'espace extérieur, c'est aussi le lieu où l'immigré est confronté à l'agressivité : celle du gendarme, qui peut lui déclarer : « Tu te crois dans ton désert, pour divaguer ainsi partout ? pour déambuler sur la route ? » (*PR*, p.51), alors que son collègue, moins hostile, lui conseille de ne pas marcher « ainsi sur les routes » car cela peut lui « amener des désagréments » (p.53) ; agressivité dont est victime Mouloud

¹²² - R. Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

¹²³ - Ailleurs, il est question de jeunes riches « qui promettaient de mater tous les macaques » (*PR*, p.80) mais souvent « les gens du peuple (voient) clair, heureusement » (p.81).

qu'une voiture projette dans le fossé (p.165) et qui en meurt, ou celle que subit Djounga, l'Africain dont « deux filous » veulent prendre la paye (p.63). Dans la rue, écrit le narrateur (p.95), « les étrangers replongeaient dans la solitude et souffraient de vexations de toutes sortes ». Ceux qui veulent leur venir en aide sont « trop paternalistes » et agissent « comme si les étrangers étaient des mineurs incapables ou des ignorants stupides et non des hommes provisoirement dépaysés et désarmés ». Le souci de démonstration qui sous-tend toute l'œuvre, se retrouve dans ce commentaire du narrateur qui se substitue à la fiction – le texte dit les choses, ne les montre pas - et privilégie l'explication au détriment de l'intrigue, réduite à sa plus simple expression, celle de support de la démonstration.

V.1.2. Le Parc Rouge : clôture et protection.

La rue étant hostile, les lieux de travail offrant « des contacts insuffisants pour (...) contenter pleinement (les émigrés) » (p.95) et l'Algérie étant bien loin, le Parc Rouge joue un rôle compensatoire. Si l'extérieur désigne, comme l'écrit M. Raymond de l'espace ouvert, « une dispersion, une errance, une déréliction »¹²⁴, le Parc Rouge, dans sa clôture, est le lieu où les immigrés essayent de reconstituer un espace qui leur appartienne en propre, un « territoire », comme dit P. Hamon¹²⁵, « un nid dans un coin qu'ils arrangeaient avec amour, un humble chez soi qu'ils retrouvaient tous les soirs pour s'y reposer et y rêver (...) ou y souffrir selon les jours ». Malgré le ton un peu misérabiliste donné par l'adjectif « humble » qui est fréquent chez Ouahioune et dont les connotations sont positives¹²⁶, ce lieu est désigné comme lieu de l'intimité.

Les difficultés matérielles - les patrons, braves gens au demeurant, arrangeant leurs affaires aux mieux de leurs intérêts et les revenus des émigrés étant limités - « le mal du pays » qui prend parfois les hommes (p.66)¹²⁷, « tout cela disparaissait un jour, par magie, les hommes retrouvaient leur énergie ». Le ton délibérément optimiste élimine les sujets d'angoisse, le doute : certes, les problèmes, nombreux, des émigrés

¹²⁴ - M. Raymond, « L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman », art. cit., p.189.

¹²⁵ - In *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon Macquart d'E.Zola*, p.205.

¹²⁶ - On pense à « l'humble chaumière » des premiers livres de lecture qui ont nourri des générations d'écoliers !

¹²⁷ - « Les germes de la tristesse se multipliaient très vite (...) la dépression apparaissait chez les plus

sont cités mais aussitôt, sinon effacés, du moins compensés, atténués par des éléments positifs, comme si la plus grande crainte du narrateur était de laisser soupçonner à son destinataire que ce monde qu'il peint est un monde du malaise, de la mal-vie et d'une misère multiforme. Le réel ainsi peint se trouve non pas transformé par l'activité créative de l'écriture, « force de transformation symbolique du réel », selon la formule de Sollers¹²⁸ mais déformé par ce que C. Bonn appelle « la surdétermination idéologique »¹²⁹ et qui lui semble caractériser la plupart des romans publiés par la S.N.E.D.

Cet optimisme « à tous crins » fait du Parc Rouge le lieu d'une triple relation amoureuse réussie, celle de Farid, l'émigré et de Maria, la fille des propriétaires ; celle de Polly et de Monsieur Vernier, celle enfin de Moh et de Melha, qui, si elle n'est pas née au Parc, y trouve cependant un cadre favorable à son épanouissement¹³⁰. Par contre, la relation esquissée en dehors du Parc est vouée à l'échec : celle de Polly et de Loulou, avant que Polly ne s'intègre au Parc Rouge, se termine par la mort de Loulou qui semble sanctionner l'infraction que représente cette liaison alors qu'il a une femme au pays.

L'atmosphère que font régner les immigrés au Parc contribue à en faire un lieu positif à double titre : elle leur permet non seulement d'avoir des moments de détente mais encore de garder en eux une partie des valeurs du pays dont la perte constitue un des dangers les plus graves pour certains hommes comme Briki, « qui craint dans la vie en pays étranger (...) la perte des coutumes » et appréhende de « mourir et d'être enterré loin des siens » (*PR*, p.20). Cette crainte est celle des plus anciennes générations d'émigrés pour qui la sépulture en terre étrangère est « lieu de l'abandon et du retour impossible parmi les siens », comme l'écrit Z. Bouchentouf-Siagh qui montre l'évolution des rapports des migrants et de leurs enfants à cette sépulture dans le pays d'accueil qui se fait, pour les plus jeunes, « lieu d'inscription de la citoyenneté »¹³¹.

faibles.»

¹²⁸ - In « Réponses », *Tel Quel* n°43 (automne 1970), p.76, cité par Danielle Marx-Scouras, « Reconciling language and history in maghrebine literary criticism », *The Maghreb Review*, vol.9, 3-4, 1984, p.65.

¹²⁹ - *Op. cit.*, p.144.

¹³⁰ - On leur y a aménagé « une petite aile de l'hôtel qui englobait une cuisine, une salle de bains et deux petites pièces » (p.201). La répétition de l'adjectif « petit » joue un peu le rôle tenu plus haut par « humble ».

¹³¹ - Zohra Bouchentouf-Siagh, « Migrants et choix de sépulture en terre d'accueil : moment zéro de l' "intégration" », *Études littéraires maghrébines*, n°13, Paris, L'Harmattan, 1998, p.157.

Le Parc Rouge ne sera pas le lieu de la perte d'identité : les hommes tentent d'adapter leur comportement à ceux qui sont en usage au pays et les qualités exaltées par *Tiferzizouith* ou *Les Collines*, se retrouvent à l'œuvre ici : « Les Algériens tenaient à cœur de veiller à une bonne discipline. Avec leur sens aigu de l'hospitalité ils faisaient respecter ceux qui leur témoignaient de la confiance en venant au Parc. Un locataire qui se rendait coupable d'incivilité était jugé par un conseil de sages où entraient des durs qui ne plaisaient pas » (p.61)¹³².

Ce désir de se montrer le plus « convenable » possible, n'est pas sans provoquer chez le lecteur une gêne née du sentiment que le narrateur fait jouer à ces hommes un rôle pour qu'ils soient bien jugés par ceux qui les observent comme s'ils donnaient en spectacle leur bonne conduite pour prouver qu'ils sont dignes d'estime, ce qui sous-entend un complexe d'infériorité latent qui les amène à se préoccuper de l'opinion que les autres peuvent avoir d'eux, y compris dans les situations les plus douloureuses¹³³.

V.2. Le discours sur l'exil : exotisme et militantisme.

Le Parc Rouge est aussi le lieu où l'on parle du pays. Le soir, les conversations font s'entrecroiser des espaces transformés par la distance, évoquent « la lumière de Biskra, les filles dodues et dorées s'éclaboussant dans la séguia, les dattes transparentes, les minarets blancs, le méchoui des jours fastes et les nuits étoilées...» et Dongola, l'Africain « dit (...) la sieste au milieu du jour, laalebasse de bière de mil et la danse du tam-tam, le soir, en prélude aux félicités de la nuit chaude » !(p.65) L'univers évoqué, s'il n'est pas totalement de pacotille (quoique !...) est, au mieux, un univers de carte postale. La référence à Biskra - quand la plupart des immigrants du Parc sont des kabyles - permet une peinture d'oasis qui, en même temps qu'elle renvoie à des prédécesseurs prestigieux comme Gide, gage de littérarité en quelque sorte, sert de prétexte à l'évocation des éléments les plus exotiques et les plus stéréotypés.

¹³² - Cf. p.180 : « l'hospitalité algérienne opérait au Parc Rouge le miracle de mettre à l'aise et de réunir tout naturellement des gars de diverses origines ».

¹³³ - C'est le sens qu'il faut donner à l'intervention de Briki réagissant au chagrin de ses compagnons devant le corps de l'un des leurs : « Secouez-vous (...) Des amis étrangers vont venir. Montrez leur bon visage en restant dignes. Offrez leur du café, du thé. Veillez à leur petits désirs et surtout à l'ordre car la dignité du service funèbre doit rester intacte. »

D'ailleurs, l'image de l'Algérie élaborée dans ces textes sur l'immigration oscille entre deux pôles tout à fait opposés, un pôle « folklorique » et un pôle « militant ».

Le pôle « folklorique » est mis en place :

- par l'évocation des « sites dévorés par le soleil, (des) palmiers alanguis, (des) montagnes fauves » (p.143) ; par la perspective d'un voyage de noces « au pays du soleil (...) dans les orangeries de Blida, la ville des roses » (p.234) ;

- par les rêves du « déraciné qui revit les miroirs des séguias (...) où se mirent les filles brunes, les minarets blancs et les palmiers alanguis » (*Ce mal*, p.72) ;

- par les souvenirs d'anciens pieds-noirs comme Paulo que le brusque changement d'espace a mené « à un doigt de la folie » (p.194) et qui ne se console pas « d'avoir abandonné son joli cabanon », « la pêche dans les eaux bleues parmi les rochers brûlants et les algues vertes », « les terrasses ensoleillées » ;

- par les discours de Firmin, un ancien « maçon itinérant » qui substitue à ses souvenirs, ceux qu'il estime plus glorieux, de légionnaires rencontrés alors en Algérie et qu'il fait siens : rien ne manque (pas même les légionnaires) à l'évocation la plus conventionnelle de cette Algérie des « sables brûlants » (p.98) et des « belles filles brunes » (p.100) !

Le narrateur de *Ce mal* se réjouit à la perspective de voir une jument « semi-algérienne », car, dit-il, « en la voyant, j'entreverrai les vastes plaines jaunes, les fougueux cavaliers aux burnous multicolores, j'entendrai la gheïta, la derbouka et le baroud de fête » (p.162) et les dernières pages du roman sont pleines des clichés les plus courants d'une sous-littérature exotique : le parfum du jasmin, « les dents de nacre », « les yeux noirs encadrés de cheveux noirs ou de mousseline blanche ». On reste rêveur devant une telle accumulation de poncifs venus en droite ligne d'une rhétorique empruntée et dépassée qui fait appel à tous les éléments obligés de la description exotique prédiqués de la façon la plus prévisible qui soit : palmiers forcément alanguis, sable forcément chaud, filles brunes et minarets blancs !

Cette description se veut poétique ; c'est un des lieux où s'affiche le travail de l'écriture, où l'auteur témoigne de sa capacité créatrice, en se faisant lyrique : « j'aimerais revivre Alger quand la mer est au bleu (...) me rebaigner dans la poussière de sang quand le simoun est au rouge à l'horizon de Djelfa » (pp.164-65). Mais cette « exigence » de littéarité ne se manifeste jamais dans ce que nous avons appelé le pôle « militant » où le discours, faisant appel, comme l'écrit S. Suleiman du

roman à thèse, «au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain», « affirme des vérités, des valeurs absolues »¹³⁴. Dans « les réunions culturelles » organisées au Parc Rouge, on parle « de tout ce qui s'édifi(e) au pays, de la réforme agraire, de l'action toujours plus réelle et efficace de l'Algérie dans les instances internationales » (p.204).

Quand il retrouve, de façon provisoire, son pays, Moh qui a accompagné en Kabylie le corps de son camarade mort, écoute sa mère lui raconter le pays. En fait, comme c'est souvent le cas, les propos tenus sont le fait du narrateur, la mère ne pouvant formuler en ces termes ce qu'elle a à raconter : « le pays, malgré son indigence économique, respirait une heureuse dignité dans la liberté reconquise. La chape posée par le colonialisme pour étouffer le pays était bel et bien enlevée, les êtres marchaient, plus décidés et plus confiants... » (p.173).

Il sera aussi question de « la relance de l'agriculture encouragée par l'état » (p.212) ou de « la politique économique positive et courageuse de l'Algérie » etc...

L'évaluation positive de l'Algérie est obtenue aussi par un procédé, plusieurs fois utilisé, celui de la comparaison qui oppose à un espace, celui où on se trouve, perçu comme négatif, un autre espace, celui dont on rêve, perçu comme positif. On en a déjà eu un exemple avec la difficulté de Paulo à vivre « dans la grisaille et la solitude » après avoir connu la vie au bord de la mer ; il y en a d'autres : ainsi, la comparaison qu'établit Briki entre les rues qu'il traverse, « aux maisons toutes semblables » et celles de son pays : « Quelle différence avec les façades multicolores, les portes grandes ouvertes, l'animation multiple des villes d'Algérie ! Ici, chaque maison ne vit qu'à l'intérieur » (p.15) ; ou encore cette comparaison entre le cimetière de Fossé de Ramberge et ceux d'Algérie, la différence entre les deux étant présentée comme une différence de mode de vie, si l'on peut dire. En effet, à la description du cimetière de Fossé, toute négative, s'oppose non pas un espace directement montré comme euphorique (pour autant qu'un cimetière puisse l'être) mais un comportement des hommes dans cet espace.

Ainsi, le cimetière de Fossé « est toujours assombri (...) par les brumes qui montent de la rivière (...) par la noirceur et la verdure trop dense des arbres (...) il (...) donne (...) l'impression d'être humide et gluant (...) Je devine sa terre molle (...) où pullulent les vers rampants et les escargots baveux » (*Ce mal*, p.10) ; en Algérie,

¹³⁴ - *Le roman à thèse, op. cit.*, p.18.

au contraire, « nos tombes restent parmi nous, mêlées à nos maisons et à nos jardins (...) nous nous asseyons sur les dalles (...) le pâtre vient au cimetière, s'assoit sur la pierre et façonne une flûte. Ensuite, il en tire une ritournelle (...) Notre cimetière reste aimable et franc ; (...) on peut y entrer, y passer un moment et en sortir. » (p.11)

D'un côté, l'humide, le gluant, le sombre, de l'autre, jardins et air de flûte, d'un côté, un décor de roman noir, de l'autre, l'« amabilité » de la pastorale ! Et, pour conforter la « supériorité » d'un lieu sur l'autre, pourtant clairement manifestée par les différentes oppositions, le narrateur intervient avec un jugement conclusif, dans la meilleure tradition scolaire qui recommande de finir par « un jugement d'ensemble »¹³⁵ : tandis que le cimetière de Fossé « inspire de l'effroi » (p.10), celui d'Algérie « ne nous fait pas peur » (p.14).

L'ambiguïté, on l'a souvent constaté, n'a pas sa place dans l'œuvre. Cependant il s'y trouve une contradiction, certainement inconsciente, mais assez remarquable : l'image de l'Algérie évoquée, rêvée ou entrevue lors d'un congé¹³⁶, qui fonctionne comme contrepoint à la vie en exil et qui a pour fonction de valoriser le pays par rapport à un -ici- présenté comme négatif, ne remplit pas tout à fait son office.

D'abord le Parc Rouge n'est pas un lieu négatif, on a essayé, rapidement de le montrer ; par ailleurs, cette Algérie survalorisée par le discours, est, en fait, un pays où, malgré leurs déclarations, ces hommes ne retournent que dans des circonstances exceptionnelles. Déchiré entre ses sentiments pour Melha, - « la douce Melha, c'est son doux pays d'Algérie, sa Kabylie, son village, sa maison » - et ce qu'il éprouve pour Polly, Loulou, après de longues hésitations, se dit prêt à rentrer au pays quand il meurt, écrasé par une voiture : il ne rentrera chez lui que pour y être enterré. Si Briki repart pour la Kabylie, c'est parce que son fils qui le remplaçait, est mort brutalement. Quant à Moh qui a accompagné jusqu'à son village son camarade Loulou, s'il s'interroge « pour décider de son retour en France » (p.173), il reprend l'avion, malgré « la douceur » du pays, malgré « les visages accueillants (qui) le vengeaient de l'indifférence des hommes qui lui faisaient si mal en exil. » Par une ruse naïve, le narrateur qui avait utilisé le même procédé pour le départ de Briki (p.20), fait tirer à la courte paille cette décision du départ, comme pour en innocenter ses personnages :

¹³⁵ - Crouzet, Berthet et Galliot, *Méthode française et exercices illustrés*, 2^e volume, Privat, Didier, 1913, p.349 ; cité par C.Achour, « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture... », art. cit., p.33.

¹³⁶ - Cf. *PR*, p.211 : « Après les trépidations de la ville, il goûtait son village paisible, il savourait la joie

dans les deux cas, c'est en effet un vieux derrouiche, Kara qui est « l'instrument du destin ».

Ainsi, dans le texte, sont à l'œuvre deux idéologies, l'une explicite, revendiquée, affirmée par le discours et une autre sinon opposée, du moins différente, élaborée par l'œuvre elle-même.

V.3. L'espace : une catégorie démonstrative.

Dans *Ce mal*, le problème ne se pose pas de la même façon, dans la mesure où la fiction est quasiment inexistante, où toute l'œuvre, dont on se demande pourquoi elle est étiquetée « roman », est un discours où l'auteur, comme l'indique la préface, « se borne à parler du racisme à bâtons rompus... » (p.7).

« Fondé sur (le) verbe illocutoire (...) démontrer », selon la formule de S. Suleiman, ce « roman » de Ouahioune fait participer à sa démonstration, une catégorie comme celle de l'espace qui se trouve investie d'une fonction particulière : la description, même esquissée, doit servir à soutenir le propos idéologique, à appuyer la démonstration et, le cas échéant, à servir de « preuve » ou de prétexte à ce discours.

Ainsi, au début du roman (pp.26-27), est amorcée une description : « Fossé de Ramberge était peuplé anciennement de troglodytes qui vivaient dans des trous creusés à même la roche tendre. Ces terriers se retrouvent le long des rives de la Ramberge (...) et servent aujourd'hui de caves. Ils devaient constituer des logis assez confortables en hiver... » mais elle tourne court, le texte passant à autre chose et évoquant la voie de passage que constitue le Val de Loire. Dès lors quelle est la fonction de ce court passage descriptif ? Apparemment aucune si ce n'est celle d'informer sur une région dont parle le narrateur mais en fait, on peut soupçonner, à la lumière de l'ensemble du texte qui essaye de démontrer que les victimes du racisme valent bien ceux qui les oppriment, que le choix de cet aspect précis de Fossé, « les terriers » dans lesquels des hommes ont vécu, peut être motivé par la volonté de montrer que la supériorité des Français, fondement d'un certain racisme, est tout à fait illusoire.

Ce qui autorise cette interprétation, c'est que le narrateur, de façon constante, entend apporter des preuves de la valeur de ceux que l'on a méprisés ou que l'on

de mener la chèvre le long de la rivière, comme au temps jadis... »

méprise encore. Cela le mène à remonter parfois fort loin, à la bataille de Poitiers, par exemple, où «Charles Martel aurait arrêté la remontée arabe vers le Nord (...) Charles Martel aurait formé un carré qui a résisté à toutes les charges de la cavalerie d'Abderrahmane mais n'a pu, à aucun moment, tenter une action offensive. Les assaillants qui étaient restés libres de leurs mouvements, ont préféré renoncer à rompre le carré, pour poursuivre leur marche dans une autre direction » (p27).

Si bataille il y eut, il ne s'agissait pas, on le voit, d'une défaite arabe : le conditionnel utilisé pour parler d'un éventuel arrêt des Arabes, laisse la place à l'indicatif dès qu'il s'agit de ce qui peut être considéré comme la preuve de leur supériorité sur le terrain : le carré de Charles Martel « n'a pu, à aucun moment (...) les assaillants qui étaient restés libres (...) ont préféré... »

D'autres rappels historiques sont provoqués par un espace particulier : ainsi quand le narrateur raconte ses promenades « le long de la route d'Amboise » (p.107) : « Devant la vieille église du Bout des ponts à Amboise, il y a des bancs qui incitent à s'arrêter au bord de la Loire. Je fais halte pour reprendre souffle. Je regarde vers l'île d'or, et, plus loin vers le Château Royal ». (p.108)

Nous sommes en présence d'un début de description classique avec tous les éléments d'une thématique vide (un personnage fatigué de marcher, des bancs pour s'asseoir...) cependant, ce qui suit n'est pas la description du paysage qui s'offre à la vue du narrateur mais un rappel des événements historiques qu'a connus la région : « l'île a vu la rencontre de Clovis et Alaric qui y ont convenu d'un accommodement territorial en 507. La ville a reçu la visite de Jeanne d'Arc ; elle a abrité Léonard de Vinci... ».

Le discours est ici, comme dans *La Mue*, « un discours ostentateur de savoir » et sa fonction, une « fonction mathésique » qui, pour J. M. Adam et André Petitjean consiste à « disposer, à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures »¹³⁷.

Si ces notations affichent les connaissances de l'auteur-narrateur, ce qui suit, tout en montrant ce savoir, s'inscrit plus précisément dans la perspective démonstrative évoquée plus haut : « L'Émir Abdelkader a vécu dans le château. Il aimait méditer au haut des remparts (...) L'Émir vaincu mais courageux, a su, par sa noblesse, forcer l'estime du Prince Président, futur Napoléon III qui ne put résister au

¹³⁷ - « Les enjeux textuels de la description », *Pratiques* n°34, 1982, p.111.

désir de le lui prouver en lui accordant la liberté, lors de la campagne électorale qui devait faire de lui l'empereur » (p108).

Plus loin, la démonstration se fait encore plus précise en accumulant les preuves – garanties par l'histoire - de la valeur de l'Émir : « L'histoire nous apprend qu'Abdelkader s'était montré très digne dans sa détention. Ses propos dénotaient une tolérance remarquable, fondée sur des vastes connaissances et une incomparable compréhension des hommes. Ses antécédents de bravoure chevaleresque le désignait aussi au respect de ses vainqueurs. Avant de quitter Amboise, il avait tenu à doter l'église toute proche du château d'un riche présent. » (pp.108-109)

Ce désir d'exalter l'Algérie ou de façon plus générale, les Arabes, se retrouve en d'autres points de l'ouvrage et souvent à partir d'une « description » de l'espace, description assez particulière dans la mesure où, par exemple, un thème introducteur comme Tours (p.112) ne déclenche pas une nomenclature du type : la rivière, les différents quartiers ou la couleur du ciel, mais des phrases du type : « Tours héberge une forte communauté d'Algériens. Il y existe un foyer de travailleurs nord africains et trois hôtels-restaurants tenus par des Algériens. Une section de l'Amicale des Algériens en Europe y a été constituée. Elle contribue à susciter et à maintenir la discipline et l'entraide parmi ses adhérents...etc...»

Ce qui importe, semble-t-il, c'est le rapport que la ville entretient avec l'émigration algérienne dont le narrateur souligne combien elle est utile, aussi ne cherche-t-on pas à « renvoyer (les Arabes) chez eux » ; c'est alors qu'intervient à nouveau le rappel historique comme garant de la valeur de ces Arabes, la caution de l'histoire étant convoquée pour certifier l'authenticité du propos¹³⁸ : à Tours, « on a oublié Poitiers (...) Cette bataille, disent les (...) érudits n'avait nullement démoralisé les Arabes qui s'étaient rabattus vers l'Est, pour aller dans la vallée du Rhône. Deux ans plus tard ils entraient en Avignon et neuf ans après ils pillaient Lyon » (p.112).

On pourrait trouver d'autres exemples de ces affirmations destinées à donner de l'immigré une image différente de l'image habituelle, que l'auteur ait recours à l'histoire – ainsi il remonte au concile de Latran pour souligner le « racisme de l'Église » et lui opposer la tolérance de l'Islam, attestée par l'histoire, ou qu'il puise dans la vie quotidienne des exemples de la « bonne conduite » des Algériens, comme

¹³⁸ - De même, ailleurs, il sera fait appel à celle des scientifiques, savants et psychologues pour étayer les propos sur le racisme.

lorsqu'à propos du travail effectué par une équipe de terrassiers algériens, il souligne d'abord leur « efficacité » (p.88), puis « l'entente » qui règne entre eux et les Français de l'équipe (p.89), puis leur gentillesse avec les enfants de la cité dont « ils cherchent » les billes et les balles qui s'égarerent dans les déblais et termine sur cette conclusion : « Les Algériens ont eu une tenue magnifique » (p.95).

Toute l'œuvre se trouve caractérisée par ce désir de prouver les qualités d'un pays et de ses hommes, de démontrer qu'ils valent bien tous ceux qui les méconnaissent, de même que l'étalage d'érudition et le soin mis à reproduire les modèles d'écriture les plus conformes à ceux qu'a enseignés l'école, peuvent être considérés comme la « preuve » de la compétence et de la culture de celui qui écrit, Algérien lui-même ; mais ce besoin si intense, tantôt pathétique, tantôt navrant, dit une faiblesse : cet acharnement à affirmer ce que l'on considère comme la vérité ne masque-t-il pas le besoin de se convaincre soi-même ?

Il dit, en tous les cas, un étonnant besoin, un quart de siècle après l'indépendance, de s'imposer à l'ancien colonisateur comme un égal ; d'autre part, il détermine un écriture caractérisée par la redondance, le monologisme et la faiblesse de la narration qui souvent n'est que prétexte à des digressions discursives qui semblent parfois plus importantes que la fiction qui leur sert de support.

Chapitre II

La politisation de l'espace selon Bounemour :
« la longue marche » dans les montagnes.

En 1982, paraît *Les Bandits de l'Atlas*¹, qui obtient à Alger le premier prix du roman au concours du vingtième anniversaire de l'indépendance. Il n'en sera pas, pour autant, publié par la SNED auprès de laquelle il avait été déposé mais par un éditeur parisien comme les romans qui lui succéderont, *Les Lions de la nuit* et *L'Atlas en feu*. L'auteur s'inscrivait pourtant dans le mouvement d'écriture de l'Histoire qui se développait au même moment en Algérie et se manifestait par la tenue de colloques et la parution d'ouvrages historiques². En effet, la fresque qu'il entreprenait alors, se voulait une réécriture « de l'intérieur » de l'histoire récente de l'Algérie, jusque-là, considérait-il, essentiellement écrite en France³. La presse avait salué l'entreprise, aussi bien en Algérie qu'en France⁴, les romans s'adressant aussi, comme tous les textes algériens d'expression française, à un public français, comme le prouve, au niveau le plus extérieur, la présence, à la fin de toutes ces œuvres, d'un lexique destiné à un lecteur très peu informé. Cependant, le manuscrit du quatrième volet ne sera pas accepté par Gallimard, à cause du refus de l'auteur de modifier certains « passages de fond »⁵, en fait les récits de bataille. En effet, ce récit est marqué par la violence extrême qui a caractérisé la « pacification » et ratissages, bombardement, napalm, torture, exactions en tout genre dessinent ce qui fut le quotidien des populations rurales. *Cette guerre qui ne dit pas son nom* paraîtra en 1993, non plus chez Gallimard mais à L'Harmattan⁶. C'est dire que l'enjeu littéraire se double d'un enjeu

¹ - Chez Gallimard, comme les deux romans suivants parus en 1985 et 1987.

² - Citons, entre autres, l'ouvrage de Mohammed Harbi, *Le F.L.N. Mirage et Réalité*, Paris, Les Éditions J.A., 1980 et celui de Slimane Chikh : *L'Algérie en armes ou le temps des certitudes*, Paris - Economica – Alger-OPU, 1981. Sur cette entreprise d'écriture de l'histoire dans les années 80, après le silence de l'époque précédente et sur ses limites, cf., en particulier, B. Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, pp.71-73.

³ - Cf. sa présentation de *L'Atlas*.

⁴ - Citons, de façon très sélective, pour l'Algérie : R. C., « Une fresque de Novembre », *El Moudjahid* du 8 février 1988 ; S. Khorsi, « Quand le roman fait l'histoire », *Révolution Africaine* n°1257, 1^o avril 1988 ; *Yasmine Sinane*, « Pages d'écoute », *Algérie Actualité* n°1175, 21-27 avril 1988 dont la moitié est consacrée à *L'Atlas en feu* ; Dahmane Nedjar, « Azzedine Bounemeur / Un écrivain dans le maquis des souvenirs », *El Watan*, 23-24 avril 1988 ; pour la France, Claude Roy, « Maghrébins, encore un effort ! », *Le Nouvel Observateur*, 8 novembre 1985.

⁵ - Cf. in *El Watan* du 24 avril 1993, l'article cité plus haut dont l'auteur, Dahmane Nedjar, écrit que le « quatrième volume du cycle de la révolution, devait (...) raviver des passions vieilles de trente ans en fouillant dans les tabous de "la guerre d'Algérie" ». Il parle du « marchandage » qui s'instaure avant la rupture, raconte que Jules Roy « conseillait à Bounemeur de supprimer les scènes de batailles (mais que) l'auteur se demandait où pouvaient s'arrêter les concessions » et rapporte le refus de l'éditeur « de donner une tribune de propagande ».

⁶ - Ainsi que le dernier ouvrage de Bounemeur, *La Pacification*, paru en 1999.

idéologique, comme on essaiera de le faire apparaître par l'analyse du traitement de l'espace par les textes.

Les romans d'Azzedine Bounemour ont pour cadre ces montagnes de l'Atlas évoquées dans les titres mêmes de deux d'entre eux. Lieu privilégié, elles sont l'objet de nombreuses descriptions qui, en soulignant les différents aspects, la beauté, les odeurs, les couleurs changeant avec la lumière du soleil se levant ou se couchant, inscrivent dans le texte la fascination qu'exercent sur le narrateur (et ses personnages) ces espaces précisément situés mais aussi fortement symboliques.

La montagne, lieu élevé par excellence, signifie dans ces romans un refus se précisant d'un ouvrage à l'autre, prenant d'abord la forme du banditisme pour évoluer vers le militantisme. *Les Bandits* montre comment ceux qui, à la fin du roman, peuplent les montagnes ne sont plus seulement des « coupeurs de routes » mais aussi des justiciers ; *Les Lions* donnent à lire « la longue marche » de Si Salah d'un lieu à l'autre pour tenter de mobiliser le plus d'hommes possible et former ce qui sera l'embryon de la future armée de libération. Dans *L'Atlas en feu*, Si Salah que la maladie avait au dernier moment empêché de participer à l'opération du premier Novembre, reprend la route quelques jours plus tard pour rejoindre ses compagnons : inlassablement, ils parcourent l'Atlas au cœur duquel se tisse la légende des combattants. De village en village, ils cherchent des hommes, des lieux sûrs, des armes, substituant une nouvelle organisation à l'ancienne, expliquant les buts qu'ils poursuivent .

La montagne s'inscrit au cœur de l'œuvre de Bounemour, s'imposant massivement comme lieu privilégié de l'action, souvent décrit, encore plus souvent nommé et comme support d'une axiologie. Cependant, si elle est le lieu le plus important de ces textes, elle n'en est pas pour autant le seul évoqué : plaine, villages, forêts, jardins... contribuent à dessiner l'espace dans lequel vivent les hommes dont est peinte l'existence en ces années où se prépare puis se déclenche la révolution.

L'espace figuré par les romans de Bounemour est essentiellement rural, le monde paysan y étant privilégié non pour des raisons d'ordre moral comme c'est très souvent le cas dans la littérature algérienne où on oppose à la corruption des villes l'« authenticité » des campagnes, mais pour des raisons plus politiques, la campagne étant présentée comme le moteur de la révolution et cette « valorisation des sommets »

dont parle G. Durand⁷ se situe aussi à un niveau idéologique. Minutieuse, attentive, la description de ce monde en souligne la lente évolution au cours des trois romans qui s'inscrivent dans une continuité qui les constitue en trilogie, l'unité se trouvant dans cette quête de dignité puis de liberté dont chaque ouvrage constitue une étape. Privilégié, le monde rural l'est à différents niveaux, constituant la matière infiniment riche des trois œuvres et produisant une écriture « heureuse » dont les bonheurs sont liés à la fascination exercée par certains espaces sur le narrateur-auteur. La ville, elle, sera caractérisée essentiellement par la tension qui règne à la fois entre le Parti et bon nombre de ses militants et entre les communautés. Car les textes représentent, comme tous ceux qui peignent le monde colonial, un espace clivé, la figure la plus utilisée pour le peindre étant celle de l'opposition.

Si, comme l'écrit Greimas⁸, « (...) un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre (...) », nous pouvons aborder l'analyse de l'espace à partir d'une première opposition : lieux élevés / lieux non élevés, lieux plats, que vient doubler une deuxième opposition qui n'est plus d'ordre géographique mais d'une autre nature, entre lieux sûrs et lieux hostiles. L'équation lieux élevés = lieux sûrs ne se vérifie pourtant pas toujours, tel lieu élevé pouvant parfois devenir hostile et au contraire tel lieu « plat » pouvant se faire abri. On peut aussi opposer un espace rural comprenant aussi bien la montagne que la plaine et un espace citadin regroupant villes et bourgs.

I . L'espace rural.

I.1. La montagne : un refuge.

Les deux premiers romans s'ouvrent sur une description de la montagne, inscrivant, dès l'incipit des *Bandits*, l'idée de refuge, de forteresse qui lui sera souvent associée, par l'emploi de prédicats qualifiants comme « sauvage », « remparts aux fortes pentes », « pentes abruptes » ou fonctionnels comme « se dresse », inattendu avec un sujet comme « cette terre » mais qui peut signifier l'idée de résistance par la

⁷ - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.156.

⁸ - « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, p.30.

substitution de la verticalité de « se dresse » à une horizontalité contenue dans un prédicat prévisible comme « s'étend ».

L'Atlas s'ouvre « in medias res », avec la décision de Si Salah de rejoindre ses camarades et la montagne se trouve présente dès la troisième ligne, comme le but à atteindre - Oum el Djerain - situé « en plein cœur de la Montagne du Ciel ». De façon générale, tout au long du texte, la description se fera plus brève que dans les deux autres romans (pour quasiment disparaître du quatrième ouvrage) comme si l'urgence qui pousse les hommes à agir et à se déplacer le plus vite possible imposait au texte une allure, un rythme différent et plus rapide. Cependant, l'idée que la montagne est le plus sûr des refuges, n'en est pas moins présente dans tout le texte, constituant en quelque sorte un archétype présent dans l'ensemble de cette littérature quand elle donne à lire, par le biais de l'espace, les conflits qui secouent la société, à différents moments de son histoire : dans *L'Atlas*, la lutte qui a commencé pousse les hommes à se réfugier dans la montagne « dans des endroits où l'homme n'est jamais allé » (A., p.98)⁹ pour échapper aussi bien aux « forces de l'ordre » qu'aux mouchards ; alors que là, ils sont protégés par l'inaccessibilité des lieux, une végétation dense, l'absence de chemins balisés aussi bien que par la méconnaissance des lieux par l'adversaire, ils ont, en plaine, le sentiment d'être exposés au danger, comme ce combattant déclarant : « J'ai horreur de la plaine (...) je me sens comme nu sur les Hauts Plateaux » (A., p.316), l'emploi de « nu » utilisé dans l'acception qu'il a dans la langue maternelle, connotant l'absence totale de protection.

I.2. Un espace rétréci .

Dès l'incipit des *Bandits*, aussi, cette autre idée¹⁰, celle d'une « relégation » : les hommes qui vivent sur ces pentes ont été « chassés par les envahisseurs qui se

⁹ - Cf. A., pp.47-48 : « la nuit tombée (les militants) se réfugiaient dans la montagne » ou, p.55, cet insoumis qui à la moindre alerte, « court se réfugier dans la montagne. »

¹⁰ - Que l'on retrouve dans d'autres romans, *L'Incendie*, en particulier, dont on sait quelle influence il exerce sur les romans de la terre, référence quasi obligée, qu'elle soit ou non volontaire, qu'elle s'inscrive fortement en texte ou qu'elle n'apparaisse que sous forme de traces. Tous ces romans sont marqués par cet intertexte de *L'Incendie*, quelle que soit leur date de parution : que l'on pense, par exemple, au *Village des asphodèles* de Boumahdi (1970), lui aussi hanté par le souvenir de la perte des terres de la tribu et par la nostalgie qui « confine » les anciens propriétaires dans une immobilité douloureuse et stérile, « cette nostalgie de la terre qui, comme l'écrit Dib, leur aspirait l'âme » (*L'Incendie*, Seuil, p.32). À propos de la relégation des indigènes, cf. par exemple, *ibidem*, pp.7-8 : « Ces hommes vivent à la lisière des bas-fonds cultivables, fixés sur la montagne, déjà relégués du

succédèrent » (p.7) et réduits à cultiver des « parcelles (...) entre ciel et terre en retenant le bœuf pour qu'il ne tombe » (id.).

À ces parcelles à flanc de montagne sur lesquelles on a relégué les habitants du pays, s'opposent les terres riches du colon et l'incipit des *Lions* précise en quelque sorte celui des *Bandits* : « accrochés à leurs lopins de terre, les paysans regardent tous les matins les domaines des colons qui s'étendent à perte de vue » (p.11) ; dès la première page, la description de l'espace sert à dire l'antagonisme des deux groupes vivant sur le même sol en opposant aux « lopins » les « domaines (...) à perte de vue » : plutôt que de décrire le conflit entre les deux communautés, le texte insiste sur une répartition de l'espace qui, sauf rares exceptions, confine les paysans algériens sur des champs minuscules « accrochés au flanc des collines »¹¹ et qui, en rétrécissant aussi considérablement leur espace vital, les asphyxie : les jeunes gens auxquels les vieux parlent du passé, « de grandeur et de parole sacrée » leur rétorquent : « Nous, nous avons besoin d'espace. Nous étouffons dans celui qui nous a été donné. » (*L.*, p.86.)

Cette sensation d'étouffement¹² se trouve redoublée par le spectacle de l'espace occupé par les autres, par la nostalgie des terres perdues, « riches, grasses » avec d'« immenses peupliers », où « les ormes foisonnaient » (*B.*, p.173), perte dont les hommes ont gardé le souvenir « amer » (*L.*, p.31) et qu'ils évoquent souvent¹³. L'opposition entre les deux univers, à l'œuvre dans les trois romans, est parfois soulignée par le narrateur¹⁴ mais souvent ce sont les personnages eux-mêmes

monde » ou, p.31 : « Les gens de Bni Boublen, de génération en génération, suaient (...) sang et eau pour cultiver un minuscule lopin » et, plus loin, à propos de Ben Youb : « Lui, sa terre ne commençait, comme celle des autres cultivateurs de Bni Boublen, que sur les flancs anguleux de la montagne. (...) Bni Boublen avec ses champs suspendus au-dessus des ravines, ses cultures abruptes, accrochées au roc... »

¹¹ - L'expression revient souvent, sous cette forme, par exemple, en *B.*, p.111 ; *L.*, p.44, p.85, ou sous une autre qui souligne également l'injustice du partage de l'espace : ainsi, par exemple, p.238 : « (ils) nous ont laissé le roc, les ravins et les nids d'aigle... »

¹² - Cf., *L'Incendie*, pp.45-46 : « (...) avec notre propre terre, ils nous étouffent (...) On ne peut plus respirer, frères, on ne peut plus ! »

¹³ - Cf. *L.*, p.31 : « La ferme de Neto était à nous, dit Belkheir. Au bord de la rivière nous avions le verger, et les vignes s'enroulaient sur les peupliers. Lorsque les grappes mûrissaient, il fallait voir ce raisin doré (...) Quant aux grenades, n'en parlons pas... » ; cf. aussi, *B.*, p. 64 : « certains se rappelaient encore le temps de leur splendeur, les pâturages à perte de vue » ou, *L.*, p.73, à propos du clan de Khellil dont ont été séquestrées les terres : « De la forêt jusqu'à l'antique Cirta, ses membres jouissaient de tous les bienfaits de la terre » ; ou encore ce que dit Si Lalem d'un village de colons : « c'étaient les terres de nos ancêtres. Mon père a connu l'époque où ils nous en ont chassés » (*L.*, p.207). Cf. encore *L'Incendie*, p.63 : « (...) avant, les fellahs ont eu de terres à orge, à figuiers, à maïs, à légumes et à oliviers. »

¹⁴ - Ainsi, *B.*, p.32 : « les grandes plaines, les plateaux riches étaient aux mains des colons. Refoulés sur ces territoires inaccessibles, contenus, des millions d'hommes travaillaient la moindre parcelle, défrichaient le maquis, labouraient ce qui était labourable. »

qui l'évoquent. Dans un cas comme dans l'autre, sur des modes différents – discours d'un narrateur omniscient, dialogues des paysans¹⁵ ou encore monologues de personnages qui se mettent à réfléchir – c'est une même «réalité»¹⁶ qui est donnée à voir, celle-là même qui fonde la colonisation et qui alimentera la révolte, l'inégal « partage » de l'espace, l'injuste répartition de la terre.

La nostalgie nourrit la révolte comme dans le cas de Messaoud (en qui Si Salah qui cherche des hommes, voit « une future recrue » (*L.*, p.43)) qui oppose les conditions dans lesquelles vivent les paysans et celles des colons, la comparaison ne pouvant se faire que sur le mode de l'opposition : « Nos pauvres champs sont suspendus entre ciel et terre ou agrippés aux rochers. Le colon lui, a la plaine, les vignes et les vaches dont le pis traîne jusqu'à terre » et un autre reprend : « pourtant (...) toutes ces terres étaient à nous »

La disjonction lieux élevés / plaine se double d'une autre : exigüité / étendue¹⁷, elle-même recouvrant l'opposition pauvreté / richesse : « Ils ont pris tout ce qu'il y avait de meilleur et nous ont laissé le roc, les ravins et les nids d'aigle où ne poussent que maquis et ronces », dit un personnage des *Lions* (p.238). À l'opposé, les fermes des colons étalent leur prospérité : les hommes qui arpentent l'espace en tous sens, peuvent « admirer les merveilleux jardins, les fermes cossues avec leurs allées de noyers où tout était bien entretenu » (*A.*, pp.102-3).

C'est à la fois à la richesse des terres que sont sensibles ces hommes et à un certain mode de vie, si différent du leur qu'il en semble un peu irréel : ces « dames (...) papillonnant gaiement dans la cour, le visage bien maquillé, protégé par des voilettes de couleur », ces « petites filles vêtues de blanc » avec des rubans dans les cheveux ou ce « jardinet bien propre où deux rosiers grimpants disputaient la tonnelle à une treille

¹⁵ - Cf. *L.*, p.151 : « Dans la forêt, il n'y a pas de colons. Eux s'installent dans les plaines alluviales, au bord des oueds ou dans les villages » ou encore p.194 : « Sa ferme immense trônait et brillait de mille feux dans la plaine ».

¹⁶ - Elle est l'exact pendant de celle que donnent à voir certains romans coloniaux des années 30. La littérature est aussi retournement du discours idéologique : au « cette terre, c'est nous qui l'avons faite » du colon (Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, p.40) répond le « cette terre est à nous » du colonisé.

¹⁷ - Cf., par exemple, *B.*, p.105 : « Il vit les fermes des colons qui s'étendaient à perte de vue sur des terres très riches » et, au contraire, les nombreuses occurrences de « lopin », « parcelle »... Cf. aussi *L.*, p.86 : « Chez les fellahs, l'exigüité était partout. Le champ : trop petit pour nourrir toute la famille. Le gourbi : trop exigü pour les hommes et le bétail, à tel point qu'on disait des vieillards et des tout petits qui mouraient :

« Ils sont allés là où ils auront de l'espace.
Ils nous ont laissé leur espace... »

de vigne » (A., p.167), dessinent un univers étrange caractérisé par les soins qui lui sont prodigués et qui en font un monde auquel ne ressemblent jamais les terres ni les demeures de l'indigène même aisé et qui ne se trouvent pas qualifiées par le narrateur de la même façon : en plusieurs points du texte l'adjectif – propre – est utilisé pour qualifier l'espace de l'autre, ici le jardin, là, « le quartier des villas européennes », lui aussi « tout propre » (A., p.139), là encore, les fermes des colons « toutes propres » (L., p.257) et l'emploi inattendu de cet hypocoristique pour qualifier le monde du colon ou plus généralement de l'étranger évoque les illustrations des premiers manuels de lecture où l'apprentissage de la langue ne se séparait pas de ces images où fleurs et légumes soigneusement alignés, enfants soignés et mamans pimpantes, mettaient en place un univers harmonieux, quelque peu artificiel mais charmant et tout à fait apte à nourrir la curiosité du petit colonisé vivant sur une autre planète.

L'espace des hommes rétréci par la colonisation¹⁸, l'objet des querelles a, du même coup, rétréci : comme dans tout le monde paysan, la terre est la source essentielle des conflits - ainsi la raison de la haine du caïd pour Brahim dans *Les Bandits* est que la sœur du caïd lui a loué les terres du Plateau des trois collines qui lui appartiennent mais que le caïd persiste à considérer comme siennes¹⁹ - et les prisons sont pleines de paysans qui ont voulu se venger eux-mêmes de l'injustice qui leur était faite quand ils se retrouvaient dépossédés de leur terre ; cependant l'origine du conflit est très souvent dérisoire, comme dans le cas de ces deux clans « toujours en guerre (...) à cause d'un aubépinier » (L., p.213) ; Si Salah qui a vu comment les hommes du douar où il se trouve ont failli s'entre-tuer pour un feu provoqué par un tesson de bouteille mais dont est accusé un enfant²⁰, comprend bien que toute l'énergie des hommes se dilue dans une agressivité qui se nourrit des motifs les plus futiles : « ce sont des hommes fiers et valeureux, ce sont des lions (...) Ils se querellent pour la source, pour le chemin, pour le champ, parce qu'ils étouffent » et à la fin du roman, le narrateur remarque que les hommes, « sur cette terre (...) se battaient (...) pour une miette de terre ou un rocher perdu, presque inaccessible »²¹, reprenant la même idée d'une énergie gaspillée que seule la lutte permettra de canaliser de façon positive. On

¹⁸ - Cf., par exemple, L., pp.28-29 : « ils lorgnent maintenant les quelques lopins qu'il nous reste » ou, p.31 : « chaque jour, ils nous arrachent un lambeau de nous-mêmes et nous tuent à petit feu... »

¹⁹ - Cf. B., p.23 : « Ce monsieur partage les biens de ma famille qui sont indivisés et indivisibles (...) Si tu vas au plateau, je ne donnerai pas cher de ta peau » déclare le caïd qui mettra sa menace à exécution en faisant tuer Brahim par des hommes à sa solde.

²⁰ - L., p.26.

²¹ - *Ibid.*, p.322.

sait quelle analyse Fanon a faite, dans *Les Damnés de la terre*²², de cette violence du colonisé qui d'abord « tourne à vide » et s'épuise dans des « luttes fratricides »²³ dont les textes nous donnent de nombreux exemples²⁴.

Si dans *L'Atlas* se retrouvent encore, à cause du bornage des terres, des disputes qui tournent parfois au drame (pp.72-73) et alimentent des « haines ancestrales » (p.253)²⁵, l'intervention du comité de zone permet de régler les différents entre clans de même qu'il le fait pour ceux qui opposent un individu à un autre comme dans le cas de Hassan et du fils du caïd tué par le jeune homme. Malgré le sang versé, tous les deux, sous la pression de Si Salah et de ses compagnons, se réconcilient²⁶ : la présence des combattants dans les montagnes aide les mentalités à évoluer²⁷, le désir de vendetta laissant place à une solidarité de combattants qui présage un monde nouveau.

I.3. Un espace en mutation .

La montagne où survivent de nombreux archaïsmes est aussi le lieu où l'on rêve de construire le futur, où, d'une certaine façon, se construit le futur, lieu du changement s'opérant, du mouvement symbolisé par le déplacement incessant des personnages qui est à la fois déplacement dans l'espace et marche vers l'avant.

Ce double mouvement est inscrit en texte par deux séries de prédicats :

- la première est du type marcher avec de très nombreuses occurrences de verbes comme : se mettre en marche, sillonner, se déplacer, arpenter, prendre la route, partir, arriver, longer (la sierra), escalader, remonter, suivre (un chemin, une crête, un ravin, un oued...), aller... ;

- la deuxième, du type parler, avec des verbes comme : dire, discuter, haranguer, demander, échanger (des propos), apprendre, recueillir (des informations),

²² - En particulier, dans le premier chapitre, « De la violence ».

²³ - *Ibid.*, p. 45.

²⁴ - Cf., par exemple, *L.*, p.67, ces hommes attendant un jugement et que le narrateur décrit « guettant le moindre prétexte pour vider leur rage », « chacun tenant son gourdin, chacun sur le qui vive ». Ailleurs (*L.* pp.194-195), c'est un grand-père qui tue de ses mains sa petite-fille violée par le fils du colon. On retrouve cette idée d'une énergie s'épuisant en luttes fratricides dans *L'Honneur de la tribu de Mimouni* où l'on peut lire, par exemple : « Frustrés d'ennemis, nous étions devenus vifs à retourner nos fusils contre nous-mêmes. » (p.99)

²⁵ - Nous sommes bien là en face de cette « autodestruction collective » dont parle Fanon (*op. cit.*, p.42), « une des voies, écrit-il, par où se libère la tension musculaire du colonisé. »

²⁶ - Cf. *A.*, p.154.

²⁷ - Cf. *Ibid.*, p.228 : « les disputes ne sont plus tolérées, ni entre hommes, ni entre femmes... »

annoncer, raconter...

Les deux séries de fonctions se trouvent associées, les combattants qui sillonnent la montagne ayant pour but pour recruter des hommes et élargir leur base, d'expliquer leurs objectifs, de convaincre, convoquant des assemblées dans les mosquées ou certaines maisons pour répondre aux questions, aux inquiétudes des paysans. Lieu du faire et du dire, la montagne est ainsi un espace «utopique» tel que le définit Greimas, lieu de la performance du (ici, des) héros. Comme l'écrit D. Bertrand à propos de *Germinal*, « les figures spatiales » constituent « un vecteur essentiel de production du « réel », non seulement parce qu'elles disent en abondance les lieux, mais parce qu'elles recouvrent aussi des enjeux, d'ordre cognitif qui dépassent la seule figurativité – nous dirons la seule iconicité spatiale »²⁸.

Quand il arrive que la terre des fellahs soit riche, c'est alors une relative aisance, comme dans ce village vers lequel un vieil homme conduit Hassan fuyant son propre village après la mort de son père, tué par les hommes du caïd : « L'autre village, situé plus bas, dans une cuvette, juste au-dessus de la rivière, au pied de la sierra (...) était un village prospère, entouré de vergers. La terre y était riche, les familles aisées » (*B*, p.36)²⁹.

On remarquera que Hassan descend de son village - « il ne fit que descendre », écrit le narrateur (p.36) - vers celui où il passera quelque temps en paix et qui est plus riche que celui qu'il quitte, la richesse, l'aisance étant, en quelque sorte, liée au plat ; mais, inversement, quand l'enfant rêve de vengeance, il projette d'aller du bas vers le haut : « Quand je serai grand, j'irai dans la montagne, je tuerai les assassins de mon père » (*B.*, p.37).

C'est que la montagne ne s'oppose pas seulement à la plaine comme l'élevé s'oppose au plat, mais aussi comme un lieu où ont cours d'autres lois que dans la plaine, un lieu favorable à ceux qui se sont mis en marge de la société, qu'il s'agisse, dans un premier temps qui correspond à peu près à la période couverte par le premier roman, de bandits de grands chemins, voleurs et, le cas échéant, assassins, ou, dès la fin des *Bandits*, dans *Les Lions* et, à plus forte raison dans *L'Atlas*, d'hommes dressés contre l'autorité établie, celle du caïd que Hassan va exécuter avant de « se cacher

²⁸ - In : *L'Espace et le sens, Germinal d'Emile Zola*, p.16.

²⁹ - Cf. aussi ces « petits vallons » que voit Si Salah marchant dans la montagne (*L.*, p257) : « La terre y était plus riche et comme il y avait de l'eau, les paysans avaient planté des arbres fruitiers, entourant leurs vergers de haies de peupliers. On trouvait là beaucoup de poiriers du pays, de pêcheurs de montagne, de vignes et de jujubiers. »

dans la forêt », suivant les conseils de ceux qui lui affirment : « le djebel (...) est ton unique refuge » ou d'hommes rejetant l'autorité coloniale, comme les militants qui vont surgir un peu partout, faisant dire aux paysans : « Il commence à y avoir des gens dans la montagne » (*B.*, p.182).

L'un des aspects les plus intéressants des *Bandits* réside dans la mise en texte d'un passage important, d'une rupture, pourrait-on dire. Le roman montre en effet comment peu à peu les motivations de ces bandits apparaissent comme plus proches de celles de « justiciers » que de celles de vulgaires « coupeurs de routes » : les étapes de cette évolution sont assez nettement soulignées dans le texte.

Au début du roman, les bandits ajoutent à la misère du paysan³⁰ et se font parfois complices des machinations du caïd³¹, trouvant refuge dans la montagne qui se fait ainsi repaire, tanière pour les « pillers » (p.8). Cette image de brigands, somme toute classique, se modifie peu à peu et les propos qu'ils tiennent ou qu'on leur prête, vont montrer d'eux un autre aspect. Il apparaît alors que, souvent, une injustice plus grande que les autres, plus profondément ressentie, les a dressés contre la loi : Messaoud, par exemple, devient un bandit parce qu'il a tiré sur l'huissier venu prendre tout ce qu'il y avait chez lui et dont l'intrusion a brisé la vie de la famille, comme le texte l'indique très sobrement en trois phrases : - « Sa vie de bandit avait commencé. Ses frères furent envoyés au bagne. Leur mère mourut de chagrin » - qui s'opposent à ce qui précède dans le texte et qui, tout aussi brièvement indiquait un état que l'on pourrait considérer comme heureux : « Il était l'aîné de sept garçons. La mère était fière de sa progéniture : sept gaillards robustes, joie de sa vie » (*B.*, p.51).

La destruction de cet état, imputable à l'huissier, dirige la sympathie du lecteur vers le bandit qui apparaît d'abord comme une victime de l'oppression fiscale coloniale. Par ailleurs, l'image de ceux qu'il détrouse est trop déplaisante pour qu'ils suscitent la moindre compassion, eux qui « possèdent des fortunes et meurent de faim » (*ibid.*) et « n'osent même pas toucher à leurs richesses ». De même, Boucetta le chef des bandits auxquels se joindra Hassan après avoir tué le caïd, responsable de tous les malheurs de sa famille et de nombreuses autres, raconte comment les

³⁰ - Quand Brahim perd ses bœufs - « un bœuf, c'est vos pieds et vos mains. Deux, c'est la mort pour celui qui les perd » (*B.*, p.16) - il ne fait pas de doute que ce sont les bandits qui les ont pris comme lui dit un autre paysan qui ajoute : « Ils se déchaînent en ce moment (...) Ils prennent tout, n'importe où, même en plein jour » ; cf. aussi, p.67, comment à la famine s'ajoutent les bandits, p.33, etc...

³¹ - La mort des bœufs, comme la mort du père de Hassan, est le résultat de la vengeance du caïd qui a chargé des bandits de l'exécution (*B.*, p.145) ; cf. aussi, p.145, l'allusion à tous les bandits « qu'il manipulait en secret ».

gens « s'opposaient à la tyrannie » et comment avait été tué le dernier caïd qui « commençait à se croire Dieu (...) accompagn(ant) l'huissier et dépouill(ant) tout le monde ».

Avant de mourir, le vieux bandit qui a pris Hassan sous sa protection, lui raconte comment il a perdu son fils : « Ils me l'ont tué. Ils l'ont trouvé en train de griller le blé » ajoutant : « c'est pour le venger que je suis devenu bandit » (B., p.159).

Ces multiples histoires qui tissent un passé aux personnages, tiennent du récit de vie des bandits d'honneur dont s'est longtemps nourri l'imaginaire populaire, alimentant aussi tout un patrimoine de chansons qui ont contribué à ancrer dans les mémoires des exploits se situant à mi-chemin du réel et de la légende ; elles tiennent aussi du conte auquel elles empruntent des formules comme « joie de sa vie », traduites de l'arabe qui travaille ainsi la langue d'écriture comme en d'autres points du texte : le recours à des expressions qui sont des traductions littérales fait de ces romans un espace linguistique particulier où l'auteur inscrit en texte sa langue maternelle et parvient, comme l'écrit C. Roy³², à « faire entendre l'arabe parlé de ses héros »

Ce qui se passe alors dans la montagne où des hommes en marge de la légalité, trouvent refuge dans les nombreuses grottes qu'elle abrite et qui remplissent une fonction toute maternelle avec leur profondeur protectrice, y trouvant aussi la mort quand le piège des gendarmes se referme sur eux, suscitant la peur, la colère mais aussi un sentiment d'admiration et de solidarité, tout cela préfigure assez bien ce qui s'y passera quelques années plus tard et dont *Les Lions* racontent les prémices. Une phrase des *Bandits* (p.154) : « les bandits se défendirent comme des lions », par la comparaison qui met sur le même plan deux termes aussi différemment connotés que « bandits » et « lions » qui, dans la langue populaire signifie la valeur, le courage, indique le passage d'une phase à une autre, d'une forme de refus à une autre, le rebelle succédant au bandit, tous deux hors-la-loi, tous deux confondus, un temps, dans la même condamnation.

³² - « Maghrébins, encore un effort », art. cit.

I.4. L'homme et la terre, une symbiose .

Un amour profond, viscéral, une connaissance très sûre, un travail incessant forment la base de la forte relation «sui spatiale»³³, qui unit les paysans à la terre. Dès leur enfance, elle est le lieu où ils sont confrontés à la dureté de la vie, où un travail de tous les instants³⁴ leur permet à peine de survivre³⁵. Cependant, le texte qui s'attarde parfois à la description des travaux des champs, souligne la joie que les hommes éprouvent à les accomplir³⁶ malgré la difficulté des tâches. Leur description cherche à montrer la vie quotidienne des hommes rythmée par les saisons et des travaux (battage, vannage...) qui ont pour cadre l'aire à battre, lieu essentiel de ces activités, et qui peuvent apparaître comme des thèmes obligés dans des romans racontant la vie de paysans ; mais au-delà de l'aspect «ethnographique»³⁷, la description d'un espace, de ce qui s'y fait, s'y dit, contribue à la mise en place de l'univers de ces paysans sans que la description ne semble gratuite. Au contraire, elle montre que c'est là que va s'enraciner la révolution ; elle permet aussi de faire apparaître la maîtrise d'hommes qui, sur les lieux de leur travail, là où s'exerce leur compétence, prennent une dimension différente, leur savoir-faire signifiant symboliquement leur capacité à prendre en main leur vie³⁸.

Cette terre est aussi le lieu où se forgent, dans les difficultés quotidiennes, la connaissance du monde et une sensibilité particulière à sa beauté : en ce sens elle constitue un espace « paratopique » où, selon Greimas, s'acquièrent les connaissances : « L'enfant mûrissait très tôt dans la nature, le vent, la pluie, les privations, les grands parcours derrière le bétail. Il connaissait les plantes, les gibiers, les endroits sauvages là où résonnait une autre vie. Ronces touffues, lentisques,

³³ - Selon l'expression utilisée par Mitterrand pour désigner la relation « qui unit le héros à son milieu de vie. »

³⁴ - Cf. *B.*, p.32 : ils « travaillaient la moindre parcelle (...) L'homme piochait tout l'hiver... »

³⁵ - *Ibid.*: « Misère, guenilles. Travailler pour un cinquième. Les années de mauvaise récolte pour le sixième ou le septième (...) Subsister n'était pas facile et les gens "se tournaient, se retournaient avec la vie", comme on disait. »

³⁶ - Cf., par ex., *L.*, p.36 : « Les hommes étaient gais. Ils rivalisaient d'adresse et de force.» Cf. aussi *A.* p.95 : « Chaque geste était un rituel pareil à une caresse, et au fond du regard se lisait un espoir.»

³⁷ - On pourrait classer dans cet espace ethnographique qui donne à voir une société dans son fonctionnement, avec ses rites, ses règles, ses comportements, la description de scènes comme celles du mariage (*L.*, chapitres XXXVI-XXXVIII), de l'exorcisme (*L.*, p.229), du tissage (*L.*, p.261) ou du départ pour La Mecque (*B.*, p.59) etc...

³⁸ - Cela est très symboliquement exprimé par ce que dit de leurs mains, le texte des *Lions* (p.37) : « À les regarder, craquelées et lourdes, on avait l'impression qu'ils avaient du mal à les mouvoir, alors qu'à l'œuvre, ces mêmes mains exprimaient la force et la puissance. Elles étaient capables de tout écraser, de tout maîtriser. »

myrtes, genêts. Les oiseaux, les lièvres, les renards, les serpents, les chacals aux aguets. » (B., pp.32-33)

L'accord de l'homme avec la nature le fait vivre en harmonie avec tous les êtres vivants : « Ce n'était pas la peine de lui indiquer où logeaient les abeilles. Il le savait et revenait chaque fois qu'il en voulait avec des gâteaux de miel. Il savait aussi où trouver les perdrix entre le matin et l'après-midi et, dans ses moments de gaieté, il imitait on ne peut mieux le cri des oiseaux les plus variés. » (A., p.283)

Cette connaissance du monde dans lequel ils se meuvent se fortifie sans cesse et devient pour ceux qui participent à la lutte un gage de survie : voyant de quelle façon s'est volatilisé le jeune homme qu'il a envoyé annoncer son arrivée, Si Salah déclare à son compagnon de route : « ce sont ces jeunes-là qu'il nous faut (...) Ils sont jeunes et forts et connaissent le pays dans ses moindres recoins », et ajoute : « ils seront nos yeux et nos mains » (L., p.303).

Qu'il s'agisse des bandits, ou, plus tard, des militants, la maîtrise de l'espace est un atout majeur qui permet aux premiers à la fois d'occuper les lieux stratégiques³⁹ et d'échapper à ceux qui les pourchassent. De même, la clandestinité impose aux militants la connaissance des lieux indispensable à ceux qui se déplacent sans cesse et s'efforcent d'échapper eux aussi à l'indiscrétion des mouchards et aux recherches des gendarmes, aidés en cela par leur aptitude, développée par la nécessité, à voir dans l'obscurité grâce à « leurs yeux de félins rompus aux ténèbres » (A., p.172). Inversement, quand l'espace n'est pas maîtrisé, les conséquences peuvent être désastreuses comme le montrent les déboires de tel personnage qui ne trouve pas le chemin qui lui a été indiqué parce qu'il a confondu « peupliers et eucalyptus » (p.88).

L'abondance des toponymes dans les romans signale une connaissance qui est à la fois celle que le narrateur a des lieux où il situe son action⁴⁰ et celle que les personnages possèdent ou doivent posséder. L'inscription de cette toponymie dans le texte remplit aussi une fonction que l'on peut dire esthétique grâce à l'accumulation de noms de lieux souvent pittoresques, comme « la rivière du chacal », « le trou de l'hyène » (B., p.149), « le village du ruisseau en fleurs » (L., p.251) ou de noms de

³⁹ - Cf. B., p.33 : « ils tenaient toutes les routes, tous les chemins. ». Ce rapport particulier à l'espace se retrouve jusque dans le nom de « coupeurs de routes » qui leur est attribué.

⁴⁰ - Et qui concourt à certifier « l'authenticité de l'aventure » (cf. Mitterand, *Le Discours du roman*, op. cit., p.194) que ces lieux existent réellement ou non ne changeant rien à « l'effet de réel » ainsi obtenu.

sources : « le trou de l'eau », « le trou blanc », « le trou du diable » (*ibid.*, p.175), « la source légère » (*L.*, p.301), ou de monts : « Le mont de l'épervier » ou « le mont des aigles » (*L.*, p.255)⁴¹.

À Si Salah qui désire connaître le nom des chemins qu'il emprunte, son guide répond : « Arrivés à la Bosse du Roumi, nous prendrons (...) jusqu'au Mûrier Sauvage (...) Ensuite nous traverserons La Parcelle du Lion et nous arriverons à la forêt que nous longerons jusqu'au Ravin Maudit. » (*L.*, p.56)

Manifestement traduits⁴² de l'arabe, du berbère ou du chaoui, ces noms contribuent, eux aussi, à introduire les langues maternelles dans le texte en français, de façon plus frappante que ne le font les toponymes identifiables parce qu'ils ont un référent géographique connu. Quand il s'agira de nommer les différents quartiers de Constantine, ceux de la vieille ville plus précisément, le texte hésitera entre l'arabe et le français : ainsi peut-on trouver le toponyme « Place des chameaux » (*A.*, p.141) et un peu plus loin, le nom original : « Rahbet El Djemal » (p.143) ; tel autre toponyme ne sera donné que sous la forme traduite : « Place de la laine », par exemple (p.123), ou que sous la forme arabe comme « Souk El Asser ».

L'effet de poésie naît de l'accumulation de noms formant une litanie à la force incantatoire en de nombreux points du texte où le parcours du personnage « viator », est l'occasion d'égrener les noms des lieux traversés ou aperçus de loin : tel groupe remonte sur « Redjas et Ferdjioua, se rapprochant (...) de la ville de Mila » (*A.*, p.115), tel autre qui a traversé le territoire des « Beni Toufout, des Ouled Atia, des Ouled Arbi », passe par des monts et des forêts « impénétrables qui s'étendaient à l'ouest jusqu'en pays kabyle, jusqu'à Babord et Béjaïa, et à l'est, de Collo, Skikda jusqu'à Annaba » (*ibid.*, p.75). Quant aux soldats qui débarquent « à Annaba, à Skikda », on leur fait « faire le tour : Collo, El Milia, El Ancer, Jijel » (*ibid.*, p.101).

Tous ces noms de villes, de villages, de lieux-dits dessinent une géographie bien précise (même s'il arrive que certains lieux ne soient désignés que par une initiale), celle du nord-constantinois où le narrateur choisit de situer une action où il apparaît très brièvement comme acteur quand, faute de mieux, il est utilisé comme émissaire (p.255). Sa présence, marquée par le recours à la première personne, pour

⁴¹ - Les textes abondent en toponymes comme « le village du corbeau », (*B.*, p.178), ou « la dechra de l'eau blanche », « la source du papyrus » (*L.*, p.55), ou, dans *A.*, p.46 : « le village des peupliers », p.50, « le village du pied du mont », p. 259, « le village des grenadiers » etc...

⁴² - Quand ils ne sont pas donnés sous leur domination originelle comme pour « le Pic du Corbeau » (*L.*, p.285) nommé aussi « Kef el Ghorab » (p.257).

épisode qu'elle soit, contribue à expliquer cette connaissance de lieux dont il apparaît qu'ils sont ceux de son enfance.

Cette « abondance toponymique » a encore une fonction, plus idéologique, celle-là. Comme il est évident que l'un des destinataires de ces œuvres est un lecteur français peu ou mal informé, cette accumulation de toponymes qu'il n'a aucune chance de reconnaître, est un procédé qui lui signale que ce pays qu'il a cru sien, est bien plus divers, mystérieux et étranger qu'il a pu le penser. Le nombre et la précision des toponymes est aussi une façon de se réapproprier l'espace, de le reconquérir.

La connaissance des lieux, si elle est indispensable à la sécurité, ne la garantit pas totalement, aussi des règles s'imposent-elles aux militants clandestins : voyager de nuit, « ne jamais repasser par le même chemin » (*B.*, p.141) et, bien sûr, éviter les lieux hostiles. Ainsi se trouve politisé un espace qui ne se définit plus seulement par la hauteur ou la non hauteur, la richesse ou la pauvreté mais aussi par le degré de sécurité qu'il offre aux militants.

I.5. Clivages spatiaux : sûreté / hostilité.

Dans les villages, l'opposition la plus évidente est celle qui existe entre les maisons et les gourbis, telle qu'elle est soulignée par le narrateur en différents points⁴³, le contraste le plus frappant étant celui qui existe entre la maison du caïd et le reste des habitations. La description qui en est faite (*B.* p.20), dit la richesse (il reçoit, il possède des écuries, des bêtes...) mais aussi, symbolisée par le mur d'enceinte et le seul accès par la grande porte, comme une menace sur cet univers du caïd puissant et pourtant en danger malgré la « peur terrifiante » (p.21) qu'il inspire.

On pourrait penser que ce sont les maisons riches qui sont hostiles aux militants qui contestent et menacent cette richesse mais il n'en est pas toujours ainsi. Mieux, après la mort du caïd et à partir du moment où lui succède son fils, le caïd Alaoua, sa maison et plus particulièrement les vergers, deviennent lieux sûrs ; le passage d'un même lieu d'un état à un autre, qui illustre la différence entre le père et le fils, est rendue par la différence des connotations attachées à cet endroit à des

⁴³ - Cf. *B.*, p.20 : « Dans chaque village, il n'y avait que trois ou quatre maisons de tuile, murs de terre, plats de terre. Le reste, c'étaient des gourbis, des gourbis à l'infini... » ; cf. aussi *L.*, p.35, les hommes sortant soit des gourbis, soit de la grande maison, pour aller battre le grain.

moments différents : l'évocation de la maison du vivant du père, met l'accent sur le contraste insolent entre sa richesse et la misère des autres. Quand sévit la famine, « ses granges à lui regorg(ent) de blé et d'orge » (B., p.103) et à l'occasion du mariage de sa fille, le narrateur, après avoir décrit la splendeur des lieux et des vêtements, souligne comme elle s'oppose à l'état des villageois venus contempler le spectacle : « la misère en haillons admirait le faste étalé » (B., p.112) en une scène qui évoque celle du mariage de Monsieur Ricard dans *Nedjma*, auquel ont été invités tous les Européens du village et que les indigènes essaient de voir de l'extérieur⁴⁴.

D'une façon générale, la présence des notables indigènes en un lieu, si elle ne le frappe pas de négativité, est évaluée de façon à remettre en cause la légitimité de leur présence en ce lieu et, ainsi, celle du pouvoir qu'ils exercent, placés par leur statut d'intermédiaires entre les deux communautés dans la position bâtarde et ambiguë de qui n'est ni Même ni Autre ; un exemple en est donné dans *L'Atlas* (p.177) où l'évaluation du narrateur souligne cette illégitimité dans la description des fêtes données par les caïds et les bachaghas : - « Installés dans les innombrables tentes montées pour eux en plein milieu de ce paradis, parmi les narcisses et les jonquilles, ils usurpaient la place des grues huppées, des oies sauvages, des foulques aux pattes si agiles » - où le terme usurper ne laisse aucune place à l'ambiguïté.

Mais, après la mort du père, si la richesse est demeurée la même, elle n'est plus évaluée de la même façon et les qualifications positives de Si Alaoua rejaillissent sur l'espace qu'il occupe : « Tout en lui montrait qu'il descendait d'une race de seigneurs » note le narrateur des *Lions* (p.280) et son comportement est celui d'un « seigneur » : il réunit en lui un ensemble de qualités, générosité, affabilité, sens de l'hospitalité, honnêteté, qui lui valent l'estime d'un militant comme Si Salah qui, avant de savoir si le caïd va rejoindre le mouvement de résistance, sait cependant que le fils n'entretient pas les mêmes relations que son père avec l'administration coloniale.

L'évaluation positive du personnage par le narrateur contamine les lieux qu'il occupe et qui se trouvent valorisés par le narrateur - ainsi quand le séjour des militants chez lui est apprécié en ces termes : les jours passés « au chaud chez Si Alaoua s'écoulèrent agréablement »⁴⁵ - et par la description comme dans le cas du

⁴⁴ - Il y a d'autres traces d'intertextualité avec *Nedjma* comme, par exemple dans *Les Lions* (p.73) où « la tribu (...) décimée et ses membres dispersés » évoquent la tribu de Keblout dont les chefs furent décimés et pareillement dispersée...

⁴⁵ - A., p.152.

verger où a lieu la discussion avec les militants venus lui demander s'il se rangeait à leurs côtés.

I.6. Le jardin, « locus amœnus ».

À leur arrivée, les hommes sont « émerveillés par l'endroit » (*L.*, p.289). L'abondance de l'eau, des fruits, leurs couleurs, celle de l'herbe, les odeurs de menthe, tout concourt à faire du verger « l'espace heureux »⁴⁶ qu'il est d'ailleurs dans les trois romans où abondent les descriptions de jardins⁴⁷ qui, en insistant sur ce qui les constitue - source ou séguia, grenadiers et figuiers chargés de fruits mûrs, herbe tendre et fraîche, vignes s'enroulant autour des ormes, chant incessant des oiseaux innombrables qui peuplent ces jardins - contribuent à la mise en place d'un univers dont elles disent la beauté, l'harmonie et qui est le résultat du travail des hommes⁴⁸ dont sont, du même coup, soulignées les qualités : ainsi se dessine d'eux une image différente de celle que veulent imposer le caïd, le gendarme ou le colon.

La description des vergers n'est pas toujours le lieu d'une grande recherche comme peut le signaler le choix de prédicats verbaux le plus souvent d'une grande banalité : ainsi le narrateur peut-il écrire : « les figuiers étaient gigantesques (...) Le verger était tapissé d'herbe rase (...) Les fruits étaient énormes... » (*L.*, p.289) ou : « Le sol était couvert d'un véritable tapis de verdure » (p.97) ou encore : « Le sol était frais (...) À gauche il y avait un prunier (...) Un peu plus loin, il y avait un mûrier qui avait poussé presque à l'horizontale. (...) Il y avait aussi des jujubiers (...) » (p.69). Quand aux qualificatifs, ils ne sont, généralement, pas très originaux, comme le montre telle description de source : « Il y avait là un gros rocher et un grand mûrier. La source giclait, (...) formant une grande nappe (...) Le mûrier était gigantesque... » (*L.*, p.150) ou encore, (*L.*, p.287) : « Il y avait énormément de grenadiers (...) Il y avait aussi beaucoup de figuiers et de pruniers (...) ». Ailleurs (*A.*, p.310), « les vergers étaient magnifiques (...). Les allées étaient majestueuses (...) Les roseraies n'étaient que bouquets épanouis. »

⁴⁶ - Espace charmant, au sens littéral du « locus amœnus » qui connut une fortune littéraire remarquable et auquel, en particulier, fut si sensible un écrivain comme Stendhal plaçant en épigraphe au livre premier de *La Chartreuse de Parme* une phrase de l'Arioste évoquant les « luogui ameni ».

⁴⁷ - Cf., *L.*, pp.69, 97, 241, 257, 287, 289, 319, etc...

⁴⁸ - Cf. *L.*, p.69 : « Nos parents ont travaillé... »

Si la langue est toujours extrêmement correcte et les techniques d'écriture maîtrisées, la capacité d'invention poétique est parfois assez restreinte⁴⁹. Cependant, malgré leur pauvreté, ces descriptions sont bien « le point de fixation d'un effet de poésie »⁵⁰ qui vient des termes de la nomenclature qui, en se répétant de l'une à l'autre - grenadiers, ormes, séguia, figuiers, oiseaux, sources... - font de tous ces jardins des lieux semblables et paradisiaques. L'évocation de l'eau ou de la richesse de la nature a toujours, même quand le texte n'est marqué par aucune recherche particulière, une forte charge poétique liée à la présence de l'eau dont on sait la rareté et, par conséquent, le prix qu'on y attache dans le monde paysan. Cet effet de poésie tient, ici, plus à la nature des éléments représentés qu'à la façon dont ils le sont dans des textes remplis de lieux discrets, protégés, paisibles, lieux-seuils, ni tout à fait ouverts ni tout à fait clos, un peu en retrait mais jamais très loin des habitations⁵¹, espaces intermédiaires dont la description signale un rapport heureux à l'espace, lieux de l'entre-soi par opposition aux espaces envahis par l'Autre et points de contact obligés avec lui.

Mais ces espaces sont des « espaces louangés »⁵² également pour la protection qu'ils offrent aux militants qui peuvent s'y rencontrer et y parler « tranquillement » (*L.*, p.9) : avant de devenir ce militant « itinérant » que nous présente *Les Lions*, Si Salah avait fait du verger dont il avait hérité « un lieu de rencontre pour ses contacts et ses réunions secrètes » (*L.*, pp.71-72). Ainsi, le jardin

⁴⁹ - Que l'on pense au parti que tire de ce même motif du jardin, l'écriture foisonnante, luxuriante d'H. Djabali qui en fait le lieu d'une intense recherche poétique dans *Glaise Rouge*. Cf., dans notre chapitre sur la littérature des femmes, comment la splendeur des jardins décrits témoigne de l'aptitude des femmes à créer la beauté de leurs mains.

⁵⁰ - Cf. in P. Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », (*Poétique* 12, 1972), la note 40 où il écrit que plus que d'un « effet de réel », la description est le point de fixation d'un « effet de poésie ».

⁵¹ - Celui de Si Salah est « à la limite du mur d'enceinte des remparts romains » (*L.*, p.71) et le village vers lequel descend Hassan est « entouré de vergers » (*B.*, p.36) ; dans *L'Atlas*, les vergers des Ouled Derradj sont « plus bas » que la maison : « Plus bas, les vergers succédaient aux vergers, séparés les uns des autres par des clôtures de bois... » (p.54).

⁵² - Comme dit Bachelard in : *La Poétique de l'espace*, p.17. La beauté des lieux ne suffit pas cependant à en faire des espaces heureux : dans *Les Bandits*, malgré la présence d'éléments habituellement connotés de façon positive : eau, ombre, figuiers... , la source de l'Œil Noir où Aïcha lave son linge (pp.96-97) n'est pas un lieu euphorique, à cause de la discussion qui s'y tient entre la mère et le fils, Hassan, sur la nécessité de se soumettre aux volontés du caïd sous peine de mourir : la tristesse des personnages affecte l'espace où ils se trouvent.

Il y a dans le texte d'autres exemples de lieux où le contraste entre la beauté de la nature et la violence de ce qui s'y passe ou la difficulté de la vie qui s'y déroule, dessine un univers caractérisé à la fois par la beauté et par la cruauté ou l'injustice (cf., par exemple, la lutte implacable entre Brahim et un bandit, alors que « la lumière était vive, transparente, fraîche » et que les oiseaux chantent (p.30). On remarquera que cette opposition existe surtout dans *Les Bandits*, comme si la prise de conscience politique qui se manifeste dans *Les Lions* (et à plus forte raison dans *L'Atlas*) qui ont une tonalité

est, comme l'écrivent M. Djaïder et N. Khadda, « espace symbolique du Même (...) jardin du dialogue entre soi où est enregistrée / orchestrée la différence à l'intérieur de la parole d'identité (...) »⁵³.

Cet espace, on le sait, est fortement valorisé par toute la culture arabo-islamique et, partant, par la littérature, pour des raisons d'ordre civilisationnel, les sociétés du Sud, dirons-nous un peu rapidement, ayant toujours vénéré une eau d'autant plus précieuse qu'elle était rare et miraculeuse, capable de créer l'oasis au cœur du désert. La religion en identifiant paradis et jardin – le même mot ne les désigne-t-il pas tous les deux en arabe ?⁵⁴ - teintera de sacré cette relation. On sait également quelle nostalgie les Arabes ont gardé de l'Andalousie et de ses jardins perdus et comment elle a marqué l'imaginaire collectif, nourri de tout une tradition poétique et musicale. Elle se manifeste encore aujourd'hui dans une bonne part de la littérature algérienne où le jardin, reflet de l'espace-temps heureux et glorieux de Grenade, est toujours un lieu très positivement connoté⁵⁵.

Chez Bounemour⁵⁶, il est affecté d'une charge supplémentaire, dans la mesure où les dialogues qui s'y tiennent sont l'écho des préoccupations du moment : dans le verger réservé aux hommes qui y travaillent, s'y reposent, y rencontrent des militants, et s'y interrogent désormais sur leur situation, s'effectue la transformation performative de la parole en acte : prendre conscience de la nécessité de la lutte est le début d'un engagement dans le combat commun. Parler n'est plus bavarder mais faire.

En certains points du texte, politique et verger fonctionnent comme deux motifs liés pour définir un personnage : c'est le cas de Si Salah au début de son itinéraire, c'est également celui de Boulâa dont le texte dit qu'il a passé sa vie entière « à s'occuper du verger et à faire de la politique » (*L.*, p.320).

Cette liaison travail de la terre / politique conforte, s'il en était besoin dans ces romans « paysans », l'idée que la préparation de la révolution s'est essentiellement faite à la campagne à laquelle est attribué un rôle moteur et qui s'en trouve valorisée

moins sombre que le premier roman, contribuait à harmoniser le rapport de l'homme au milieu dans lequel il vit.

⁵³ - Mireille Djaïder et Naget Khadda, « Dans les jardins de l'Orient », in *Voyager en langues et littératures*, (C.Achour et D..Morsly dir., Alger, OPU,1990), p.196.

⁵⁴ - Le texte lui-même joue sur les deux sens quand, s'émerveillant de la beauté des lieux, Si Salah s'exclame : « C'est un havre de paix que vous avez là (...) un vrai paradis » (*L.*, p.69).

⁵⁵ - Chez Mimouni, par exemple, le jardin est l'un des très rares lieux de bonheur dans des romans comme *Le Fleuve* ou *L'Honneur* sous-tendu dans son entier par la nostalgie de « la vallée heureuse ».

⁵⁶ - Comme du reste dans *L'Incendie* qui reste la référence incontournable de tous ces romans « agraires ».

par rapport à la ville en une démarche que l'on retrouve dans l'ensemble de la littérature algérienne mais généralement pour des raisons différentes. Habituellement, en effet, la campagne est présentée comme le lieu où sont conservées les valeurs du passé face à la ville souvent perçue comme le lieu de la dégradation de ces valeurs. Mais chez Bounemour, la campagne n'est pas un espace complètement tourné vers le passé dont elle a cependant gardé des éléments positifs – amour du travail, de la terre, dignité – mais aussi un espace en prise sur l'avenir que les paysans veulent différent. Elle est le lieu d'une prise de conscience, d'une maturité politique qui les conduit à accepter l'idée de la lutte et à s'y engager : c'est « en plein cœur de l'Atlas, dit le texte, que fut scellé le pacte de la Résistance pour cette région » (*L.*, p.110). Le « cœur de l'Atlas », s'il est référentiel, est aussi symbolique. Le choix de la montagne comme lieu où se décide le sort du pays renforce l'idée qui court d'un bout à l'autre des textes que la montagne est le cœur de la révolte. D'ailleurs, le chant patriotique qui clôt la veillée d'armes, rapporte le narrateur⁵⁷, est *Min Djibelina* que les combattants considéraient plus comme leur hymne que *Qassaman* et qui se trouve traduit une fois dans le texte même, une autre fois dans le lexique situé en fin de roman, par : « de nos montagnes s'éleva la voix des hommes libres » ; le titre du chant constituant un début de phrase, la traduction s'étend au reste de la phrase parce que l'essentiel du message s'y concentre : cette quête est de liberté et le point de départ en est bien la montagne comme va, le répétant sans cesse, un personnage de fou : « C'est du Djurdjura que viendra le renouveau (...) Une ère nouvelle partira des montagnes. » Très symboliquement désigné par le surnom de Djurdjura – massif montagneux et haut lieu de la résistance - il fait office de prophète⁵⁸, annonciateur de temps nouveaux .

La diégèse, le discours du narrateur, le recours aux symboles, tout concourt à montrer que c'est là que se trouvent les forces de changement. Ce qui ne signifie pas pour autant que toute la campagne, c'est-à-dire ce qui s'oppose à la ville, soit dès le départ acquise aux militants. Le clivage de l'espace en lieux sûrs et lieux hostiles que nous avons signalé dit justement que les choses sont plus complexes. Le décompte que font Si Salah et ses amis des maisons « sûres », leur besoin souvent réaffirmé de trouver des « maisons amies », disent bien que tout ne va pas de soi, la sûreté des

⁵⁷ - Rapportant les faits à S Salah, Boulâa retient aussi ce fait : « (...) nous avons chanté Min Djibelina » (*A.*, p.47).

⁵⁸ - Conformément à une tradition algérienne (et plus largement maghrébine) qui fait du fou ou du simple d'esprit, un personnage inspiré de « vates », dont les messages sont décryptés avec attention.

refuges qu'ils recherchent tenant autant à l'engagement de ceux qui y vivent qu'à leur situation géographique : ainsi, pour signifier que telle maison est « la plus sûre du mouvement de guérilla » (*L.*, p.272), le texte associe des éléments de nature différente, le dévouement à la cause du maître des lieux⁵⁹ et sa situation privilégiée au cœur de la montagne⁶⁰.

Dans les deux premiers romans, la ville est très peu évoquée - elle le sera davantage dans *L'Atlas* - et n'est pas alors, un lieu valorisé.

II. L'espace citadin : villes et bourgs.

II.1. Un espace politique controversé.

Siège d'un Parti qui contrecarre les efforts des militants pour s'organiser et agir, la ville apparaît, en partie, comme le lieu de la trahison, un lieu où s'exercent des pressions pour empêcher le passage à l'action que recherchent les quelques hommes qui vont donner au mouvement son impulsion : quand le groupe de Constantine « fait faux bond » (*L.*, p.89), il apparaît que derrière cette défection, « il y a des menaces et un membre du comité central » (p.90) ; plus tard on apprend que dans les grandes villes, « le Parti a menacé d'expulsion » tous ceux qui se rangeraient au côté des militants qui veulent agir (p.165). Par ailleurs, un des réflexes des dirigeants du Parti face à ceux qu'ils considèrent comme des agités, est de vouloir les éloigner « en tentant de les envoyer à l'étranger » sous prétexte que « l'émigration a besoin de cadres qualifiés » (pp.222-223). En de très nombreux points, est soulignée l'opposition entre le Parti et cette poignée d'hommes qui sont montrés comme étant à l'origine de la lutte armée. De nombreuses occurrences de termes comme « traître », « trahison » dessinent une forte isotopie de la méfiance et de l'insécurité. Le texte évoque la « psychose du traître »⁶¹ qui s'empare de certains combattants et les dépassements auxquels elle conduit. On peut dire qu'elle envahit le texte lui-même qui se fait l'écho

⁵⁹ - Cf. *L.*, p.270 : « Il nous offre sa maison et sa nourriture. Lui et sa famille se fendent en deux pour nous. »

⁶⁰ - « D'un côté, les monts des Mouïas recouverts de forêts. De l'autre, la Montagne du Ciel avec ses grottes et ses caches. Au Nord, un véritable pays de labyrinthes et de ravins avec des maisons amies jusqu'à la forêt. »

⁶¹ - *A.*, p.221.

de cette psychose, accordant une large place aux dissensions qui marquèrent le mouvement nationaliste. Tous les historiens soulignent les nombreuses divergences qui opposèrent à la direction du Parti, c'est à dire le P.P.A. devenu M.T.L.D., l'O.S., chargée par le congrès de 1947 de préparer la révolution armée⁶² ; à l'origine de ces frictions, le conflit entre « légalistes » et partisans de la lutte armée à propos des moyens à utiliser pour parvenir à l'indépendance.

En effet, une fois l'instruction des membres de l'O.S. terminée, ses militants « vont se trouver réduits à une inaction qui mettra à rude épreuve leur impatience d'agir », écrit S. Chikh⁶³, alors que la direction du parti, absorbée dans des problèmes de réorganisation (Harbi, pp.70 sq) et engagée dans l'action électorale (Cheikh, p.74) temporise. Le démantèlement de l'organisation en 1950 et la répression qui s'abat sur les militants nourrit un fort ressentiment à l'égard d'un parti qui ne peut respecter ses engagements vis-à-vis de sa base et tenir ses promesses.

Les romans de Bounemour se font largement l'écho de cette impatience et de la rancœur des militants réduits à ronger leur frein dans l'attente vaine d'un ordre leur enjoignant de passer à l'action, alors qu'on « ne cess(e) de (leur) répéter d'attendre qu'une décision soit prise à leur sujet par la direction du Parti »⁶⁴. Les personnages qui jouent le rôle le plus important, Si Salah et Si Rachid en particulier, sont issus des rangs de l'O.S.⁶⁵ et ont été généralement touchés par la répression qui les a obligés à se replier sur les Aurès comme le raconte longuement Si Salah⁶⁶ : il décrit à son interlocuteur qui lui demande pourquoi ils ont attendu si longtemps pour venir les « tirer de (leur) sommeil profond »⁶⁷ ce que fut leur vie là-bas et quel travail d'organisation ils y entreprirent alors, malgré les difficultés créées par les responsables pour entraver leur action ; ils n'ont que mépris pour le Parti « incapable de sauver le pays parce qu'il s'est fourvoyé dans l'opportunisme et la trahison » (*L.*, p.153) et pour ses dirigeants considérés comme des traîtres, des « pourris » comme dit Si Salah dans

⁶² - Cf. Harbi, *op. cit.*, p.38.

⁶³ - *Op. cit.*, p.74. Cf. aussi Harbi, *op. cit.*, p.74 : « La caractéristique principale de cette période (l'auteur parle de la période comprise entre janvier 49 et mars 50) est l'impatience qui gagne cadres et militants qui attendent le passage à l'action. »

⁶⁴ - *L.*, p.257.

⁶⁵ - Le texte le répète à plusieurs reprises, en une redondance significative.

⁶⁶ - *L.*, pp.221 sq.

⁶⁷ - *Ibid.*, p.220. Les longues explications de Si Salah se trouvent ainsi justifiées par le désir d'information manifesté par son interlocuteur et n'apparaissent pas comme plaquées artificiellement sur la fiction.

Les Lions (p.131)⁶⁸, plus préoccupés de leurs querelles que de l'avenir du pays et en retard sur l'histoire⁶⁹.

Le Parti est toujours perçu comme une menace et la défiance des militants à son égard, toujours vive ; les exemples abondent dans les textes, récits ou réflexions des personnages pour qui « être à la solde du Parti » (A., p.105) est considéré comme une tare ou, pire encore, comme une trahison, ou remarques du narrateur dont le ton affirmatif et argumentatif se veut vérité historique : « À cette époque, la hantise du mouvement insurrectionnel était le noyautage aussi bien par le Deuxième Bureau que par le mouvement messaliste qui, dépassé par les événements, voulait récupérer l'insurrection par tous les moyens. C'est pourquoi tout nouveau venu, surtout s'il avait auparavant milité dans les mouvements nationalistes, était considéré comme suspect par les responsables de l'insurrection » (A., p.106)⁷⁰.

Les deux craintes mises ici sur le même plan, celle de l'action des services spéciaux français contre laquelle alertait déjà Aït Ahmed, à l'époque où se mettait en place l'Organisation⁷¹, celle de la « récupération » du mouvement par les messalistes⁷², rendent compte des difficultés rencontrées et visent à montrer que le danger venait aussi bien de l'administration coloniale que de certains éléments du mouvement national. L'impression obtenue est celle de l'isolement des responsables de l'insurrection obligés de se battre sur des fronts différents. L'auteur-narrateur s'inscrit dans cette tendance qui fut celle des fondateurs du F.L.N. et dont le but, écrit Harbi, « était de faire des membres de l'organisation spéciale (O.S.) les seuls précurseurs de la révolution et de présenter tous les autres militants comme des réformistes ou des attentistes »⁷³. Le mépris pour les autres partis qui apparaît dans les textes s'inscrit dans cette optique ; autant dire qu'ils n'existent pas : Si Salah les efface

⁶⁸ - Cf. aussi p.125, ces propos de militants : « Toute notre vie nous l'avons vouée au Parti, à la libération du pays. Si les dirigeants ont trahi, nous, nous n'assumerons jamais cette trahison (...) » ou ce que déclare Si Salah à ses compagnons : « Nous nous adressons aux militants honnêtes parce que seule l'action nous sortira du gouffre dans lequel nous ont plongés les dirigeants du Parti » (p.206).

⁶⁹ - Cf. L., p.109 : « Ils ont passé leur temps à s'entre-déchirer à la tête du mouvement (...) Nous leur avons pourtant dit : « (...) Libérez le pays et vous serez nos leaders. » Alors ils nous ont traités de fous, d'inconscients, de parias aigris qui voulaient entraîner le peuple au suicide. »

⁷⁰ - Cf. aussi, dans *L'Atlas*, toute la page 248 où Si Rachid raconte quel accueil il a réservé à un groupe venu se joindre aux combattants mais qu'il soupçonne d'être venu les « noyauter » et auquel il dit en particulier : « Retournez d'où vous venez et dites à ceux qui vous ont envoyés que nous n'avons plus besoin d'eux. »

⁷¹ - Cf. Harbi, *op. cit.*, p.72 .

⁷² - On trouve dans le lexique situé à la fin de *L'Atlas*, cette explication du terme : « par référence à Messali Hadj, leader du M. T. L. D. jusqu'en 1954, mort en exil après s'être opposé au F. L. N à la tête du M.N.A. (Mouvement National Algérien).

⁷³ - *Op. cit.*, p.6.

sans appel : « Les autres ne méritent même pas qu'on parle d'eux (...) Ils nous suivront lorsque la révolution aura triomphé, sinon ils seront balayés par l'histoire. » (L., p.224.)

La dédicace des *Lions* « À la mémoire de ceux qu'on appelait les Lourds »⁷⁴, est très significative et rend compte de ce qu'est toute l'œuvre de Bounemour, un hommage aux hommes de l'O.S. qui sont opposés aux légalistes de tous bords. Il n'est pas indifférent que parmi les « activistes », c'est-à-dire ceux qui sont célébrés ici, les éléments les plus nombreux, comme le fait remarquer Harbi, appartiennent « aux villages et aux régions montagneuses »⁷⁵ : la valorisation de l'action armée par rapport à la lutte légale est aussi celle du monde rural par rapport au monde citadin.

Cependant il est clair pour tous que malgré la carence de la ville, c'est-à-dire en fait, des dirigeants du Parti, il ne saurait être question de faire la révolution sans elle : « la ville est notre poumon. Sans elle nous serions vite asphyxiés », explique Si Rachid (p.165), soulignant la nécessaire solidarité de la ville et de la campagne dans le combat qui s'engage. Cet aspect sera développé dans *L'Atlas*, alors que la lutte est devenue irréversible.

II.2. La ville, un espace sous surveillance .

À ce stade de l'histoire du mouvement, la ville joue désormais un rôle non négligeable : nécessaire, elle est pourtant périlleuse car s'y concentrent les forces de répression. Ainsi, parvenu aux abords de la ville de Mila, Si Salah est tenté d'y entrer mais il en est dissuadé par le risque que représente l'entreprise (A., p.115). Le texte montre comment la guerre fait de la ville un lieu dont l'accès est rendu difficile par le dispositif militaire ou policier déployé à l'entrée des agglomérations : des barrages multiples encerclent Constantine, contrôlant et surveillant les mouvements de la population indigène⁷⁶ ; les bourgs sont eux aussi « bouclés », avec « une entrée et une sortie avec des barrières à chaque bout tenues par les soldats » : la répression est ainsi

⁷⁴ - Le lexique final explique le terme de la façon suivante : « Surnom donné par les légalistes du M.T.L.D. aux membres de l'Organisation Secrète qui n'avaient pas été arrêtés par les Français en 1950 parce qu'ils les trouvaient bien encombrants. » Cf. à propos des « rescapés de l'O.S. », la remarque de S. Chikh (*op. cit.*, p.85, note1) : « La terminologie du parti était (...) très révélatrice. C'est ainsi que les éléments de l'O.S. recherchés par la police française étaient appelés les "lourds". »

⁷⁵ - *Op. cit.*, p.110.

⁷⁶ - Cf. pp.120, 121, 127.

figurée par la restriction, le balisage de l'espace, avec des points de passage obligés limitant la liberté de la plus grande partie de la population dont la circulation se trouve entravée. Cette association répression / limitation de l'espace est visible aussi en un autre point du texte où sont donnés à voir l'arrivée des militaires au village de la Source Noire et le mouvement qu'elle provoque : « Au fur et à mesure que les militaires progressaient, ils repoussaient les hommes jusqu'à ce qu'ils fussent tous rassemblés à la mosquée » (pp.194-195). Si la liberté est appropriation de l'espace, sa limitation se traduit elle aussi en termes spatiaux, la circulation des indigènes étant réglementée, canalisée en quelque sorte et la société algérienne se trouvant, comme l'écrit A. Djeghloul, « étrangère dans ses villes »⁷⁷.

Au contraire, pour les Européens, le mouvement s'inverse : ils sont en effet amenés à abandonner leurs fermes devenues dangereuses pour eux et à se regrouper dans les agglomérations⁷⁸ auxquelles l'accès des populations indigènes est soigneusement contrôlé. La fonction protectrice du bourg ou de la ville (quand c'est la montagne qui assure ce rôle pour les militants), s'exerce aussi à l'égard des notables qui ont partie liée avec les Européens au groupe desquels les associent leurs intérêts, alors qu'ils ne sauraient s'y fondre, maintenus par l'ambiguïté de leur statut, à mi-chemin des deux communautés : « Tous les notables et tous les fonctionnaires voulaient absolument faire venir leurs familles au bourg pour s'y installer sous la protection de l'armée » (A., p.296).

Néanmoins la nécessité « d'implanter les structures de l'organisation urbaine » (A., p.17) s'impose aux militants ; ils savent que leur exclusion de la ville est, en partie, échec de la lutte. *L'Atlas* montre à quel point la ville est indispensable aux combattants et quel lieu stratégique elle représente.

II.3. Une prise en main de l'espace urbain.

La ville fournit des hommes puisque « le premier noyau de combattants » réuni autour de Si Salah est « formé de citoyens » (A., p.18)⁷⁹. Elle assure aussi

⁷⁷ - À propos de la société des années 1880-1930, in : Abdelkader Djeghloul, « La formation des intellectuels modernes », *Aspects de la culture algérienne*, Paris, Centre culturel algérien, 1986, p.54.

⁷⁸ - Cf. p.308, l'ordre donné par les autorités de faire déménager les colons.

⁷⁹ - Cf. aussi p.78 : « leur groupe était très solide, composé essentiellement de citoyens venus de Skikda, d'El Harrouch et de Collo. » Cf. encore, p.51 : « Amar, le premier paysan à prendre les armes dans le groupe de citoyens. »

l'intendance et Si Salah charge les militants d'y contacter des personnes «susceptibles d'appuyer le Mouvement et de lui apporter aide et soutien» (p.70), insistant notamment sur la nécessité de trouver des armes⁸⁰. Les militants s'y approvisionnent en denrées indispensables : savon, sucre, lait en boîte, biscuits (p.143) et précieux pataugas « interdits à la vente » (ibid.).

Elle est aussi le lieu où circule l'information : tel commerçant de Constantine sert de boîte à lettres, recevant puis acheminant le courrier des militants sur Alger (A., p.120) ; tel autre grossiste en tissu a « servi de boîte aux lettres de première importance à l'ancienne Organisation Secrète » (p.139), le commerce facilitant, grâce aux déplacements qu'il occasionne, l'acheminement du courrier⁸¹.

Le bourg est, comme elle, le lieu où se transmettent les nouvelles, en particulier le souk qui permet d'en « prendre la température » (p.143) ou les cafés, lieux de rencontre et d'échange d'informations⁸². Le contexte particulier dans lequel se situent les romans amplifie l'une des fonctions traditionnelles du marché, celle de l'échange de la parole : il est un lieu où l'on vend mais aussi où l'on communique, pour les opérations commerciales d'abord et ensuite pour échanger des informations : « Si on ne va pas au souk, dit un personnage des *Lions* (p.240), on apprend rarement ce qui se passe ailleurs »⁸³.

Le souk où tout le monde peut se rencontrer, où le commerce peut être une façade pour cacher d'autres activités, est par excellence, le lieu où se diffuse l'information et les militants qui ne se déplacent pas facilement y trouvent un point de rencontre indispensable. Dans les deux premiers romans, il est présenté sous son aspect commercial, évoqué par la présence d'animaux (B., p.118), par les caisses de marchandises que l'on déballe (L., p.186) ou « remballent » (p.188), par l'agitation, le grouillement d'hommes et de bêtes qui s'y trouvent.

Bien que la guerre ne soit pas alors encore installée, les textes soulignent la possibilité qu'a le souk, malgré sa relative ouverture - il se déroule à ciel ouvert, n'a pas de portes - de se transformer en piège quand les gendarmes le « bouclent » (B.,

⁸⁰ - Ainsi, à Annaba qui offre le double avantage d'être une grande ville et un port, « les marins ont toujours des armes à vendre. » (L., p.168.)

⁸¹ - Cf. p.139 : « ses multiples commerces à Alger, Oran et Constantine facilitaient l'acheminement du courrier. »

⁸² - Cf. p.134, ce minuscule ensemble : « quatre petite échoppes, un café maure et une gargote » où les paysans aiment se rendre à cause « des nouvelles qu'ils y apprenaient ».

⁸³ - Cf. aussi L., p.77 : « Hamdani rapporta une nouvelle du souk (...) Boudjema le bossu et Sadek (...) ont été emmenés en prison ». Quand Haroun revient du souk, Si Salah l'interroge : « J'espère au moins que tu m'apportes une bonne nouvelle. » (ibid.)

p.144), piège qui peut aussi se refermer sur les gendarmes eux-mêmes, quand la foule déclenche une rixe «monstre» (L., p.187) pour permettre au prisonnier qu'ils viennent d'arrêter de s'évader. Le marché où se sont déroulées la scène de provocation puis l'arrestation, est aussi le lieu où s'exprime la solidarité des indigènes face aux gendarmes, lieu de l'émeute toujours possible.

Quand, dans une phase ultérieure, la guerre est là, l'agitation qui caractérise le marché le rend propice aux attentats : en effet, le texte montre que l'affluence provoquée par le souk est telle que l'on marche «épaule contre épaule», la foule s'ouvrant pour «laisser passer le fugitif» et se refermant aussitôt «pour rendre la tâche difficile aux poursuivants» (pp.291-292). Le souk est donc un lieu stratégique comme le confirme la présence des gendarmes, stratégique aussi au plan de l'écriture : il n'est pas seulement un des éléments constitutifs d'un «réel» à peindre mais il est présenté comme lieu d'un faire contestataire ou révolutionnaire que souligne une écriture plus soucieuse d'une appréciation éthique qu'esthétique du lieu, foyer normatif où s'apprécie le degré de conscience des hommes qui s'y rendent.

La scène de l'attentat au marché est une scène-type souvent décrite par la littérature non seulement algérienne⁸⁴ mais aussi palestinienne, comme le montre dans *Chronique du figuier barbare* de Sahar Khélifa⁸⁵, l'exemple de la scène de l'attentat contre un officier israélien dont l'auteur, un jeune homme palestinien, se fondait également dans la foule protectrice du marché.

Le bourg et la ville qui remplissent un certain nombre de fonctions en relation avec la guerre qui se déroule alors, font l'objet dans *L'Atlas*, de descriptions plus ou moins riches, plus ou moins détaillées : souvent sans appellation ou désigné de façon tronquée⁸⁶ dans un texte où la toponymie est d'une richesse remarquable, ce qui lui donne en quelque sorte une valeur exemplaire, le bourg est longuement décrit au chapitre LVIII.

La description privilégie le souk à travers lequel déambulent deux personnages, mettant l'accent sur une activité commerciale en majeure partie réduite à la restauration : ainsi les corporations évoquées sont-elles celles des «marchands de

⁸⁴ - Cf. par exemple, Aïcha Lemsine *Ciel de porphyre*, Paris, Simoën, 1978.

⁸⁵ - Sahar Khélifa, *Chronique du figuier barbare*, traduction française, Gallimard, 1978. Deux autres romans de cette Palestinienne née à Naplouse en 1941 ont été traduits en français, *La Foi des tournesols*, Gallimard, 1988 et *L'Impasse de Bab Essaha*, Flammarion, 1997.

⁸⁶ - Comme, par exemple, dans le cas de ce village « d'Arag... » (A., p.265) ou, p.278, du « bourg d'El

pois chiches », « cafetiers », « marchands de thé », « marchands de brochettes et de sardines grillées », la description insistant sur les différentes odeurs qui guident les paysans à travers le marché. Elle souligne aussi les différents accents qui permettent d'indiquer de quel « arch » sont les hommes qui parlent⁸⁷, signe distinctif auquel chacun tient comme à la preuve de son appartenance à un clan par quoi il se définit et qui introduit dans le texte la richesse et la complexité d'une langue que chaque région, chaque « arch », module à sa façon : le marché est bien ce « révélateur linguistique » dont parle L. J. Calvet⁸⁸.

La description qui évoque l'odorat et l'ouïe, ne s'attache pas aux couleurs, thème pourtant prévisible quand il s'agit d'un marché : en fait, le narrateur privilégie ce à quoi sont sensibles les personnages-prétextes qui déambulent dans le souk ; c'est pourquoi, les deux hommes ayant décidé de « passer la nuit auprès du feu à l'intérieur du souk », il peint alors, rapidement du reste, le bourg le soir : là encore, l'activité retenue est en rapport avec la restauration : « Seuls les cafés et les restaurants étaient ouverts » ; là encore, ce sont les odeurs de nourriture qui sont évoquées, « odeur des kebabs, des tripes et des têtes cuites en sauce » qui « les agressait à chaque coin de rue » (p.287).

Le bar des Européens « ouvert très tard dans la nuit » et symboliquement situé « près du siège de l'administrateur » (*ibid.*), rappelle que le bourg est aussi peuplé d'Européens. Il n'est pas décrit, le texte soulignant seulement que l'un de ses clients les plus assidus est « l'un des instituteurs de notre école » : le narrateur manifeste de cette façon, sa présence à l'intérieur de la diégèse, comme c'est parfois le cas en certains points, peu nombreux du reste mais où, chaque fois, l'emploi de la première personne donne aux faits un caractère d'authenticité indispensable dans la perspective de témoignage dans laquelle s'inscrit l'auteur-narrateur. Ainsi quelques lignes plus bas, le cinéma, rapidement peint comme « une grande salle construite en panneaux de montage, tout en verre » lui permet, à propos des films de Tarzan qui font l'ordinaire de la population, d'opposer les rêves des uns et des autres : « Les colons s'identifiaient aux explorateurs et nous à personne. C'était plutôt la faune qui nous

M... » etc...

⁸⁷ - Cf. p. 287 : « (...) en prêtant l'oreille chacun pouvait dire : « Tiens, celui-ci est de tel arch et celui-là de tel autre. » Le terme de « arch » est expliqué dans le lexique à la fin du roman : « clan qui règne sur un territoire dont il a l'entière propriété. »

⁸⁸ - Cité par C. Achour, « De souk en marché... Commerce de mets, échanges de mots » in *Voyager en langues et littératures*, *op. cit.*, p.187.

intéressait.» L'inclusion du narrateur dans ce – nous - renforce la fonction référentielle de la description, l'authentifie.

Cette fonction se trouve développée par le constat établi par le narrateur : « Le bourg était habité pour moitié par les colons et pour moitié par les autochtones » mais la description proprement dite se trouve alors momentanément interrompue par le commentaire du narrateur sur la population, caractérisée soit par son niveau de vie dans le cas des Européens qui, tous, « étaient riches ou vivaient à l'aise » soit, dans le cas de la population indigène, par l'origine : « Les Algériens étaient d'origine turque », ce qui n'est pas loin de les constituer en une espèce d'aristocratie, alors que la relation que cette population a pu entretenir avec les occupants ultérieurs en fait des collaborateurs, au pire sens du terme : « ceux qui avaient collaboré avec l'armée conquérante surent conserver leur privilèges et leurs fonctions » ; elle se caractérise aussi par son degré d'enrichissement, lié, pour « quelques rares individus » au marché noir, les autres, venus plus tard, s'étant installés « à la périphérie » : cette localisation dans l'espace des derniers venus les différencie tant du point de vue ethnique - ils ne sont pas d'origine turque - que du point de vue économique - ils ne semblent pas participer à la richesse des Européens et des autochtones privilégiés.

Le narrateur qui commente ensuite l'importance que revêt pour certains le jour du souk⁸⁹, semble clore la description qui, pourtant, après un paragraphe sur la tribu des Ouled Aïdoum dont le lien avec l'ensemble n'apparaît pas nettement, rebondit avec une présentation générale du bourg, dont jusque là, avaient été donnés à voir le souk, les cafés, les restaurants, le bar des Européens et le cinéma et dont la description, d'abord tributaire de la déambulation des deux personnages à travers le souk puis les artères du bourg, est ensuite prise en charge par un narrateur intradiégétique qui s'efface ensuite pour une description du bourg où domine la fonction référentielle.

En une dizaine de lignes, où aucun personnage ne prend en charge la description, le bourg est représenté avec un plus grand souci de précision que de recherche ; en effet, la nomenclature énumère les lieux constitutifs du village de colonisation, se distribuant en espaces du Même et espaces de l'Autre : école indigène, mosquée, école coranique d'un côté, église, gendarmerie, prison, caserne et maison du

⁸⁹ - « Les petites gens, artisans et petits commerçants attendaient le jour du souk avec impatience. » (p.288).

« hakem » de l'autre. La nomenclature souligne par les choix qu'elle opère, l'aspect répressif de l'espace colonial et retient, de l'espace du Même, des lieux - école et mosquée - fortement symboliques et d'une certaine façon antithétiques, lieu du savoir dispensé par l'Autre et lieux de résistance idéologique.

La répétition des auxiliaires « être » et « avoir » souligne une certaine indigence de la description que l'on retrouve dans le choix des prédicats qualifiants et fonctionnels : « le bourg était très propre », « les platanes ombrageaient ses rues », « l'école indigène était une immense bâtisse », « il y avait aussi la Grande Mosquée... », « l'école coranique était minuscule... », « l'église se dressait... », « la gendarmerie et la prison occupaient... », « la caserne était un immense château fort... ».

II.4. Constantine

Cette ville est dans la littérature algérienne un lieu fondamental, pour des raisons d'ordre littéraire et idéologique. Elle est en effet, par opposition à Alger, contaminée par la modernité occidentale et Tlemcen, un peu à l'écart du mouvement révolutionnaire, la ville de l'authenticité, religieuse en particulier, et de la résistance. Pétrie d'histoire et de légendes fantastiques que nourrit un site dantesque, glorifiée de façon magistrale par *Nedjma*, elle est matière à description dans bon nombre d'œuvres. Elle est pour Boudjedra⁹⁰, Haddad, Ouettar et Kateb, tous originaires de l'est du pays où ils situent leur action, un motif récurrent ; elle est le personnage essentiel de *La Mante religieuse*⁹¹ même si ce roman n'est pas le meilleur de ceux qui lui sont consacrés. Des textes comme *Nedjma* ou encore *Ez-Zilzel* exercent une influence indéniable sur un certain nombre de romans⁹² qui portent la trace de la fascination que la ville exerce sur les personnages et leurs auteurs.

⁹⁰ - Cf. ce qu'il déclarait dans une communication reprise in « Périples urbains », *Alger. Une ville et ses discours*, N. Khadda et P. Siblot édit., Université P. Valéry, Montpellier III, 1996, p.182 : « La ville qui m'a peut-être le plus fasciné et sur laquelle j'ai écrit, c'est Constantine. »

⁹¹ - Jamel Ali-Khodja, *La Mante religieuse*, Alger, S. N. E. D., 1976. Neveu de Malek Haddad, l'auteur est né à Constantine où il enseigne à l'université. Le roman met en scène un jeune homme qui traîne son mal de vivre et son malaise à travers les rues de Constantine sur laquelle il porte un regard différent selon ses humeurs mais qui n'est pas dépourvu d'intérêt malgré les faiblesses inhérentes à une première œuvre.

⁹² - Ainsi dans *La Mue* de K. Benmara, la déambulation du personnage dans les rues d'Oran est-elle, comme nous l'avons déjà mentionné, fortement marquée par celle de Boularouah dans les rues de

Dans *L'Atlas*, où elle est considérée comme « la reine des villes » (p.235), la seule évocation de ses différents quartiers réussit à émouvoir des personnages qui partagent « une même passion » pour elle (id.)⁹³ : « Qui ne connaît ses marchés, la place de la Galette, rahbette El Djemal, rahbette Essouffe... », la connaissance des lieux partagée par les personnages les dispensant d'apporter plus de détails et semblant induire celle du lecteur censé partager cette connaissance.

Souvent, en effet, le texte fonctionne à l'énumération et la nomination des lieux se substitue à leur description, comme s'il s'agissait non pas de faire connaître mais de rappeler, de raviver une connaissance partagée aussi par le destinataire de l'œuvre, le caractère allusif du texte trouvant sa justification dans la connivence entre narrateur, narrataire et personnages⁹⁴, comme dans ce passage : « La ville européenne s'étendait avec ses villas et ses immeubles modernes sur une autre partie de la ville. De la Corniche à la place de la Brèche, puis du Coudiat à Saint Jean, elle se prolongeait dans le quartier de Bellevue. » (p.240)

Si la première phrase contient des éléments descriptifs – villas et immeubles modernes - la seconde ne comporte que des noms propres, évocateurs pour qui connaît la ville mais sans aucune charge descriptive pour un allocataire ignorant.

Dans *L'Atlas*, les descriptions de Constantine sont toutes prises en charge par le même personnage, Si Mahmoud, dont l'activité de militant rend plausibles les déplacements en ville et dont le parcours dans la ville donne leur logique aux descriptions ainsi justifiées.

Jamais la description n'apparaît comme gratuite : intégrée dans la diégèse, elle est en relation non seulement avec le regard mais aussi avec l'action du personnage que les missions dont il est chargé mènent d'un lieu à l'autre de la ville, généralement à pied, ce que lui impose la configuration de la vieille médina où il évolue le plus souvent et dont les ruelles se prêtent peu à la circulation automobile : la description est alors « de proximité », si l'on peut dire, alors que, lorsque le personnage est en voiture, comme dans la dernière description de Constantine (pp.239-240), on a une description panoramique du site.

Constantine, même s'il lui manque la dimension hallucinée qui est caractéristique du parcours du personnage de Ouettar.

⁹³ - Cf. comment Si Salah est « captivé par Constantine perchée sur son nid d'aigle. » (*L.*, p.256)

⁹⁴ - C'est aussi le cas pour d'autres textes comme, par exemple, *La Traversée* de Mammeri où l'on peut voir comment, en particulier quand il s'agit d'Alger, les lieux sont, pour les mêmes raisons, plus souvent nommés, cités, que décrits. (Cf. notre chapitre sur Mammeri.)

Dans chacun des cas⁹⁵, la description fonctionne de la même façon : le personnage focalisateur gare sa voiture en un endroit qui est nommé mais non décrit : « rue Damrémont » (p.123) ou « devant la médersa » (p.137) et plonge dans la vieille ville caractérisée par la densité de la foule à laquelle il se mêle⁹⁶ ; elle se caractérise aussi par le bruit et l'agitation produits par l'intense activité des artisans⁹⁷, par les odeurs de certains quartiers plus spécifiquement consacrés à la nourriture, en un clivage par corps de métier dont rend compte la description : rue des dinandiers, quartiers des gargotes, allée des bouchers...

II.4.1. L'extérieur : différences et tensions.

La description rend également compte d'un peuplement divers occupant l'espace de façon différente, selon qu'il y est ou non majoritaire, selon qu'il le considère ou non comme son « territoire » avec ce que cela implique comme « droits » sur ce territoire : ainsi, dans la vieille ville désignée aussi par le syntagme « ville arabe » (p.123), l'Européen est-il, à proprement parler, considéré comme un corps étranger dont la différence se trouve accentuée par son vêtement qui est l'indice le plus apparent de sa non appartenance au groupe majoritaire comme le souligne le texte : « Les rares Européens qui s'étaient mêlés à la foule bigarrée détonnaient par leur tenue vestimentaire », écrit le narrateur, suivant Si Mahmoud dans sa traversée du quartier. Pour le narrateur et son personnage dont les points de vue se confondent, le vêtement est un signe distinctif, discriminant, sur lequel le texte reviendra un peu plus bas, signalant la singularité des quelques jeunes gens, seuls « vêtus à l'européenne » alors que pour tout le reste de cette foule « le turban, la cachabia, le burnous, le pantalon à plis et la gandoura étaient de mise... » (p.124)⁹⁸.

Le vêtement peut alors être considéré comme « foyer normatif », permettant une évaluation qui semble, ici, le fait du personnage mais aussi celui du narrateur comme l'exprime l'emploi du terme « détonnaient » qui signale bien la fausse note

⁹⁵ - Cf. pp.123-125, 126-127, 137 et sq., 239-240.

⁹⁶ - Cf. p.123 : « il y avait tant de monde dans ces ruelles » ou, p.126 : « les ruelles (...) lui semblèrent encore plus grouillantes de monde. »

⁹⁷ - Cf. p.123 : « la rue des dinandiers était assourdissante, les apprentis martelant leur ouvrage assis devant les échoppes... »

⁹⁸ - On voit ailleurs, comment le fait, pour un autochtone, de porter l'habit de l'autre, peut être mal perçu par le groupe qui n'est pas loin d'assimiler le personnage ainsi vêtu à un traître : ainsi ce militant qui est « vêtu à l'européenne » et porte « une chevalière à la main droite » provoque-t-il « la méfiance de la plupart des nationalistes » (A., p139). De même, Si Mahmoud, envoyé en mission, est pris pour

que constitue, dans cet espace, la tenue européenne. Au contraire, le port du vêtement traditionnel est évalué de façon positive comme l'indique, entre autres, cette appréciation du narrateur à propos d'un montagnard « portant gros turban et fin burnous » et qu'il considère comme « bien habillé » (p.126), l'appréciation d'ordre éthique se doublant ici, d'une appréciation esthétique.

Cependant, la tenue des femmes européennes est, elle, appréciée en termes positifs qui s'opposent au jugement porté sur les jeunes filles « à l'œil fureteur, dissimulées sous leurs voiles » et qui passent « le port altier et provocateur » (p.125). En effet, leurs robes sont « gaies, décolletées ou froufrouantes », leur visage « bien fardé », leurs mains « douces ». Une qualification comme « bien grassouillettes » reprise, à propos d'une Européenne, également, sous la variante « bien plantureuse » (p.141) semble une qualification plutôt positive si l'on songe aux normes esthétiques de la société de référence dont le narrateur se fait le porte-parole et qu'il semble partager. Cette évaluation n'est pas sans rappeler celle du personnage d'*Ez-Zilzel*, Boularouah, nostalgique du passé et de la séduction des femmes du colonisateur et qui, arrivé rue de France, se souvient que « c'était le paradis de l'amour (...) où brillaient le regard des Européennes et des Israélites, où embaumaient mille parfums » (p.23).

Dans la « ville arabe », la présence de l'étranger est mal tolérée et l'incident qui oppose à la foule un Européen poursuivant un voleur à la tire l'indique sans ambiguïté : la scène qui est alors décrite montre comment en se refermant sur lui, la foule l'empêche de rattraper le voleur ; ses insultes provoquent la colère puis la riposte d'un passant « au sang vif » qui li assène « un coup en pleine figure » (p.124) et que les policiers traînent jusqu'au « panier à salade », sous l'œil admiratif de la foule commentant son exploit. Cette scène, rapide et vive, où s'entrecroisent récit, description, commentaires du narrateur affectant de renoncer à son omniscience⁹⁹ – ainsi quand la foule coupe l'élan du poursuivant et qu'il suggère que c'est « peut-être par solidarité » - et commentaires des personnages appréciant le courage du passant dans une langue qui est parfois la traduction littérale de l'arabe¹⁰⁰, signalant ainsi que les personnages ne parlent pas la langue de la narration, montre quel espace de tension est la ville. Sa figuration souligne comment la proximité spatiale qu'elle impose ne se

un « provocateur » : « tu ressembles vraiment trop à un roumi, lui explique son interlocuteur, surtout avec ton accoutrement. » (A., p.237). Ici, l'habit fait le moine et le paraître se confond avec l'être !

⁹⁹ - Mais pas à son omniprésence.

¹⁰⁰ - Cf. par exemple, cette expression typique du parler populaire : « Ce n'est pas seulement un homme. C'est un homme et demi. »

traduit pas en termes d'échanges, de contacts mais que l'espace colonial se définit essentiellement par le clivage, chacun occupant son « territoire » et se trouvant en situation de fragilité chez l'autre où il n'est plus protégé par le groupe surtout quand il se comporte avec une impudence qui fait de sa présence une véritable violation de territoire¹⁰¹.

La description n'est pas ici gérée par un désir d'exhaustivité mais de sélection, retenant, dans la masse des éléments qui s'offre à elle, ce qui est capable de symboliser le plus efficacement la différence entre les deux communautés. Ce faisant, elle n'évite pas cette simplification à laquelle échappent, le plus souvent, les œuvres majeures alors que la description du groupe des autochtones réussit à rendre compte de sa complexité.

Une autre scène (pp.126-127) semble être le pendant de celle-ci, en se situant cette fois, rue de France, territoire de l'Autre ; ici encore, la caractérisation de l'espace passe par le vêtement : « C'était déjà l'artère européenne avec ses hommes en complet veston et chapeau sur la tête », la description retenant les éléments les plus marquants de l'habillement, en particulier le chapeau, déjà mentionné à propos du premier incident où le texte nous montre l'Européen au milieu de la foule, réajustant son chapeau (p.123) : bien sûr, le choix du chapeau comme élément discriminant n'est pas le fait du hasard ; c'est, en effet, la partie du costume européen qui ne sera jamais adoptée par les autochtones, la motivation religieuse¹⁰² ordinairement avancée semblant bien, en fait, recouvrir un refus de s'assimiler à l'autre.

L'autre aspect choisi pour caractériser la population européenne est aussi un indice de la différence entre les deux communautés : en effet, les Européens sont « accompagnés de leurs femmes ». Ce détail sert à décrire une population en mettant en relief les éléments les plus apparents de son « étrangeté » mais il n'a pas cette seule fonction référentielle ; il joue aussi un rôle dans la diégèse dans la mesure où c'est un couple, justement qui va bousculer un « montagnard » et provoquer en lui une colère

¹⁰¹ - Cf. ce qu'écrit H. Mitterand à propos de cette notion de territoire dans « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* », p.414. Cf. aussi dans P. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon Macquart d'Emile Zola*, les pages consacrées au « territoire du personnage », pp.205-235.

¹⁰² - Ou teintée de religiosité : rien du point de vue religieux n'interdit le port du chapeau mais les croyances populaires développent une forte aversion pour tout couvre-chef avec une visière, accusée d'être une barrière entre le croyant et son Créateur. Si aujourd'hui, le port extrêmement répandu de la casquette par les jeunes, signale une attitude plus détendue, il n'en reste pas moins que l'aversion vis-à-vis du chapeau est toujours très vive et que celui qui le porterait s'exposerait, à tout le moins, au ridicule.

due aussi bien à leur attitude de couple – « ils pêchent au vu et au su de tout le monde » dit-il (p.127) - qu'au fait d'avoir été bousculé ; seule l'intervention d'un passant l'empêche d'utiliser sa canne contre le couple avec les conséquences qu'aurait entraînées un tel geste : dans cet espace que l'indigène n'occupe pas comme le sien, la moindre infraction peut se payer cher. Le texte insiste en utilisant des termes forts, parlant de « geste fatidique » (p.126) et qualifiant le passant qui intervient de « bienfaiteur » (p.127) ; ses propos mêmes soulignent la gravité de l'acte qui vient d'être évité : « Si je ne m'étais trouvé ici par la grâce de Dieu, tu te serais retrouvé au Khoudiat ou je ne sais où. »

Cette scène, comme la première à laquelle elle répond, chacune soulignant le rapport de l'une et l'autre communauté à l'espace qu'elle occupe majoritairement, dans lequel elle se trouve forte de la présence des siens et dans lequel l'intrus est peu désireux de se mêler à l'autre, indique comment l'espace de la ville ainsi figuré, est un espace conflictuel et non un espace de jonction ; dans les espaces où les deux populations se croisent, elles vont « par groupes séparés » (p.127). Le constat de ce clivage est illustré par l'attitude du personnage dont le parcours dans la ville justifie la description, Si Mahmoud, qui, alors qu'il désire s'asseoir à une table du Casino, y renonce parce qu'il « n'y avait que des Européens qui sirotaient leur pastis et le dévisagèrent ».

Encore une fois le détail sélectionné pour évoquer l'autre communauté est un détail qui ne peut être commun aux deux groupes, qui, au contraire, accentue la différence entre eux - le chapeau, le pastis, comme le fait de se promener en couple – et donne au regard un caractère quasi exotique à cause de l'extériorité du narrateur par rapport à ce / ceux qu'il décrit, de sa distance vis-à-vis de l'objet observé¹⁰³.

S'agissant de la communauté juive, le système de sélection fonctionne de façon différente : d'abord, ce sont seulement les femmes qui sont évoquées, les deux

¹⁰³ - De même, la description oppose deux façons de recevoir : p.138, dans le plateau préparé par Rahima, il y a « des baklaoua, des ghribyas et des makrouds » accompagnant un café servi dans de « toutes petites tasses à moka » ; p.211, dans celui qu'a préparé Jeannine, il y a « du jus d'orange dans une carafe, une bouteille de pastis et une de whisky », la référence au whisky, peu prisé à l'époque, semblant bien un anachronisme. La différence se trouve renforcée par le recours aux termes arabes qui développent le générique « petits gâteaux » utilisé une ligne plus haut. De même, quand Si Mahmoud se rend chez l'un de ses amis marié à une Française, celle-ci prépare un plateau sur lequel il y a une cafetière et, là encore, une bouteille de whisky (p.141) dont la fonction référentielle est bien moins évidente que la fonction symbolique : l'Européen est rapidement défini par quelques traits qui le distinguent résolument de l'indigène et qui fonctionnent comme stéréotypes.

fois où il en est question¹⁰⁴ ; ensuite l'accent est mis sur ce qu'elles partagent avec les indigènes :

- un espace, celui de la ville arabe : c'est, en effet, à Souk El Asser que Si Mahmoud les croise ;

- une langue : même si le texte fait état de « leur accent bien particulier », c'est en arabe qu'elles conversent entre elles (p.126), c'est en arabe que se plaint la « dame juive » qui tombe à cause de la pluie et dont le texte rapporte les propos en les transcrivant : « Chouf, y a Rabi, chouf ! » ;

- une famille aussi nombreuse comme le suggère le texte qui les montre « entourées de leur marmaille ».

Cependant, leur façon différente d'occuper l'espace les distingue des autres femmes indigènes. En effet, elles nous sont montrées « devant leurs portes ». On sait quelle double fonction remplit la porte qui sépare mais aussi qui relie deux espaces distincts et comment le seuil peut être, comme l'écrit P. Hamon¹⁰⁵, « lieu mixte ou neutre, de réunion des contraires et des antagonismes ».

Cette place qu'elles occupent entre dehors et dedans, ni tout à fait dehors ni tout à fait dedans, symbolise leur position intermédiaire de femmes qui ne sont pas vouées au dedans comme les autochtones mais affrontent l'extérieur autrement que les Européennes : si comme elles, elles sortent sans voile, elles sont cependant vêtues de façon différente, la seule femme juive dont le texte évoque le vêtement étant cette dame tombée sous la pluie et qui macule « le tailleur bleu ciel et le manteau » qu'elle porte, quand le texte se plaît à souligner la « légèreté » des robes des Européennes¹⁰⁶.

Par contre, dans le monde de l'autochtone, seules les prostituées occupent cet espace intermédiaire que représente le seuil de la porte, comme ces femmes que, sur son chemin, croise Si Mahmoud¹⁰⁷ et dont la vue le fait cracher par terre, le texte en faisant à la fois le personnage focalisateur de la description et le personnage évaluateur.

¹⁰⁴ - Pp.126 et 141.

¹⁰⁵ - P. Hamon, *Le Personnel du roman...*, op. cit., p.222.

¹⁰⁶ - Cf. p.210 : « Malgré le froid, (les filles des colons) paradaient en tenue légère. »

¹⁰⁷ - P.142 : « La place de Rahbet El Djemal était déserte mais, malgré le froid, il n'y avait pas une porte cochère qui n'abritait de filles de joie qui riaient aux éclats, à moitié nues. »

II.4.2. Intérieurs citadins : le « royaume » des femmes.

Aux autres femmes est assigné l'intérieur, sauf quand la nécessité les oblige à être à l'extérieur, « vieilles femmes recouvertes de voiles noirs et le visage découvert, qui vendaient de tout (...) Veuves ou abandonnées, jeunes mères à la tête d'une famille nombreuse... » dont la présence est acceptée et qui font « partie du paysage ».

La description de cet intérieur¹⁰⁸ sera elle aussi motivée par les activités de Si Mahmoud qui pour acheminer le courrier utilise sa nièce qu'il est obligé d'emmener avec lui à Constantine où il la laissera chez sa tante. La description ainsi justifiée s'attarde sur le lieu lui-même et sur les personnages qui l'occupent. Le narrateur souligne ce qui fait la spécificité de cette « maison arabe » au cœur de « la vieille ville » (p.138), les indices d'une «citadinité» qui se manifeste jusque dans la façon de s'exprimer¹⁰⁹, le narrateur étant particulièrement sensible aux différences d'accent, comme on l'a déjà vu à propos des différents parlers des hommes au souk et inscrivant en texte, chaque fois qu'il est possible, cette diversité linguistique.

Le texte souligne aussi comment l'espace occupé par chaque famille, s'il se caractérise par l'exiguïté, chaque locataire de cette maison n'occupant qu'une pièce, n'en est pas moins organisé pour recevoir, comme le montrent les détails retenus par la description - « matelas entassés les uns sur les autres », coussins, tasses et soucoupes dans le buffet. La vie y obéit à des règles précises qui gèrent l'occupation et l'entretien de l'espace communautaire. Les activités des jeunes filles en font précisément des femmes d'intérieur, sachant préparer un plateau, brodant, nettoyant, raffinées¹¹⁰ et coupées de l'extérieur, l'enfermement étant aussi, pour les femmes, un indice de citadinité. En effet, à la campagne, les femmes accomplissent bon nombre de travaux au dehors, comme le montre le chapitre XXXVI¹¹¹ qui décrit minutieusement la cueillette puis le broyage des olives. C'est généralement pour y travailler qu'elles se trouvent au dehors, l'espace du travail étant le seul qui ne leur soit pas contesté et qu'elles puissent partager à temps plein avec les hommes au contraire des espaces de détente auquel leur accès est réglementé. Ainsi, c'est uniquement à l'occasion de la

¹⁰⁸ - A., p.137-139.

¹⁰⁹ - Cf. p.137 : « Une voix châtiée et bien citadine demanda...»

¹¹⁰ - Cf. p.133 comment la nièce de Si Mahmoud est présentée : « C'était une jeune fille à la fleur de l'âge que ses fréquents séjours en ville avaient affinée et rendue très coquette.»

¹¹¹ - A., pp.177 et sq.

fête du printemps qu'elles peuvent se retrouver « sur les aires de jeux, à l'égal des hommes. » (p.229). Encore cette liberté est-elle entravée par la guerre, ces jeux considérés comme incompatibles avec la gravité des événements qui se déroulent alors, se trouvant interdits.

La description de l'intérieur de la maison constantinoise constitue une pause dans le parcours de la ville qu'effectue le personnage pour remplir les différentes missions dont il est chargé. Sa course est ainsi jalonnée d'arrêts qui, en même temps qu'ils se justifient dans la logique de la narration, servent à élargir le champ de la description qui passe du dehors au dedans, même si c'est l'extérieur qui est privilégié. Qu'il s'agisse de la ville ou de la campagne, c'est d'ailleurs toujours le cas chez Bounemeur dont les romans sont majoritairement des romans à l'espace ouvert. L'espace décrit n'est pas un espace d'intimité : tout ou presque se passe à l'extérieur ; même quand il s'agit des travaux domestiques comme cuire la galette ou laver le linge, les femmes s'installent dans la cour. Quelques très rares scènes d'intimité ont pour cadre une chambre¹¹² et l'évocation de la « pièce des hôtes » a surtout pour fonction de souligner le sens traditionnel de l'hospitalité dans les régions décrites et l'importance, dans le contexte des romans, d'un espace où l'on peut parler en sécurité avec ses hôtes qui sont souvent des militants.

Cette ouverture est imposée par le sujet même de ces œuvres dont la plupart des personnages sont des paysans passant la meilleure part de leur temps aux champs (et parfois même tout leur temps quand, en été, ils restent toute la nuit dehors pour surveiller leurs meules) et qui choisissent de peindre un combat dans lequel la campagne joue un rôle fondamental.

Au plan de l'écriture, c'est d'ailleurs dans les passages consacrés au monde rural et en particulier à la montagne, que se manifeste un réel bonheur d'écrire, la pauvreté du lexique souvent évidente dans la plupart des descriptions laissant place à une espèce de lyrisme inspiré quand il s'agit de dire la beauté de l'Atlas, symboliquement chargée de signifier la justesse de la lutte qui s'y mène. L'espace fictionnel mis en place par l'écriture est alors le lieu où se manifeste le « savoir-faire » de l'auteur.

¹¹² - Cf. *L.*, pp.172, 173, 217...

III. Les significations de la construction spatiale.

III.1. Décrire / Écrire.

« En littérature, écrit J. P. Mourey, décrire un lieu, c'est l'écrire »¹¹³. Or tous les lieux ne sont pas, chez Bounemour, « écrits » de la même façon. Bien plus que dans l'écriture de la ville, c'est dans celle de la montagne que s'exprime la littérarité des textes. Certes, elle ne cesse d'assumer une fonction référentielle évidente : les romans décrivent un pays où « les collines succèdent aux collines », où « les monts succèdent aux monts », où « les montagnes succèdent aux montagnes », comme l'indiquent ces phrases qui reviennent comme un leitmotiv qui peut relever tout d'abord d'un souci de réalisme, quoique la répétition des mêmes expressions, des mêmes formules évoque, par son aspect incantatoire, celle qui a cours dans les contes populaires ; mais, en outre, la description remplit une fonction esthétique importante : elle est garante de la littérarité du texte qui s'exprime, au-delà de l'observation réaliste du monde qu'elle donne à voir, par une recherche dans l'expression de la beauté des lieux dont le narrateur veut rendre compte :

- d'une part par des affirmations comme : « le paysage était paradisiaque » (*L.*, p.174) ou « féérique » (pp.105, 199) ou encore : « c'est là que les monts (...) rendaient le plus de beauté » (*B.*, p.119) où l'évaluation du narrateur redouble l'effet de la description dont le but est de figurer un pays dont la beauté sans cesse montrée, sans cesse dite, est, pour les hommes qui y vivent, un sujet de fierté et fortifie le sentiment national¹¹⁴ ;

- d'autre part, par le recours à des topoï comme la nuit, le coucher ou le lever du soleil qui permettent au narrateur de montrer le jeu des couleurs et de la lumière à ces moments privilégiés, ainsi, par exemple, ce passage des *Bandits* (p.119): « L'horizon était rouge. De fins nuages s'étiraient. Pourpres, bleu indigo (...) Vert, rose. Subitement l'horizon devint miel, puis feu (...) le jour s'en allait, chargé de lumière incandescente. »

ou, dans *Les Lions*, cet autre (p.105): « L'horizon s'embrasa au soleil

¹¹³ - Jean Pierre Mourey : « Microcosmes et labyrinthes chez J.L. Borges : l'espace au fil de l'écriture », *Espaces en représentation*, CIEREC, Université de Saint Etienne, p.37.

¹¹⁴ - Cf. par ex, *L.*, p.274, cette réflexion d'un personnage : « Notre pays est le plus beau » suivie, dans la conversation, de ce souhait : « Que Dieu nous libère de nos ennemis. »

couchant. Les teintes se fondirent les unes dans les autres, rouge prune puis abricot pour déteindre en rose pâle, en jaune crème ou en vert transparent qui se trouva à son tour envahi par le bleu du ciel. »¹¹⁵

Parfois, un chapitre se clôt sur un coucher de soleil qui sert ainsi de chute poétique mais qui peut également avoir une charge symbolique, comme en ce chapitre XXII des *Bandits* où le frère de Hassan a été jeté au fond d'un ravin où il gémit de douleur : il s'établit une certaine correspondance entre la douleur de l'enfant, la tristesse de son chien à ses côtés¹¹⁶ et celle de la fin du jour qui n'est pas ici le flamboiement que le texte décrit ailleurs mais bien la mort du jour¹¹⁷.

- On peut aussi considérer comme procédé susceptible d'exalter la beauté des lieux, celui qui consiste à faire prendre en charge la description non plus, comme c'est souvent le cas, par ces militants « itinérants », pour employer l'expression de G..Matoré¹¹⁸, qui, tout en arpentant le pays, le regardent, le découvrent ou le retrouvent mais par un personnage d'étranger.

Ainsi, dans *L'Atlas*, (p.203), le personnage focalisateur est le soldat Félix, dont le texte souligne avec insistance l'admiration qu'il éprouve pour « ces montagnes bleues » qu'il aime « par-dessus tout » et son étonnement devant le ballet que dansent sous ses yeux, les oiseaux de proie¹¹⁹ ; les termes utilisés - charmé, admirer, abasourdi, étonnement - tissent une isotopie de la fascination que renforcent des expressions comme : « il n'arrêtait pas de... », « c'était la première fois qu'il assistait... », « il n'en était pas à son premier étonnement... ». L'admiration du soldat étranger, poète certes et différent des autres dont il craint les moqueries, fonctionne comme garant d'objectivité : en effet, n'ayant aucune attache avec ce pays que la guerre lui fait découvrir sans qu'il l'ait voulu, il porte sur ce qui l'entoure un regard neuf et sans a priori. Son émotion esthétique atteste de cette beauté dont l'affirmation est l'une des constantes du texte, expliquant que, alors que la misère n'est jamais occultée, bien au contraire, le ton des romans ne soit jamais misérabiliste.

¹¹⁵ - Cf. d'autres levers et couchers en *B.*, pp.33, 37, 76, 178,179 ; *L.*, p.197, etc.

¹¹⁶ - « Triste, il regardait l'enfant. »

¹¹⁷ - « Il se mit à geindre. Le chien se mit à geindre aussi (...) les derniers rayons du soleil disparurent à l'horizon (...) Le bleu indigo se fondit dans le rose et les nuages s'étirèrent, irréels, tentaculaires et semblèrent envahir le bleu des chaînes de montagnes qui se multipliaient à l'infini. »

¹¹⁸ - *L'Espace humain, op. cit.*, p.208.

¹¹⁹ - Dont les textes décrivent souvent les figures qu'ils dessinent dans le ciel, faisant partager au lecteur la fascination qu'exercent ces oiseaux au riche symbolisme d'élévation et de puissance qui sont, selon Durand, synonymes (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.* p.151).

On peut aussi apprécier l'importance de la description comme gage de littérarité en comparant la place qu'elle occupe dans les trois premiers romans et dans *Cette Guerre...*. Contrairement aux autres, ce dernier ouvrage ne porte la mention – roman – ni en couverture ni à l'intérieur du livre. Aussi bien son projet apparaît-il différent de celui que développent les textes précédents et s'apparente-t-il plus au témoignage qu'à la fiction romanesque : le discours y occupe une place plus importante que dans les romans et les informations historiques y sont moins intégrées à la fiction, moins assimilées par l'écriture, certains chapitres y étant totalement consacrés comme celui qui clôt le texte et où l'auteur-narrateur fait le point sur la situation de l'Algérie après l'arrestation en octobre 56 de la délégation algérienne à la conférence de Tunis, à la veille de la bataille d'Alger.

La description provoque, on le sait, un ralentissement de l'action qu'elle suspend, qu'elle interrompt momentanément ; or cet ouvrage se caractérise par la rapidité d'un rythme qui s'emballe comme les événements de la période représentée où s'accélèrent l'extension du mouvement révolutionnaire et celle de la répression. On ne s'étonnera pas, dès lors, de la place extrêmement réduite qu'y tient la description : très rares, les passages descriptifs tiennent en deux ou trois lignes, parfois moins. Le verger reste, avec la montagne, le motif essentiel de ces descriptions et s'il est toujours un espace paradisiaque¹²⁰, le texte ne s'attarde plus sur la beauté de la montagne : à peine l'évoque-t-il presque furtivement comme en page 187 où le narrateur, pourtant malade, ne peut « rester insensible à cette nuit d'automne très bleue et très claire, comme toujours en cette fin de saison dans cette partie de l'Atlas. »

L'éviction des précisions spatiales qui abondent dans les textes précédents fait de ce dernier ouvrage bien plus un essai polémique qu'une fiction historique où ne se retrouve pas l'équilibre, jusque-là maintenu, entre un discours sur la résistance et la création d'un univers de fiction. La différence entre le quatrième volet de la fresque et les trois premiers réside dans cet appauvrissement de la catégorie narrative « espace », essentielle aux textes : circonstant et actant, participant à la respiration des personnages et des événements, elle ne peut être traitée sur le mode allusif ou citationnel sans faire perdre à la fiction un grand nombre d'images, de réminiscences ou d'informations que le lecteur stocke au cours de sa lecture.

¹²⁰ - Cf. les pages 142, 148, 200 où il est très rapidement représenté.

On voit bien de quelle fonction esthétique se trouve chargée la description quand la littérarité des textes n'est pas submergée par la volonté didactique du narrateur qui, dans *Cette guerre...*, se confond avec l'auteur par le recours à la première personne, l'identité du prénom¹²¹ et par l'aspect autobiographique de certains faits rapportés comme l'engagement précoce de l'adolescent qu'il fut et qui, d'observateur, devient acteur.

Le travail de l'écriture est perceptible aussi dans le jeu sur l'éclairage de certaines scènes qui transforme le paysage et crée alors un « effet d'irréel »¹²² dû au clair obscur brouillant les repères habituels. La métamorphose du « réel » par la nuit ou le crépuscule fait naître des figures fantastiques¹²³, introduisant l'étrange au cœur de textes marqués du sceau du plus classique des réalismes. On peut retenir deux passages pour illustrer cette métamorphose de la montagne :

le premier en *A.*, p.146 : « Dès la tombée de la nuit, les quelques fellahs (...) rentrèrent chez eux, laissant planer un silence de mort sur le défilé. Le bleu de la nuit enveloppa le grand rocher qui se métamorphosa en une splendide tête de lion, toute rugissante, gardienne de la passe. Sur l'autre versant de l'oued, l'immense pain de sucre prenait dans l'azur bleu la forme étrange d'un aigle majestueux au repos, niché au sommet du roc. »

Le second en *L.*, p.301 : « Les oiseaux de nuit ne cessaient de passer et de repasser (...) La sierra émergeait, telle une perle toute bleue. Profil majestueux, taillé dans le roc avec sa pomme d'Adam proéminente, ses lèvres épaisses et sa couronne sur la tête, l'Empereur Noir témoigne pour le temps, vestige des légions romaines. »

La transformation ne s'opère pas au hasard : la nuit donne aux montagnes un aspect zoo ou anthropomorphe mais dans l'un et l'autre cas, l'élément de comparaison est fortement symbolique. Dans le premier exemple, les animaux choisis, lion et aigle, sont, dans les cultures de référence, toujours positivement connotés et les qualificatifs qui leur sont attribués par le narrateur : « splendide », « majestueux », renforcent

¹²¹ - Cf. p.126, les propos tenus par Si Salah à un jeune blessé : « (...) nous avons un jeune combattant (...) Il s'appelle Azzedine ».

¹²² - Selon l'expression de J. Y. Tadié in *Le Récit poétique*, p.56.

¹²³ - Cf. *L.*, p.258 : « La nuit, sous la lune, les choses prenaient une allure étrange » ou, *A.*, p.308 : « Le découpage des arêtes et les chaînes de montagne rendaient ce soir là des formes bizarres » ou encore, *L.*, p.199 : « la nuit, les piquets de bois prenaient un aspect fantomatique. »

encore ces connotations positives ; aux sèmes de - noblesse -, de – majesté - qui les constituent en partie, s’ajoute ici le sème de - protection - qu’implique l’expression « gardienne de la passe » ; les deux animaux apparaissent comme des divinités tutélaires : la culture populaire ayant souvent absorbé les croyances païennes, le passé antique n’est jamais très loin. On le retrouve jusque dans les flancs de la montagne où il se manifeste, dans le deuxième exemple, sous la forme de cet Empereur Noir dont le lexique nous rappelle qu’il s’agit de Septime Sévère, né, ajoute la note, à Leptis Magna . Cette précision elle-même, quoiqu’en dehors du texte, n’en participe pas moins au projet idéologique qui est de glorification : né en Afrique, l’Empereur devient patrimoine de cette Afrique et même s’il a combattu du côté des légions de Rome, sa gloire rejaillit sur sa terre d’origine.

La description, se faisant lieu de création, cherche à dépasser la simple « expression » du réel en le transformant et, se voulant creuset de poésie, cherche à la faire naître, parfois en se répétant comme dans les deux exemples que l’on vient de citer où la beauté de la nuit et celle de la montagne sont rendues par l’emploi réitéré du même adjectif « bleu » entrant en forte redondance avec « azur » et manifestant l’évident désir de poésie vers lequel tend le texte en ces lieux privilégiés par l’écriture, quelles que puissent en être les limites.

Ainsi la fonction poétique se trouve-t-elle à l’œuvre dans toutes ces pages qui veulent montrer aussi comment cet espace si fortement glorifié est le témoin de la continuité entre le passé et le présent, entre les luttes d’hier et celle d’aujourd’hui.

Cette continuité atteste de l’existence d’une longue histoire dont les événements rapportés ne constituent qu’une étape s’inscrivant dans une tradition de révolte et de résistance. Les figures spatiales prennent en charge l’historicité de l’espace décrit, la narration ne manquant jamais de souligner que les lieux où se déroulent les événements témoignent de la grandeur du pays et de son ancienneté ; la topographie du roman se charge de signification et l’espace ainsi construit se charge de valeurs.

III.2. Espace et histoire.

Contrairement à ce qui se passe chez Kateb, par exemple, c’est plus l’espace rural que l’espace citadin qui se trouve chargé d’histoire ; certes, il est parfois fait

référence à l'antique Cirta, mais la description de la ville est ancrée dans le présent, montrant comment sont délimités les « territoires » et comment les lieux de rencontre sont ceux d'une tension extrême ; mais aux portes de la ville, l'ancienneté du site est rendue sensible par le long travail du fleuve - « Le Rimus roulait ses eaux impétueuses au fond des gorges du Rhumel. Cycle infernal qui, siècle après siècle, avait creusé dans ces roches calcaires, toujours plus profondément » (A., p.239) - et par l'architecture « des plus anciennes » des maisons construites « en marches d'escalier, la dernière construction culminant avec le point le plus haut du site » (p.240).

À l'ancienneté des sites sont toujours associées la grandeur et la beauté, souvent dites : ainsi, du pont de Sidi Rached, la vue sur la vieille ville est « unique et superbe » (p.239), le narrateur craignant toujours que la description n'arrive pas à rendre compte de la beauté des lieux et l'accompagnant de sa propre évaluation qui sert, en quelque sorte, à en compenser la pauvreté.

Les vestiges du passé antique sont toujours représentés comme faisant partie de l'environnement des hommes : ils ne sont pas objets de curiosité dont on s'étonne ou s'émerveille mais sont intégrés à la vie et assurent toujours les rôles pour lesquels ils ont été conçus. Le groupe de combattants qui longe la sierra emprunte la Voie Romaine (L., p.301 ; A., p.53) ou le « défilé creusé dans le rocher par les légions romaines » (L., p.106) ; tel chemin est bordé de pierres aux « formes bizarres, souvent des animaux taillés par les cohortes romaines pour occuper les légions » (L., p.302) ; le narrateur rapporte comment il traverse l'oued en empruntant une espèce de barrage édifié pour faciliter le passage des légions (A., p.256) ; les hommes utilisent toujours les bains aménagés par les Romains (A., p.146), la mosquée d'un petit village de montagne a été construite, en partie avec « des colonnes romaines qui avaient fait partie d'une forteresse et (...) naturellement récupérées par les fellahs (...) »¹²⁴ et l'on sent encore planer sur tous ces lieux si anciennement occupés, « comme une présence diffuse et mystérieuse. » (L., p.303.)

La continuité exprimée par la permanence des fonctions de ces sites se trouve renforcée par le texte qui la souligne, le narrateur intervenant pour remarquer que rien n'a changé. Ainsi, après avoir décrit avec beaucoup de précision l'aménagement de la source en bain par les Romains, le narrateur note que les niches utilisées alors pour y

¹²⁴ - A., p.44. On notera l'importance de l'adverbe « naturellement » qui signale que l'on n'est pas en présence d'une violation des vestiges du passé ni d'une ignorance d'êtres incultes.

déposer un certain nombre d'objets¹²⁵, ont conservé cet usage « à travers les siècles» (A., p.146) et la description du bain est introduite par le constat, établi par le narrateur, qu'à des siècles de distance, les gestes sont restés les mêmes : « Ils se baignèrent de la même manière que le faisaient les Romains, des siècles plus tôt.»

Ailleurs, la rémanence des gestes accomplis à travers les âges est soulignée par l'emploi redoublé de l'adjectif « mêmes » : - « Ils s'asseyaient sur les mêmes pierres taillées par les Romains (...) sans savoir qu'ils faisaient les mêmes gestes que leurs ancêtres qui, avant eux s'étaient aussi arrêtés à chaque palier... » (*ibid.*, p.130) - et par l'image du phénix auquel sont comparés les caroubiers sous lesquels les hommes bavardent, « cent fois, mille fois détruits » (*ibid.*) et renaissant toujours.

Par ailleurs, le texte, en deux points au moins, souligne comment un espace a gardé la même importance stratégique, la définissant dans les mêmes termes : la « passe » qu'empruntent les groupes de combattants est dans *L'Atlas* à la page 130, « point stratégique de première importance et seule voie de communication directe entre le nord et le sud » ; page 256, elle est « bastion stratégique et seule voie de communication entre le nord et le sud » ; dans les deux cas, la passe est « protégée » par les « ancêtres et maîtres de jadis » (p.130) et par les légions (p.256). Son importance stratégique, la même à travers des siècles de lutte, est soulignée dans *Les Lions* où Khellil, personnage chargé de relayer le narrateur dans la transmission de l'histoire lointaine de la région, rappelle : « La première fois que les Français sont venus, (...) c'est par ici qu'ils sont passés » (p.302). Le lexique utilisé dessine une isotopie du conflit et de la résistance, l'un des objectifs de cette insistance sur la continuité entre le passé et le présent étant non seulement de rendre son épaisseur à l'histoire du pays dont le narrateur fait ressortir qu'elle ne commence pas avec la conquête française mais aussi de montrer la permanence du défi lancé par les « turbulents Berbères » (A., p.256) de ces régions chargées d'histoire aux différents envahisseurs. Par ailleurs, la référence à Rome nourrit aussi un questionnement sur l'histoire, sur la place des hommes dans l'enchaînement des faits : ainsi, contemplant le paysage qui s'offre à lui, Si Salah médite : « C'est dans ces ravins que se jouera notre destin (...) D'autres y ont laissé les vestiges de leur civilisation. (...) les légions romaines, tel un rouleau compresseur, ont dû ratisser tous ces fonds de trous. C'est peut-être ce qui nous attend. » (*L.*, p.94)

¹²⁵ - « Ces niches servaient d'emplacement aussi bien pour les lampes à huile que pour les encens, les pièces d'or, les bijoux, les peignes ou les pierres ponce. »

La tradition de résistance de la région est parfois soulignée dans le texte par un procédé qui consiste à raconter l'histoire d'une même famille dont le narrateur fait remonter l'origine aux temps les plus anciens. Elle sert de prétexte au rappel des différentes colonisations, romaine, turque et française et du conflit dans lequel ont généralement vécu les tribus confrontées aux envahisseurs. Ainsi de l'histoire de la famille de Khellil qui « remontait aux temps anciens. Aux temps où les tribus berbères étaient refoulées et contenues par les légions romaines sur des terres incultes, dans les forêts, au-delà des limes (...) » (*L.*, p.72.).

Cette époque que l'expression « aux temps... » semble renvoyer à une période anhistorique, n'en est pas moins caractérisée par les mêmes critères que l'histoire moderne : relégation des tribus et privation de la terre. Ces critères retenus font des différentes occupations une même entreprise de dépouillement qui se poursuit d'un siècle à l'autre, avec quelque répit parfois, les Turcs, par exemple, se contentant de percevoir l'impôt, sauf « lorsque le malheur venait frapper à la porte » : dans ce cas les représailles sont les mêmes et la tribu est « décimée et ses membres dispersés », comme le note le narrateur en cette très katébiennne formule. La dernière étape, celle de la colonisation française, est elle aussi évaluée en termes de terres prises à leurs propriétaires : « l'ennemi victorieux leur séquestra terres et biens » (p.73.), faisant apparaître par cette insistance comment la perte de la terre a, sans aucun doute, été le traumatisme le plus violent vécu par un peuple essentiellement composé de paysans. Le texte s'inscrit par là dans la tradition littéraire algérienne des romans de la terre, c'est-à-dire, en fait, des romans de la perte de la terre.

À la constance de la dépossession, le texte fait répondre la constance de la résistance : contre Rome se soulèvent, « jusqu'à l'effondrement de l'Empire », des bandes menées par des chefs dont le narrateur détache Firmus qui « à la tête de ses bandes, assaillait les colonnes romaines (...) sans leur laisser de répit » (id.) ; encore une fois, le hors-texte vient appuyer la démonstration entreprise par le texte, la note du lexique qui présente Firmus¹²⁶, outre son aspect didactique, soulignant à la fois le fait que la révolte part de la montagne et le fait que Rome ait dû envoyer contre lui un « célèbre général », la gloire de ce dernier soulignant l'importance de la révolte.

Pour apprécier le passé antique, le texte a recours ici, à une notion moderne, celle de « guérillero » appliquée à Firmus. L'anachronisme est significatif, lui aussi, de

¹²⁶ - « Prince berbère qui se révolta à la tête des montagnards à l'époque des circoncillions et des donatistes (IV^e siècle) et que le célèbre général romain Théodose fut chargé de réduire. »

ce désir d'unification de l'histoire qui ne va pas sans simplification et qui tente de montrer que, de tout temps, la résistance a répondu à l'occupation, le combat prenant la même forme et Firmus annonçant les combattants des maquis. De façon très révélatrice de ce désir d'inscrire la lutte dans une chaîne, une continuité, l'un des mots de passe choisis par les combattants est « Massinissa » (*L.*, p.327).

Pour exprimer la résistance contre les Turcs, le narrateur raconte une histoire liée à la famille de Khellil puisque le héros en est son « arrière-grand-père », Othman. Il a une jeune fille « d'une beauté légendaire » que l'un des membres de la famille beïlicale, chassant dans la montagne, tente d'enlever. Il est tué par le père de la jeune fille. En représailles, le bey lance une expédition punitive qui détruit la tribu tandis que la jeune fille est emmenée au harem. Le récit prend, ici, les allures du conte : la jeune fille convoitée est de toute beauté ; les personnages sont des « grands », bey, chef de tribu ; leur mode de vie est celui de seigneurs : chasse, harem, code de l'honneur, toute puissance du « maître » dont la manifestation fait basculer le conte dans l'Histoire en rappelant que toute occupation est violence.

La génération suivante est confrontée à la dernière colonisation à laquelle la réaction sera exprimée, selon le procédé utilisé plus haut, par l'attitude d'un autre membre de la famille de Khellil, le grand-père, qui fera le coup de feu « contre une colonne de l'armée impériale française », ce que le clan paiera de la perte de ses biens. La conclusion du rappel de l'histoire de la tribu - « Depuis ce temps-là, ils n'étaient plus que des paysans ordinaires, accrochés à la terre, mais qui avaient conservé vivace la fibre nationaliste. Ils servirent de refuge sûr aux cadres de l'Organisation Secrète et à tous ceux qui s'évadaient de prison » (pp.73-74) - s'inscrit dans la logique de la démonstration qui, en télescopant les époques, montre comment, depuis la plus haute antiquité, la tribu de Khellil s'est distinguée par son opposition aux différents occupants, manifestant cette passion de l'indépendance caractéristique de « l'éternel Jugurtha »¹²⁷, ce qui la prédispose tout naturellement à s'engager dans la lutte du moment. De plus, on voit comment la relation aux hommes de l'O.S. est un critère déterminant pour juger de la qualité d'un engagement¹²⁸, la primauté sans cesse affirmée de l'Organisation étant une des constantes de l'œuvre comme celle de l'espace rural et de la montagne en particulier dont les romans nous montrent la

¹²⁷ - Pour reprendre le titre de l'essai de J. Amrouche, *L'Éternel Jugurtha*, L'Arche, n°13, février 1946.

¹²⁸ - Cette valorisation de la seule Organisation tendant, comme l'écrit Harbi, « à mesurer (...) le militantisme politique à la seule aune de l'activisme paramilitaire, le reste n'étant que discussions

progressive appropriation politique qui transforme l'espace acquis au Mouvement en lieu « sûr ».

Par le rappel constant du passé le plus lointain, l'espace de la montagne se fait palimpseste où s'écrit, en strates superposées, l'histoire du pays à laquelle le récit donne toute sa densité et son épaisseur en privilégiant l'aspect contestataire¹²⁹ : en effet, ce choix s'inscrit dans la visée globale des textes appliqués à montrer comment en ces montagnes, s'est éternisée la résistance, comme, dans *Nedjma* (p.153), l'écrivait Kateb de Constantine.

Le traitement des différents espaces par l'écriture est très révélateur de la vision d'une société et de l'histoire dans laquelle elle se trouve prise et, partant, de la position du narrateur-auteur qui s'exprime sans ambiguïté à travers cette peinture.

Le monde donné à voir est un monde colonial, marqué, sans surprise, par le clivage le plus rigoureux : peu ou pas de points de rencontre entre les communautés. Chacun, soigneusement, se protège de l'autre et le contact ne peut prendre que l'aspect du conflit, de ses formes les plus larvées aux plus violentes.

Le monde rural est marqué par la séculaire perte de la terre qui n'a pas fini d'affecter la paysannerie. À l'écart de la richesse du colon, les paysans en sont les spectateurs meurtris par l'injuste répartition des terres qui définit l'ordre colonial. L'écriture de Bounemour est caractérisée par la minutieuse observation du monde rural dont bien des indices montrent qu'il fait partie, le goût pour les détails les plus minces qui arrivent à mettre en place un monde cohérent, avec ses faiblesses et ses richesses, faisant entendre une voix particulière. Elle n'en est pas moins marquée, comme l'ensemble des textes de la terre, par *L'Incendie*, quand il s'agit de dire la « relégation » sur les terres les plus ingrates, à flanc de roche, la « parcelle » ou « le lopin » opposés aux vastes champs, la révolte d'abord tournée contre soi puis la lente maturation des esprits et la prise de parole qui accompagne la prise de conscience et précède le passage à l'action.

Cependant l'originalité des romans de Bounemour est dans la description de l'itinéraire - au double sens du terme - d'hommes qui, partis de rien et armés de leur seules convictions, sillonnent le terrain en tous sens, mettant progressivement en place

oiseuses et temporisation . » (*op. cit.* p. 7.)

¹²⁹ - La volonté de souligner la constance de la résistance apparaît aussi comme une réponse, différée certes mais s'inscrivant dans le projet démonstratif de l'auteur, au discours colonial diffusé par des écrivains comme Louis Bertrand et qui pour légitimer l'occupation française la montrait comme prenant la suite de l'occupation romaine.

une organisation qui remplace les anciennes structures, tissant un réseau qui leur permet de contrôler toute la montagne dans laquelle ils évoluent. Le traitement de ces personnages les situe toujours dans leur relation à l'espace qu'ils explorent, sondent, apprivoisent et finissent par gérer, en un parcours dont les textes montrent les différentes étapes, les échecs mais surtout les réussites avec une acuité qui témoigne de la connaissance du monde décrit et de la sympathie - on pourrait même dire de la tendresse - avec laquelle le narrateur l'observe. Par contre, la peinture du monde de l'autre n'offre pas cette qualité d'observation et n'évite pas les stéréotypes qui en donnent une image figée et simplifiée. Il est vrai qu'il est montré comme un univers tellement lointain que le colonisé a peu de chance d'en connaître autre chose que l'apparence.

La ville, où se côtoient les différents groupes, est, pour cette raison, l'espace d'une tension qui cherche le moindre prétexte pour se libérer dans la violence et l'agression. Pour la communauté des colonisés, pendant que se mettent en place les structures du Mouvement, elle n'est pas un ensemble homogène et, si face à l'étranger, les autochtones réagissent souvent de façon solidaire, le texte des romans insiste sur la méfiance des militants non seulement vis-à-vis du pouvoir colonial qui les traque mais aussi de ceux qui n'ont pas fait les mêmes choix qu'eux. Contre ceux-là, ils développent d'ailleurs une hostilité qu'ils partagent avec un narrateur aussi intransigeant qu'eux et aussi peu porté à la conciliation. En effet, la peinture de l'espace en opposant à la ville, foyer d'un Parti en proie à de nombreuses dissensions et tout à fait incapable de conduire les militants à la lutte armée, la campagne et surtout la montagne qui est le bastion de la révolte, renseigne très précisément sur la position du narrateur (et manifestement de l'auteur) par rapport aux événements racontés, c'est-à-dire les prémices et le déclenchement de la Révolution.

Aucune ambiguïté, en effet, dans ses prises de position : toute référence, toute allusion au Parti est systématiquement accompagnée d'une évaluation négative, prise en charge par des personnages auxquels vont les sympathies du narrateur – et donc du lecteur – et par le narrateur lui-même. Par contre, il considère comme déterminante l'action de l'O.S. , en rupture avec le Parti et dont les membres sont toujours glorifiés. C'est faire, comme l'écrit Harbi, « des protagonistes du mouvement nationaliste, non plus des militants d'un même parti déchirés par leurs dissensions politiques, mais des

adversaires bien campés, les uns du bon côté, les autres du mauvais »¹³⁰. Or si les hommes du premier novembre ont dans leur ensemble fait partie de l'O.S., comme il apparaît bien dans les romans, ils n'en ont pas moins, ainsi que le rappelle S. Chikh¹³¹, « acquis leur formation politique au sein du PPA et du MTLD » : c'est d'ailleurs le cas des militants que recrute Si Salah avant le déclenchement de la lutte. L'image fortement dépréciée du PPA-MTLD fait peu de cas de la constante revendication d'indépendance qui fut la sienne, les désaccords entre les différentes tendances en son sein portant plus sur la stratégie à utiliser que sur l'objectif¹³².

En exposant une telle vision des faits, le narrateur entend porter un regard neuf sur l'histoire ou, du moins, apporter son éclairage particulier, fort de son statut de témoin et parfois d'acteur des événements racontés. L'information qu'il transmet est donnée pour authentique, l'auteur avertissant au seuil de *L'Atlas*, que « tout ce qui est dit dans cette œuvre est personnel (...) C'est toute l'Algérie bouillonnante, traumatisée, déchiquetée, ravagée et même écartelée parfois qui est vue par les yeux d'un enfant et qui (...) est restituée aujourd'hui, intacte, *telle qu'elle a été vécue* »¹³³.

Même atténuée par l'expression « telle qu'elle a été vécue » qui la nuance, c'est une garantie de « vérité » que l'avertissement entend donner au lecteur. Il n'en reste pas moins que s'appuyant sur des faits réels – les récits fourmillent de données historiques irréfutables – le texte global de l'œuvre porte la trace de la subjectivité du narrateur qui prend position en racontant les faits tels que l'enfant qu'il fut s'en souvient, certes, mais aussi tels que l'adulte qu'est l'auteur les apprécie au moment où il écrit : le point de vue exposé par la narration et présenté comme la « vérité » n'est pas un point de vue naïf et spontané mais celui d'un homme qui a réfléchi, lu, confronté des documents qu'il intègre à sa fiction comme il le fait des personnages historiques mêlés aux personnages fictifs et qui, par leur présence, attestent de l'authenticité des faits : quand ils ne sont pas nommés comme Benboulaïd ou Chihani, le texte sème des indices qui permettent de les identifier, comme par exemple Si Rachid que son origine – il est né à Condé Smendou -, son passé – il a été conseiller municipal de son village, membre de l'O.S., a été arrêté puis s'est évadé de la prison

¹³⁰ - *Op. cit.*, p.7.

¹³¹ - *Op. cit.*, p.90.

¹³² - Cf. *Ibidem*, p.92 : « (...) les discussions engagées entre les membres de l'O.S. puis du CRUA et la direction politique du MTLD ont porté essentiellement sur l'opportunité ou non de l'action directe. L'indépendance nationale était un objectif communément partagé et tous participaient de la même idéologie nationaliste ; mais très peu étaient disposés à engager la lutte armée. »

¹³³ - *A.*, p.8. C'est nous qui soulignons.

de Annaba –, son surnom : « le chacal du Nord-Constantinois », sa fonction – il est responsable du Nord-Constantinois - et son rôle dans les événements du 20 août désignent clairement comme étant Zighoud Youssef avant que le dernier texte, *Cette Guerre*, dont on a vu que le caractère de témoignage était plus marqué que celui des autres ouvrages, ne lui rende son nom au moment où est racontée sa mort (p.158).

C'est le contexte qui permet de reconnaître Abbas, sous l'initiale qui le désigne : A..., quand Si Rachid à la veille du 20 août, transmet l'ordre d'abattre des dirigeants de l'UDMA. et des Oulémas¹³⁴ : « (...) nous venons de condamner à mort ces traîtres, ces politiciens qui croient encore pouvoir se présenter comme interlocuteurs valables sous la bannière du Gouverneur Général, les A...et les autres » (A., p.319).

Le parti pris affiché par le narrateur ne l'aveugle cependant pas et ne l'empêche pas de souligner parfois les erreurs commises, en particulier en ce qui concerne la hantise de la trahison et les abus qu'elle a générés. Le texte dénonce ce qu'il appelle une psychose et montre la préoccupation des chefs du maquis devant les dérives auxquelles elle conduit. Il est moins catégorique en ce qui concerne l'élimination des communistes et l'on voit Si Salah qui, dans l'ensemble de l'œuvre est « la voix de la sagesse », répondre à un militant qui lui rapporte les faits en commentant : - « Nous n'avons pas le même langage et nous ne pouvions les laisser faire (...) Ils ont fini là où tu sais » - : « Peut-être aurait-il fallu uniquement les disperser et c'est tout. » (A., p.317.) Ce sera toute leur oraison funèbre.

Voulant faire œuvre historique, et personne ne dénierait aux romans ce caractère, le narrateur fait revivre ces pages de l'histoire de l'Algérie avec une partialité, une subjectivité qui, le plus souvent, ne leur enlèvent rien de leur intérêt, d'autant qu'il s'y manifeste une grande sincérité grâce à laquelle le narrateur ne semble jamais de mauvaise foi et que s'y mêle une part non négligeable d'affectivité : la connaissance des lieux, de cette montagne dont le moindre recoin semble avoir été parcouru, à la fois par lui et par ses personnages, dessine la géographie personnelle du narrateur – tout ou presque se passe dans cette zone du Nord-Constantinois, haut lieu de la lutte, qui est la région de l'auteur-narrateur – et les signale comme lieux de l'enfance et, partant, comme lieux aimés, quelles qu'aient été les difficultés objectives

¹³⁴ - Cf. à ce propos, Harbi, p.133. On sait que c'est, en fait, le neveu de Abbas qui sera alors tué.

de cette enfance ; de même, ces hommes décrits avec tant de sympathie que, parfois, l'esprit critique s'en trouve émoussé, sont des hommes qu'il a côtoyés, connus et pour certains d'entre eux, vénérés.

Dans cette entreprise, le traitement de l'espace est doublement significatif : d'un point de vue idéologique, en servant à opposer des valeurs, des choix et d'un point de vue littéraire, l'écriture adoptée pour dire cet espace s'inscrivant, comme c'est le cas de nombreux textes contemporains de ces romans, dans une tradition classique, parfois conventionnelle du réalisme mais dont la recherche d'une poésie à laquelle les œuvres atteignent souvent, excellant à faire vivre un monde à l'âpre beauté, rachète les faiblesses.

La réception de ces romans est, peut-être de façon encore plus sensible que pour l'ensemble de la littérature algérienne en langue française qui a, par définition, un double public, tributaire de l'espace du lecteur. En effet, les lecteurs algériens, mieux informés en ce qui concerne la guerre de libération, liront dans ces œuvres un point de vue partisan sur la révolution de novembre alors que des lecteurs français y liront le récit de luttes intestines, révélatrices de la difficulté des colonisés à s'organiser de façon cohérente et efficace ; l'espace à partir duquel on lit, induit une lecture ou une autre, on le sait. Cela semble encore plus évident quand l'enjeu est d'ordre idéologique.

Deuxième partie

L'espace de la contestation

Chapitre III

La Traversée ou l'art de la fugue :
Thème du retour et retour des thèmes

Dans le quatrième roman de Mammeri, *La Traversée*¹, on ne s'étonnera pas que l'espace joue un rôle fondamental. En effet, le protagoniste se définit, en partie, par son « nomadisme viscéral » (p.44). Aussi les lieux parcourus ou rêvés, ceux où l'on vit comme ceux où l'on aspire à vivre, marqués par l'ouverture ou la clôture, tous jouent un rôle dans l'évolution du héros et, à un degré moindre, dans celle des autres personnages.

La Traversée peut se lire comme l'itinéraire d'un personnage, Mourad, que son chemin mène d'Alger au Sahara. avant de le conduire au terme du voyage, à ce petit village de Kabylie, Tasga, où il meurt. Ce terme fait du roman le récit d'une marche vers la mort, ultime étape d'un parcours ponctué d'échecs ou de déconvenues. La critique a souligné le caractère circulaire de l'itinéraire d'un héros revenant à son point de départ, parlant de « la clôture du roman qui se boucle sur un lieu clos » et d'une « traversée en cercle »².

Ce roman peut aussi se lire comme une variation sur le double thème du départ et du retour, celui-ci coïncidant avec la mort. Tahar Djaout a pu parler du « leitmotiv » romanesque de l'auteur à propos de « cette sorte de mouvement (...) pendulaire, qui balance (les) personnages entre le village jamais réellement oublié et un extérieur jamais réellement assumé »³. C'est, en effet, l'une des nombreuses constantes d'une œuvre qui se caractérise plus par la continuité que par la rupture : « Ce qui retient (...) dans l'œuvre de Mammeri, écrit encore T. Djaout⁴, c'est cette apparence de profondeur et de densité plus que d'innovation ou de creusement » .

Le premier départ, évoqué par un rapide « flash-back » (p.58), est celui de Mourad quittant Tasga à la fin de la guerre et opérant avec le village natal à jamais modifié, une coupure qu'il peut alors croire définitive.

¹ - Paris, Plon, 1982. Ce sera le dernier roman de l'auteur.

² - Afifa Bererhi, « *La Traversée* ou la remontée vers soi », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.15-16, 1^o-2^otrim.92, Paris, L'Harmattan, 1993, p.66 ; François Desplanques, pour sa part, écrit à propos du retour de Mourad à Tasga : « On ne saurait mieux dire que la boucle est bouclée » (in « Le guetteur de Taâsast ou la figure de l'intellectuel dans les romans de Mouloud Mammeri », *ibid.*, p.50.)

³ - *Mouloud Mammeri, entretien avec Tahar Djaout*, Alger, Laphomic, 1987, p.41.

⁴ - Dans la préface du même entretien, p.9.

Le récit commence quand Mourad, qui vit à Alger, a décidé de partir pour la France après un voyage dans le Sud, «traversée» qui donne son titre au roman dont elle constitue le noyau central⁵. De retour à Alger et juste avant de prendre l'avion pour la France, Mourad décide brusquement de revenir à Tasga, où, comme à Samarkand, l'attend la mort.

La distribution des espaces dans le texte peut aussi se lire sur le principe du retour : de part et d'autre d'un espace central, le Sahara, les autres lieux liés au protagoniste essentiel, se répondent, comme en écho. L'expédition part du siège du journal, *Alger-Révolution* (p.64) et y revient. De même, avant le départ pour le Sahara, Mourad passe une journée sur la plage de Zéralda (pp.42-43) en compagnie d'Amalia, une Française venue «pour l'enquête sur le pétrole dont elle avait été chargée par son journal» (p.10); la «traversée» terminée, tous les deux se retrouvent (pp.174-175) sur la plage en une scène qui apparaît comme la répétition dégradée de la première. Enfin, avant le voyage, Mourad se rend au village où il est né pour ce qu'il croit être un adieu⁶ mais il y reviendra définitivement, on l'a déjà dit, à son retour du Sahara.

Ce jeu d'échos se retrouve dans le retour d'un thème comme celui du délire dont se nourrissent plusieurs scènes, en particulier celle où Mourad, en proie à la fièvre, se perd dans la montagne au pied de laquelle l'équipe du journal a installé son campement (pp.113 et sq.) et celle où, à la fin du roman, toujours en proie à la fièvre, il erre dans Tasga endormi (pp.183 et sq.), repeuplant l'espace désert des figures du passé. Il se retrouve aussi, d'une certaine façon dans la présence, en texte, d'une double traversée : la première constitue la matière de l'article écrit par Mourad, à l'origine de sa démission, récit d'une traversée symbolique du désert par une caravane que double la deuxième traversée ; celle-ci, «réelle», est celle du Sahara par l'équipe du journal.

Le roman s'organise ainsi à partir d'un multiple effet de redoublement - écho et amplification - : espaces et thèmes se répondent en une intertextualité interne, elle-même écho d'une intertextualité plus large : dans *La Traversée*, en effet, se retrouvent de nombreuses traces, plus ou moins importantes, d'intertextualité, avec *La Colline oubliée*⁷ en particulier, et avec d'autres textes.

⁵ - Tant par la place qu'elle y occupe (de la p.64 à la p.146, alors que le roman en comporte 195) que par l'importance qui lui est accordée et l'influence qu'elle exerce sur les différents personnages qui font partie de l'expédition.

⁶ - Cf. p.61 : « Mourad dit à la mère qu'il venait prendre congé d'elle».

⁷ - Paris, Plon, 1952. Nous reviendrons sur l'analyse du roman comme lieu d'intertextualité.

Notre propos est tout d'abord de circonscrire les espaces et la fonction de leur description. Nous nous demanderons s'il s'instaure entre eux une hiérarchie et quelles significations elle peut alors revêtir.

Des indices aussi extérieurs que la couverture (une vue de dunes sous le soleil) ou celui de l'espace textuel occupé par telle ou telle séquence⁸ désignent le désert comme l'espace privilégié. Alger et le village sont les deux autres lieux importants du texte.

I. Alger.

La ville elle-même n'est pas vraiment décrite mais certains lieux y sont privilégiés, ceux où les personnages vivent, celui où ils travaillent.

I.1. Alger-Révolution ou le journal comme lieu de l'idéologie .

L'idéologie qui sous-tend tout le roman se trouve spatialisée dans la mesure où elle s'exprime par le biais d'un lieu dont la fonction narrative est de servir de support à l'article de Mourad. Matrice idéologique, occupant au début du récit une place stratégique, l'espace du journal tel que le représente l'écriture, oriente la lecture, aide à la construction du sens. Jamais décrit, il tire son importance des événements qui s'y décident⁹, des articles qui s'y écrivent, espace où affleure l'idéologie des différents personnages¹⁰, Mourad s'opposant par son humanisme à ce qui est considéré dans le texte comme le fanatisme de Djamel Stambouli dit le Go - abréviation pour le « Grand Obscur » (p.11) - « maître à penser d'un groupe d'intégristes » (p.12) dont se détache Boualem et au communisme de Serge, défini en une formule un peu facile comme un « apparatchik nourri dans le sérail » (p.63).

⁸ - Ainsi, nous venons de voir que la séquence « Sahara » occupe presque la moitié du roman.

⁹ - C'est de là que part l'expédition, c'est là aussi que Mourad mûrit l'idée de son départ.

¹⁰ - Le métier de journaliste n'est, bien sûr, pas dû au hasard mais justifie la tenue de discours qui sans cette fonction qu'assigne le texte aux protagonistes, ne pourraient s'intégrer sans artifice à la narration. Par ailleurs, quand on sait quelle importance prendra cette profession, à quels risques seront exposés les journalistes et quel rôle ils joueront dans la décennie suivante, on ne peut que noter à quel point ce choix est significatif, l'œuvre remplissant cette fonction d'anticipation qui, selon Barbéris, caractérise la littérature.

L'article de Mourad, par les remous qu'il suscite, le pousse à donner sa démission, prétexte en vérité à un départ dont l'idée devait mûrir avant sa parution. Un certain nombre d'éléments font que cet article « programme » en quelque sorte la lecture du roman :

- la place qu'il occupe en début de texte ;
- son titre : « la traversée du désert » qui précise celui du roman par une mise en abyme qui inscrit les titres l'un dans l'autre, cette inscription faisant succéder à la fonction cataphorique du premier, la fonction anaphorique du second ;
- la restriction des possibles signifiés, l'adjonction de « désert » éliminant, en particulier, l'élément liquide habituellement associé au terme « traversée ».

Le pessimisme qui y est à l'œuvre, affiché dès l'expression qui sert de titre et dont les habituelles connotations sont dysphoriques à cause des sèmes de solitude et d'abandon qui la constituent en partie, donne à l'ensemble du récit sa tonalité particulière.

Peut-être pourrait-on aussi voir avec Marceau Gast¹¹, même sans vouloir à tout prix chercher dans l'œuvre un rapport direct avec le vécu de l'auteur, l'écho de « sa propre traversée du désert (évoquée) dans ce roman écrit probablement dans les années noires de sa vie de chercheur » comme le suggère aussi W. Bouzar trouvant dans les différentes traversées du roman l'écho de celle de l'auteur, « entre les lignes de ses propres lignes »¹². Cependant, certains indices-clins d'œil semblent faire de cette traversée du désert par une caravane en avant de laquelle marchent des héros dont la position qu'ils occupent dans l'espace (« en avant ») est significative et symbolique, la transposition de la marche d'un pays – l'Algérie, de toute évidence – vers l'indépendance.

Le premier indice est d'ordre temporel : « la caravane mit plus de sept mois à traverser le désert » (p.31) et rappelle la durée de la guerre d'indépendance, la transposition usant du raccourci, de la condensation¹³ et de la symbolisation comme peut le montrer entre autres exemples, le choix de l'oasis pour représenter le but du voyage, halte que les caravaniers n'atteindront qu'après avoir enduré les plus grandes souffrances, les mirages et les illusions qu'ils créent s'ajoutant au « soleil, (aux)

¹¹ - In « Le Sahara dans l'œuvre de Mouloud Mammeri », *Awal*, n°18, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1998, p.52.

¹² - Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, Alger- O.P.U., Paris -Publisud, 1984, p.181.

¹³ - Cf., par exemple, le nombre de femmes victimes des mirages : « une douzaine d'entre elles payèrent de leur vie... » (p.33).

hyènes, (aux) vipères, (aux) fièvres, (à) la soif tous les jours, (à) la faim quelques fois... » (id.), maux spécifiques des déserts dont l'accumulation souligne l'intensité et dont on notera qu'ils sont tous le fait de la nature et non de l'homme¹⁴.

Dans cette marche vers l'oasis, les héros se définissent essentiellement par la place qu'ils occupent dans l'espace et par leur solitude, s'opposant par une série de traits sémantiques - jeunes, solitaires, exaltés, rêveurs - au reste de la caravane, « troupeau agglutiné »¹⁵.

Cette opposition fortement marquée entre les héros et le troupeau fait de cette traversée l'affaire d'un petit nombre quand le troupeau, attentif à survivre, se contente de suivre. Si, comme on peut le penser, cette traversée signifie d'une certaine façon la marche du pays vers l'indépendance, cette vision particulière de l'histoire n'est, pour le moins, conforme ni à l'histoire officielle ni à la tradition populaire pour lesquelles la lutte fut le combat de tout un peuple, la narration adoptant une position critique dont elle ne se défera jamais.

Ici au contraire est exalté l'héroïsme d'une minorité pour qui l'oasis ne constitue pas la fin du parcours, dont le but n'est jamais précisé et l'objectif, pour autant qu'il soit cernable, jamais atteint. On assiste à une valorisation qu'on pourrait dire romantique des héros en même temps qu'est souligné sinon leur échec, du moins une incapacité à vivre de la vie de tous qui, loin d'être perçue comme un manque, les auréole du prestige de ceux pour qui la vie n'a pas vraiment de prix : « le destin des héros est de mourir jeunes et seuls...(ils) sautent d'un coup dans la mort, ils y explosent comme des météores dévoyés » (p.32) : derrière la beauté de l'image apparaît pour la masse des autres s'acharnant à vivre, pour le «troupeau» recherchant la chaleur, pour les mères s'appliquant à « guérir (leurs enfants) du goût de l'indépendance et de la solitude », à « les dégoûter de l'héroïsme à jamais » (id.), un certain mépris qui n'exclut pas cependant une forme de tendresse devant cet acharnement à vivre malgré la longue suite de souffrances¹⁶. Ce refus de l'héroïsme, ici, s'apparente à une faiblesse très humaine chez ceux qui s'agrippent à la vie et provoque en retour, dans le texte, une surestimation des héros bien que leur exaltation

¹⁴ - Sans doute faudrait-il s'interroger sur cette vision du monde assimilant à des catastrophes naturelles les épreuves rencontrées par cette caravane.

¹⁵ - Cf. p.32 : « En tête marchaient les héros. Seuls et exaltés... » ; « à l'avant, les héros (...) derrière eux le troupeau (...) soudé... » ; p.33 : « en tête, les héros... » ; p.34 : « à l'horizon, la troupe des héros faisait peau de chagrin ».

¹⁶ - Cf. la réflexion de Mourad à propos de la « caravane » pendant la discussion que provoque son article : « Je trouve qu'elle a le beau rôle. »

rêveuse¹⁷ leur fasse perdre de vue la « masse » qui s'épuise à les suivre et que leur « avance » qui s'exprime, ici, en termes spatiaux, creuse un fossé entre eux et le peuple qu'ils devaient guider ; ils apparaissent d'autant plus solitaires et isolés que la caravane ne nourrit pas toujours à leur égard une tendresse particulière et que si elle est consciente de l'importance de leur rôle, elle n'en rêve pas moins de les voir disparaître, une fois le but - l'oasis - atteint¹⁸.

Cette marginalisation des héros, c'est-à-dire ici, ceux grâce auxquels la caravane peut arriver jusqu'à l'oasis, ne fait-elle pas allusion à la gêne qu'ont pu causer certains combattants, rescapés de la guerre¹⁹, auréolés du prestige de la lutte qui fait d'eux les détenteurs de toute légitimité, glorifiés mais combien encombrants...²⁰ ? Certains détails pourraient le faire penser, comme le récit des festivités destinées à les accueillir, leur installation, l'évocation de l'amollissement classique des guerriers retrouvant la paix et celle des « épigones » (p.36) désireux de succéder aux héros, voulant à la fois bénéficier de ce qui a été accompli par eux et légitimer leur entreprise de récupération²¹.

De même, l'allusion au peuple que l'on « gardait pour les grandes occasions : la défense des frontières, la caisse de solidarité, les défilés » (p.37), par la référence précise à cette caisse de solidarité dont l'idée avait été lancée après l'indépendance par Ben Bella pour renflouer les caisses de l'état et qui permit d'amasser un véritable trésor en argent et en bijoux spontanément offerts, permet de situer le récit dans un contexte bien daté.

Si l'on s'est un peu attardé sur cet article de Mourad qui ne compte, en fait, que quelques pages, c'est qu'il nous a semblé particulièrement important dans la mesure où s'y investit l'idéologie du narrateur dont on a pu relever quelques

¹⁷ - Cf. p.32 : « les héros (...) la tête perdue dans les étoiles, ne se retournaient jamais. »

¹⁸ - Cf. p.34 : « des héros, il fallait qu'il en reste pour déblayer la route jusqu'à l'oasis, il fallait aussi qu'ils meurent pour que l'on pût enfin se retrouver entre soi et respirer. »

¹⁹ - Cf. p.36 : « Des héros anciens, il ne restait qu'une pincée, qui erraient dans les venelles, hâves et désemparés. »

²⁰ - D'autres textes contemporains de *La Traversée* disent quelle perturbation représente, pour la société, le retour de « héros » tenus jusque-là pour morts : cf. en arabe, *Les Martyrs reviennent cette semaine* de Tahar Ouetar (traduction française 1981) et en français, *Le Fleuve détourné* (1982). Comme l'écrit J. C. Vatin à propos de ce qu'il appelle « le retour du chahid », « son auréole de martyr ou de victime qui avait si bien irradié les siens, devient gênante. Reproche vivant (...) sa seule présence rappelle les codes trahis, les écarts entre autrefois et maintenant, avive les mauvaises consciences de trop d'accommodements et de corruptions en tous genres. » (in « Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXI, 1982, p.831.)

²¹ - Cf. p.37 : « Les idéologues allèrent partout répétant que c'était pour les épigones que les héros étaient morts, que les épigones étaient les vrais Moïses salvateurs, que c'étaient grâce à eux que la caravane avait traversé le désert, eux qui faisaient mûrir les moissons... »

éléments : séduction exercée par un certain héroïsme, parfois coupé du concret, par des héros « rêveurs » et « distraits », même si l'ironie si souvent présente chez Mammeri²² souligne que son adhésion n'est pas totale, distance vis-à-vis du système mis en place après l'arrivée de la caravane.

De plus, le texte souligne à plusieurs reprises la ressemblance de Mourad avec ses héros comme apparaît la ressemblance du héros de *La Traversée* avec l'auteur lui-même ainsi qu'interrogé par Djaout²³, il en convint, en un jeu de miroirs renvoyant la même image d'un auteur créant un personnage à sa ressemblance qui, lui-même... Mais « tous les héros de Mammeri (ne) lui ressemblent-(ils) pas (...) par quelque côté » ? comme le rappelle F. Desplanques²⁴ qui souligne également que « Mokrane et Menach de *La Colline oubliée*, Arezki dans *Le Sommeil du juste*, Bachir dans *L'Opium et le bâton*, Mourad enfin dans *La Traversée* sont bien, à des titres divers, des intellectuels » entretenant tous un certain rapport à l'écriture : « Pour l'essentiel, *La Colline oubliée* est constituée par le carnet de Mokrane (...). Durant sa mobilisation, Arezki tient lui aussi un cahier (...). À quoi il faut ajouter les lettres mais aussi l'article incendiaire de Mourad, « *La traversée du désert* », présentée comme un « apologue ». Dans ce dernier cas, la recherche soigneuse du titre, la spécification du genre témoignent d'un réel souci littéraire et font du journaliste le jumeau le plus proche de l'écrivain²⁵. »

Une fois la caravane arrivée, l'indépendance acquise, Mourad qui a participé à la lutte veut quitter le pays comme les héros de son récit qui veulent quitter l'oasis où ils ont mené les autres, comme si pour lui comme pour eux, il n'y avait pas de port possible ; parfois, le texte le compare explicitement à eux : « comme les héros distraits de sa traversée, il les quitterait » (pp.43-44) et la référence, un peu plus loin, à Jugurtha, « un de ses héros », défini comme « toujours hors les murs » (p.44), pour glorieuse qu'elle soit, n'en souligne pas moins, elle aussi, une certaine incapacité à s'ancrer dans le temps, dans l'espace. Cette liberté ainsi revendiquée est aussi « aisance à échapper aux choses » (id.) et la distance que semble prendre parfois le

²² - Cf., à ce propos, ce que dit de lui J. E. Bencheich : « Mammeri (...) avait le goût (de l'humour) parce qu'il avait besoin de garder ses distances. » (« Socrate », *Awal*, n°18, *op.cit.*, p.7.)

²³ - Cf. l'entretien avec Djaout, p.36 .

²⁴ - F. Desplanques, art. cit., p.47 ; cf. aussi, id., p.51 : « (...) étudiants, médecins ou journalistes, les personnages d'intellectuels demeurent proches de l'auteur ».

²⁵ - Id. p.54.

narrateur par rapport à son personnage, ne dissimule pas la séduction qu'il exerce sur lui.

Si cet article nous renseigne à la fois sur le narrateur et sur son héros, il donnera aussi aux autres personnages l'occasion de se révéler, au moins en partie, au lecteur. En effet, sa lecture au siège du journal est suivie du commentaire des autres journalistes présents (pp.38-39), chacun lui reprochant de n'être pas conforme à son propre point de vue : les critiques à l'égard de l'article sont tellement prévisibles qu'elles en sont presque caricaturales : Serge, le communiste, déplore l'absence de « héros positif », Souad, le rôle assigné aux femmes, « génitrices ou prostituées » et Boualem, le manque d' « allusion à l'Islam ». Le seul à ne pas avoir de certitudes reste Mourad, tout en complexité, sans solution à proposer et dont sans cesse est soulignée la différence avec les autres, chacune de ses différences étant d'ailleurs une marque de sa supériorité²⁶.

Le journal apparaît donc comme ce qu'on pourrait appeler un *lieu-prétexte* : il s'y écrit des articles dont on a vu comme ils peuvent être révélateurs ; il s'y déroule aussi des scènes qui permettent au narrateur d'énoncer un certain nombre de considérations qui n'ont pas de fonction vraiment dramatique mais qui expriment des réserves dont on peut se demander si elles ne sont pas celles de l'auteur lui-même. Ainsi, quand Mourad reçoit dans son bureau deux jeunes indépendantistes québécois attirés en Algérie par conviction politique mais confrontés à une réalité différente de celle qu'ils espéraient et que ne pouvait laisser imaginer le discours officiel : toute désillusion bue, ils s'appêtent à partir pour Cuba mais le texte laisse entendre que leur voyage est voué à l'échec. Le récit de l'entrevue est ponctué de remarques visant à souligner la différence entre les « rêves » des deux jeunes gens (on pense alors aux héros rêveurs de « la traversée ») et le « réel », entre leur monde d'adolescents et celui des adultes, connoté de façon fortement négative²⁷.

²⁶ - Cf. par exemple, (pp.39-40) comment son incapacité à « nager » est, en fait, face à tous les autres nageurs émérites, la marque de sa dignité.

²⁷ - Cf. p.18 : « le monde des adultes c'est pas la sortie du dimanche, c'est un monde balisé, fiché, piégé au carrefour, avec des gendarmes pour contrôler. »

I.2. Lieux de vie, une éthologie .

Alger, c'est non seulement, comme on l'a vu, le lieu où les personnages travaillent, c'est aussi le lieu où ils vivent : à côté du journal, sont évoquées différentes maisons, celle de Mourad, celles de Kamel, directeur du journal, celle de Boualem et celle de Djamel Stambouli, le « maître ».

I.2.1. L'appartement du « maître » ou la fascination du verbe.

Il en est dit bien peu de choses : deux détails seulement sont notés - un « candélabre damasquiné... », « le nom d'Allah, écrit en lettres d'or sur un fond de velours noir » (p.27) - mais ils sont tous deux fortement connotés, évoquant à la fois l'arabité et l'Islam, et parfaitement en accord avec ce qui se dit en ce lieu où s'énonce le discours des Frères Musulmans. La description des « leçons » du maître met l'accent sur les côtés les plus inquiétants, les plus négatifs du maître et des disciples²⁸ dont le texte par le lexique utilisé, en particulier, souligne l'excitation, l'exaltation, l'intransigeance et l'intolérance²⁹. En même temps, se manifeste ce que l'on pourrait considérer comme une certaine exagération du narrateur dans la volonté de noircir à plaisir ces personnages qui ne rêvent que de mort et de destruction - ainsi ce que désire Boualem qui « haïssait la vie » (p.29), c'est « la fin du monde », son « principal grief (...) contre le monde c'était sa beauté » - mais qui, aujourd'hui, apparaît plutôt comme la manifestation de cette clairvoyance qui donne si souvent sa force à la littérature³⁰.

L'appartement du maître est un lieu où la parole agit de façon presque magique, lieu de l'extase et de la passion bien plus que celui du raisonnement et de l'intelligence : à la fin du roman, Boualem se souvient comment « la parole du Go le prenait comme une vague de la mer (...) le roulait, le berçait, le rinçait du doute et de l'angoisse » (p.167). Dans cet appartement, le libre arbitre se dissout à tel point que,

²⁸ - On notera que ce terme, marquant en particulier la dépendance des uns par rapport à l'autre, se trouvait déjà employé dans *Le Sommeil du juste* (Paris, Plon, 1955) pour définir les relations de Monsieur Poiré, le maître, et des disciples dont fait partie Arezki, le héros du roman.

²⁹ - Cf. p.25 : « Boualem se mit à hurler... » ; « la voix exaltée du Cairote » (ce surnom dû à des études faites à l'université d'El Azhar, comme plus haut, la précision : « il prononçait à l'orientale : oustaz », semblent bien avoir pour fonction de faire toucher du doigt les sources étrangères du mouvement) ; p.27 : « la voix de plus en plus exaltée du maître » ; p.26 : « la fièvre commençait de gagner les disciples... »

³⁰ - Il faut en effet avoir à l'esprit que ce roman qui paraît, en France, en 1982 a dû être conçu au début des années 80.

même quand, à la fin du récit, les choses se présentent de façon différente pour Boualem et qu'il a décidé de dire au maître et aux disciples quelles illusions ils se faisaient encore sur la pureté du « pays profond » (p.165), dès qu'il entre dans l'appartement, redevenant en quelque sorte le personnage sous influence qu'il était, il leur tient un discours tout autre et lénifiant, dans le désir de ne pas se couper du groupe et incapable d'échapper à une telle emprise.

1.2.2. La maison de Boualem : un refuge insulaire.

Dans la description de la maison de Boualem (p.24), la fonction purement référentielle – « vieille maison mauresque », « porte de bois massif, colonnes torsadées, mosaïques de couleur sur fond bleu » - est écrasée par la fonction symbolique : « la maison c'était surtout le havre de grâce, le refuge contre les agressions du dehors et du siècle » ; le terme d' « île » employé plus bas pour la définir, comme l'expression « espace clos », disent tous deux un refus du monde et de la vie qui est en même temps une incapacité à vivre comme l'indique ce besoin de se trouver un refuge (le terme de - havre - est à nouveau utilisé p.167 pour parler de la maison) qui fait de Boualem un personnage en quête de protection (sans doute sa dévotion au maître relève-t-elle de ce même besoin) et dont la faiblesse, même déguisée de fanatisme, vient de sa peur de la vie qu'on peut voir dans sa tentative désespérée et dérisoire de fuir le monde et l'écoulement du temps dans ce repli derrière « les murs épais de la maison (p.168) : « dans l'espace clos, il tentait de recréer le monde accordé d'avant la pomme et l'Éden perdu » (p.24). Cette maison qui protège de l'extérieur (et du péché, semble indiquer le lexique utilisé), où vivent sa femme et ses enfants, n'en est pas pour autant le lieu de l'échange, de la communication, de la communion : chacun y est seul, sauf en ce bref moment où, en plein désarroi après son retour du Sahara, Boualem, à la grande surprise de sa femme, vient lui tenir un long discours « sur le bonheur des femmes depuis que le Prophète était venu les arracher à l'ignorance et à la servitude » (p.168). Sentant bien que l'essentiel n'est pas dans le teneur du discours mais dans le fait de se parler enfin, sa femme va, pour la première fois, prendre la parole et « égrener l'âpre litanie (des) jours... ».

Le discours de sa femme fait apparaître à Boualem un aspect tout à fait différent de cette maison qui est pour lui « l'île », « le havre », « le refuge » et dont une première description (cf. p.24), faite de l'extérieur, avait, malgré son « délabrement présent » (id.), souligné une certaine beauté. Ce qui était, comme « les murs épais », un élément de protection, fait de la maison, telle que la montre sa femme qui, elle, y vit constamment, une prison sans air ni lumière, un ghetto, en quelque sorte, où s'use sa vie. La description de cette maison révélée à Boualem par la parole de sa femme est complètement dysphorique : « pour la première fois (il) sentit peser sur lui les murs épais de la maison qui l'hiver suintent l'humidité, l'ombre lourde des pièces sans fenêtres, où le soleil se brise sur le seuil. » (p.169).

Cette réalité mise au jour par sa femme, il ne peut la supporter et finit par véritablement prendre la fuite³¹.

1.2.3. Bifocalisation spatiale et duplicité.

La vie de Kamel, le directeur du journal, s'organise autour de deux foyers, celui qu'il partage avec Christine et l'autre qu'il partage avec Zineb. Ni l'un ni l'autre ne sont décrits mais ils sont désignés par le nom du quartier dans lequel ils sont situés : « Hydra c'était Christine et les enfants, Bab el Oued c'était Zineb que Kamel avait épousée récemment, à l'insu de Christine » (p.22). Tout oppose ces deux foyers entre lesquels évolue Kamel jusqu'au moment où s'opère la coupure avec Christine : Hydra, sur les hauteurs d'Alger, représente les beaux quartiers auxquels est associé ici le personnage de la Française ; au contraire, Bab El Oued, vers la mer, est le quartier populaire par excellence auquel est associée l'Algérienne. Le choix que finira par faire Kamel entre Christine et Zineb, n'est pas présenté comme un choix affectif entre deux femmes mais bien plutôt comme un choix entre deux modes de vie, deux façons d'être que le narrateur ne manque pas d'évaluer : choisir Zineb, c'est : « la prière cinq fois par jour. Tous les vendredis à la mosquée avec les babouches et la gandoura blanche, l'air de circonstance et le chapelet » (p.149). Pour Christine qui parle à Mourad de cette transformation de son mari, il est clair, comme l'indique « l'air de circonstance », que cette nouvelle attitude n'est pas très sincère mais affectée et qu'elle souligne une

³¹ - Cf. p.169 : « Boualem prit peur. Il (...) se précipita vers la porte. »

certaine hypocrisie de Kamel jouant le rôle qu'on attend de lui³². Cette évaluation négative du personnage par Christine qui apparaît, en particulier, dans l'usage des qualificatifs utilisés pour apprécier une attitude, un argument³³ et dans la nature des sentiments qu'elle finit par nourrir à son égard³⁴, se trouve renforcée par celle du narrateur. En effet, l'attitude de Kamel vis-à-vis de Christine manque pour le moins d'élégance, d'autant qu'elle n'est même pas justifiée par la force des sentiments qu'il aurait pu éprouver pour Zineb et dont il n'y a pas trace dans le texte. Christine épousée « pendant la guerre, à Lyon » (p.22), compagne, donc, des jours difficiles, est, sans raisons, abandonnée au profit d'une autre femme qui, pour faire bonne mesure, est « tout juste une grande enfant » (p.151).

L'échec de la relation de Christine et de Kamel est, en partie l'échec d'une relation avec l'Algérie que le narrateur n'impute pas à Christine rejetée par l'Algérie comme plus tard par Kamel. Malgré ses bonnes dispositions - elle a épousé un Algérien en pleine guerre, elle a rejoint le pays à l'indépendance sachant quelles difficultés l'y attendent³⁵ - le texte la montre agressée en permanence.

La maison elle-même, espace où le couple peut se consolider, n'est plus le lieu de l'intimité mais devient lieu de passage livré à la «tribu» : la peinture de cette maison de Française envahie par la horde des cousins est caractérisée par un grossissement caricatural à l'œuvre dans la description³⁶ ; il est vrai que celle-ci n'a pas pour seule fonction, comme l'écrit J. M. Adam de l'écriture, de « représenter le monde extérieur ou le moi intérieur »³⁷. Elle a pour fonction ici, de justifier le mouvement de fuite de Christine qui prend «un billet d'avion pour Lyon» chaque fois que la coupe est pleine. Pour elle, c'est Lyon qui apparaît alors comme le refuge, le havre, le contraire d'Alger avec ses «rues sans enfants, (ses) femmes avec des ventres plats » (p.23) et il s'établit ainsi une hiérarchie des lieux : la forte dévalorisation de la

³² - On peut cependant penser que les Algériens épousant des Algériennes ne sont pas tous forcément de faux dévots. Le monde de Mammeri n'échappe pas toujours à une simplification dichotomique.

³³ - Cf., p.22 : « de tous les arguments de Kamel celui-là lui paraissait toujours le plus odieux ».

³⁴ - « Je ne savais plus si ce qui me submergeait c'était l'écoeurement ou la pitié, peut-être les deux », déclare-t-elle à Mourad.

³⁵ - Cf. p.22 : « Christine savait (...) ça ne pouvait pas être toujours la fête (...) tout était à remettre en place, tout était à inventer dans ce pays à peine échappé de la tourmente. »

³⁶ - Cf. p.23 : « Dès le premier mois de leur installation à Alger, les cousins avaient commencé à déferler en vagues successives sur l'appartement. Ils s'y installaient comme en terrain conquis, les enfants échelonnés à un ou deux ans les uns des autres, les femmes criardes, dont la moitié au moins étaient enceintes, les vieilles sèches comme des sarments. Ils occupaient jusqu'au moindre recoin de la salle de bains. Christine butait sur eux dans les couloirs, la cuisine, les lavabos... »

³⁷ - Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraires*, Paris, Larousse, 1976, p.88.

tribu, en particulier de ses femmes, « l'atavique confusion » (!) dans laquelle elle vit, fait de Lyon un espace euphorique parce qu'il s'oppose à Alger ou du moins à ce qu'en connaît Christine.

Hydra, Bab el Oued, Lyon dessinent un espace triangulaire qui sert à dire l'inconfort et l'instabilité et un certain échec pour ceux qui évoluent entre deux points - Hydra et Bab El Oued pour Kamel, Hydra et Lyon pour Christine, alors que Zineb rivée à un seul angle, Bab el Oued, ne semble pas connaître de problème, son insignifiance dans le récit étant ainsi signalée par son ancrage à un seul pôle, les autres se définissent par leur oscillation entre des lieux différents.

1.2.4. « La maison devant la mer » : le souvenir de Camus.

C'est aussi à Bab El Oued qu'habite Mourad. Comme pour les autres espaces et par le jeu de symétrie que nous avons déjà signalé, le lieu où il vit est évoqué deux fois, avant et après le Sahara. Au début du roman, le texte nous montre Mourad rentré chez lui après l'entrevue avec les Canadiens et s'apprêtant à écrire l'article qu'il doit remettre le lendemain. Pas plus que ceux de Kamel ou celui du maître, l'appartement de Mourad ne sera décrit mais, de façon rapide, son environnement se trouve évoqué : la vue du balcon, au début du roman, l'immeuble avec ses voisins de palier et le mendiant devant la porte, à la fin.

La vue du balcon, c'est essentiellement la mer qui fait dévier la description vers la réflexion philosophique. La vue de la « soie froissée de la mer » (p.21)³⁸ éveille en Mourad le sentiment de la futilité des choses et l'assurance que seule compte l'harmonie avec la nature : « la chose importante c'est (...) de se lever le matin accordé au monde et de se dire : ce n'est pas la mort qui m'attend » (id.). L'accent camusien de la formule « accordé au monde »³⁹ (rencontrée aussi, p.24, à propos de Boualem) n'est pas accidentel, la suite des réflexions suscitées par la contemplation de la mer s'inscrivant dans la ligne de la pensée de Camus, comme peut le montrer cette

³⁸ - La même expression reviendra plus loin pour évoquer la mer qui fait « un bruit de soie froissée » (p.174) : ainsi parfois le texte se répète, volontairement ou non, comme lorsque revient, à une page d'intervalle, le même adjectif, pourtant peu banal : p.12, il est question des « disciples pâmes » et p.13, de « la voix pâmée de Souad ».

³⁹ - Cf., par exemple, cette phrase de *L'Homme révolté* : « On peut refuser toute l'histoire et s'accorder pourtant au monde des étoiles et de la mer », *Essais*, Pléiade, p.679.

phrase : « Aux prisons dans les glaces⁴⁰, aux enlacements lents dans les sables surchauffés, la mer apportait le contrepoint, le contrepoids de la mobilité et de la délivrance. » (p.21) L'équilibre de cette construction en chiasme :

prisons - enlacements
mobilité – délivrance,

le balancement entre glaces et sables, élargissant la portée de la constatation : « la mer apportait le contrepoint... » en en faisant une donnée universelle non liée à un espace précis, donnent à la phrase une portée humaniste qui n'est pas sans rappeler Camus tant par le désir d'universalisme accentué par les réflexions de Mourad, abolissant un peu plus loin la distinction entre les espaces : - « ce désert de glaces (...) chez nous c'est les sables, mais quoi ? Trente au-dessous ou quarante-quatre à l'ombre, où est la différence ? »⁴¹ - que par le refuge qu'offre la contemplation de la nature, de la mer en particulier⁴².

Notons à ce propos, l'importance que revêt pour Camus un lieu comme le balcon dont on a pu montrer comment il s'opposait à la cave, par exemple, comme l'ouvert au clos, la lumière à l'ombre ; il est aussi ce lieu à partir duquel le monde s'offre aux sens, à la vue, en particulier. Mourad à son balcon retrouve l'attitude de personnages camusiens, contemplant d'un lieu élevé l'immensité du désert (comme « la femme adultère ») ou celle de la mer⁴³.

Cette « parenté » avec Camus se retrouve, à la fin du roman, dans l'évocation des voisins de palier de Mourad, « Malika vendeuse au Monoprix de Belcourt » et Pérez « un retraité des Ponts et Chaussées » (p.147) : l'allusion à Belcourt, quartier où Camus a passé une partie de sa jeunesse, les noms mêmes avec leurs consonances espagnoles si fréquentes dans sa communauté, celui de Pérez mais aussi celui de

⁴⁰ - Mourad vient de quitter les Canadiens.

⁴¹ - De même dans son article, défini d'ailleurs comme un apologue, se manifeste la volonté de donner à ce récit dans le récit, une portée plus large, universelle, par le passage au présent alors que le texte est au passé (« le destin des héros est... », « les palmes étêtent le geste épique... », « du destin, le peuple ne connaît que les coups (...) aussi est-il éternel... ») et par l'utilisation fréquente de formules du genre : « comme toujours en pareil cas... », « d'une façon générale... » etc...

⁴² - Boualem, fuyant sa femme et sa maison, se dirige vers la mer en face de laquelle il passera presque toute la nuit (pp.169-170).

⁴³ - Cf. l'article de Denis Baril : « La cave et le balcon - note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'Albert Camus », *Circé*, 2, 1970, où l'auteur souligne « la mention fréquente de lieux, construits ou naturels, qui par leur élévation au-dessus du sol permettent de voir les autres, de sonder l'espace, d'avoir contact avec le ciel, le vent, la nuit, le soleil », ajoutant plus loin : « Un emplacement supérieur et découvert favorise la contemplation et la méditation. Il permet aussi le contact, la communion avec la nature, le monde et ce qu'ils ont d'infini » (p.299). Cf., dans *La Chute*, cette même fonction des lieux élevés dans les propos de Clamence, (éd. Folio, n°10, p.29) : « Un balcon naturel, à

Pablo le chien du mendiant, la promiscuité qui fait que Mourad entend aussi bien les « cris de plaisir » de Malika et de son amant (p.149) que les sanglots de la vieille femme pleurant la mort de Pérez, installent une atmosphère qui rappelle celle de certains récits de Camus et en particulier celle de *L'Étranger*.

Le thème lui-même du désert était au centre de « La femme adultère » dont l'héroïne, Janine, dans un moment de grande exaltation découvre la bouleversante beauté de cet espace et, un instant, communique profondément avec lui ; il est, comme pour le personnage de « L'Hôte », royaume⁴⁴ « promis » et inaccessible⁴⁵, où l'homme se découvre seul.

Cette parenté ne se manifeste pas seulement dans la mise en place d'un décor ou d'une ambiance mais aussi à un niveau plus profond, celui de la pensée, comme le montre en particulier, dans l'apologue, cette valorisation romantique de héros, semblables à Mourad, reprenant la route quand « le troupeau » se croit arrivé, qui signale ce que Mammeri partage avec Camus, l'exaltation de la révolte et la méfiance vis-à-vis de la révolution, condamnée à se dégrader⁴⁶. Peut-être n'est-il pas indifférent (même si cela n'explique pas tout) que les deux hommes aient eu pour professeur de philosophie Jean Grenier dont Roger Quillot écrit qu'il exerçait « une sorte de royauté intellectuelle sur ses élèves de philosophie »⁴⁷.

Cet appartement où Mourad ne semble rentrer que pour dormir n'est pas vraiment un lieu de vie et en le quittant, il n'éprouve pas la moindre émotion. D'ailleurs aucun des personnages dont sont évoqués les appartements ne semble attaché à ces espaces réduits à leur fonction utilitaire et même Boualem qui trouvait une protection dans les murs de sa maison, les fuira quand sa femme les lui aura montrés tels qu'ils étaient. L'absence d'un lieu où les personnages se sentent

cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines. »

⁴⁴ - Tel que le définit Camus : « une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin » in *Théâtre, Récits et Nouvelles*, Pléiade, p.2030.

⁴⁵ - Cf. « La Femme adultère » : « Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant, peut-être, où elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement. », *ibidem*, p.1568.

⁴⁶ - Cf. en particulier dans *L'Homme révolté* : « (...) s'il (le révolutionnaire) est révolté, il finit par se dresser contre la révolution. » À propos de cette méfiance vis-à-vis de la révolution, cf. *L'Opium et le bâton*, p.179 : « La révolution produit les traîtres comme le pommier produit les pommes. Quand les gouvernants n'auront plus de pain à donner au peuple, ils lui jeteront des traîtres à la pelle pour assouvir sa faim », réflexion intervenant dans l'épisode d'Itto que F. Desplanques invite à lire aussi « comme une mise en garde contre le mythe des lendemains qui chantent » (art. cit., p.50).

⁴⁷ - Albert Camus, *Essais*, Pléiade, p.1169.

« accordés » à eux-mêmes et aux autres, dit d'une certaine façon l'échec des relations conjugales ou plus largement amoureuses : échec de Kamel qui en arrive au divorce, échec de Boualem pour qui, du reste, cela ne semble pas avoir grande importance, absence de relations dans le cas du maître, échec de Mourad enfin dans sa relation avec Amalia et dans sa relation avec Tama, condamnée une première fois par le départ de Mourad quittant Tasga et rendue impossible, lors de son retour, par la mort. En cela, l'œuvre de Mammeri est bien conforme à l'ensemble des oeuvres masculines de la décennie envisagée, où l'amour, s'il est mis en texte, est le plus souvent condamné à l'échec.

I.3. Plages et bars, l'illusion du plaisir.

Alger, lieu où l'on vit, où l'on travaille, est aussi dans le texte, au moins pour Mourad et Amalia et grâce à ses plages, lieu du plaisir. Avant « la traversée », ils vont passer une journée sur la plage de Zéralda. La description est sans grande originalité : « bosquet de lentisques », « sable déjà tiède » (ou « encore chaud » en fin de journée)... », « mer violette » (p.41), jeu du soleil sur l'eau puis, à la tombée du jour, jeu de la lune... (p.43), on le voit, l'ensemble est assez conventionnel et même la nuit passée sur le sable ou le retour « au petit matin », sont sans surprise.

Quand Mourad se retrouve sur la plage de Zéralda, c'est au retour de l'expédition et alors qu'Amalia qu'il devait y rencontrer, s'est décommandée (p.163). Complètement ivre, en plein milieu de la nuit, il marche au bord de la mer ; l'évocation du « bosquet de lentisques » sous lequel ils s'étaient installés la première fois, relie cette scène à la première mais elle en semble le négatif, s'y opposant comme le jour à la nuit, le couple à l'homme seul, la lucidité à l'ivresse. Il bute sur les corps d'Amalia et de Serge étendus sur la plage et reconstituant un couple où Serge s'est substitué à Mourad, lui que tout le texte présente comme son contraire, avec ses certitudes et sa bonne conscience. Et Amalia passant de Mourad à Serge, se trouve en quelque sorte atteinte par la négativité qui affecte ce dernier tout au long du roman. Le vent, la confusion, l'obscurité dans lesquelles se déroulent les derniers instants sur la plage en font comme la parodie de la première journée toute de soleil et d'équilibre et la plage elle-même, lieu euphorique par excellence, devient un des lieux où se consomme encore une défaite de Mourad.

I.4. La description de la ville : l'opacité du regard

Nous avons vu comment à Alger, les espaces s'organisaient en lieux où l'on vit, où l'on travaille et en lieux de plaisir⁴⁸. Cependant on notera que la ville elle-même, en dehors de ces lieux précis, n'est pas très présente. Quand Amalia arrive et que Mourad lui propose de la visiter, elle égrène des noms qu'elle connaît mais qui appartiennent à une époque révolue : la ville qu'elle a connue n'est plus la même et la toponymie changée signale le passage d'un monde à l'autre : « Forum, Université, Plateau des Glières... » (p.40), c'est, comme lui dit Mourad, « la ville ancienne » mais lui-même, quand il la promène le long du littoral, donne aux villages traversés, les anciens noms, « pour ne pas dépayser Amalia » (p.41).

Cette façon de nommer les lieux qui révèle combien les habitudes dénominatrices sont tenaces est une manière, pour la narration, d'inscrire en texte la toponymie coloniale en prenant ses distances vis-à-vis d'elle. On peut aussi penser qu'elle manifeste une tendance à regarder vers le passé, ce qui, pour Mourad du moins, se vérifiera par la suite.

Ici, nommer les lieux semble dispenser de les décrire comme s'ils contenaient en eux-mêmes une charge dénotative suffisante et des connotations aisément déchiffrables par le lecteur qui en partage avec l'auteur non seulement la connaissance mais aussi les symboles qui y sont attachés.

Trois promenades dans Alger sont évoquées : la première, très rapide, montre Mourad sortant du bureau à « l'heure où une fièvre rapide s'empare de la rue Ben Mhidi, avant qu'elle ne se vide d'un coup... » (p.20). Une autre est celle de Boualem qui n'est pas rentré chez lui et qui déambule « au hasard dans les rues presque vides à cette heure » (p.170). Une dernière promenade de Mourad avant son départ le montre errant sous la pluie, dans des rues « presque désertes » (p.162). On notera un point commun à ces trois moments : la présence de l'adjectif « vide » (ou du verbe) ou du synonyme « désertes »; on peut y voir un choix délibéré de l'auteur : sélectionner, pour montrer une ville que l'on sait surpeuplée, les moments où elle est vide semble bien un parti pris. Que peut-il signifier ? Un accord entre des personnages solitaires et

⁴⁸ -À la plage il faudrait alors ajouter les bars où au retour du Sahara se retrouvent les journalistes, le Tam-Tam en particulier, quoiqu'on ne puisse le considérer comme un lieu euphorique même si sa fonction en fait un lieu de détente: lieu de discussions oiseuses où se refait le socialisme à coup de

un décor vide, la symbolisation de leur solitude en quelque sorte ou un désir plus ou moins conscient de montrer un espace sans vie ?

« Son dernier jour d'Alger » (p.160), Mourad veut le passer à revoir une ville dans laquelle il va errer « presque tout le jour » mais que nous ne voyons pas vraiment ; on peut même se demander si, perdu dans sa méditation philosophique, lui-même la voit. En tous les cas, il ne la reconnaît pas : il «découvrait une ville qu'il ne connaissait pas. Les rues, étroites, jouaient avec la mer, qu'elles révélaient ou cachaient sans qu'on s'y attende. Elles étaient presque désertes... » (p.162) : si la pluie, en chassant des rues les passants, donne à la capitale un aspect différent, elle ne peut « avoir à ce point changé le décor ». C'est le regard de Mourad sur elle qui a changé (ou peut-être alors ne la regarde-t-il qu'à la veille de son départ) ; la récente traversée du désert, la perspective toute proche du départ ont-elles transformé le personnage au point que même sa perception de l'espace s'en trouve modifiée ? Ou bien encore la rencontre avec le mendiant - qui est l'occasion de tout un discours sur le rôle de ce personnage rivé à la porte de l'immeuble sans que rien jamais semble devoir le toucher⁴⁹ - a-t-elle fait basculer le décor qui semble bien, quoiqu'il en soit, dépendre d'un état d'esprit et n'est, à part l'allusion à la présence de la mer, jamais décrit ? Seul est noté le changement qui est, ici comme au village, comme au désert, perçu comme une dégradation.

Nous reviendrons sur les changements - tous négatifs - qui affectent le village natal de Mourad mais d'abord nous tenterons d'analyser la façon dont est représenté l'espace majeur du texte, le désert.

II. Le désert.

Cette traversée du Sahara, comme on s'en doute, ne va pas être seulement le prétexte à évoquer des lieux géographiques, s'inscrivant ainsi dans une vieille tradition littéraire aussi bien algérienne qu'étrangère : Dib, qui affirme que même « sans apparaître nommément, le désert travaille les créations algériennes, (qu') il les informe

grandes théories, il est aussi le lieu où les hommes se saoulent comme Boualem dont les certitudes sont en train de vaciller ou comme Mourad qui ne semble pas très bien savoir ce qu'il veut.

⁴⁹ - Cf. : « (...) dans le même temps qu'il rappelle aux heureux leur bonheur, il leur administre aussi l'image vivante de leur asservissement. Quand les heureux butent sur son corps assis dans la poussière... »

en dépit de leurs auteurs », ajoute que « l'Algérien porte le désert en lui et avec lui »⁵⁰. La tradition étrangère est essentiellement la tradition coloniale que *La Traversée* remet en cause par certains aspects : en effet, si comme l'écrit J. J. Wunenburger, « la littérature coloniale est parsemée (...) de récits d'explorations sahariennes où se met en place un discours héroïque d'hommes qui projettent sur le sable leurs rêves de conquêtes »⁵¹, on est loin de toute volonté de puissance et de tout discours héroïque dans le roman de Mammeri placé sous le signe du désenchantement de personnages tournés vers le passé.

Le narrateur affecte à cette traversée deux fonctions : celle de montrer comment le désert transforme les hommes, se situe au niveau dramatique, celle de signaler comment les changements survenus au désert sont d'ordre négatif, se situe à un niveau plus idéologique. Le texte prend soin de nous montrer ce que sont les personnages avant de nous les peindre sous l'emprise du désert et, tels qu'en eux-mêmes il les change, pourrions-nous dire ; pour ce faire, il multiplie les points de vue qui permettent à la fois de renseigner sur celui qui observe et sur ce qui est observé ; ainsi se met en place une polyphonie qui ne parvient pas toujours à masquer la voix d'un narrateur qui a bien du mal à s'effacer.

II.1. Prélude à la rencontre du désert : regard pluriel.

II.1.1. *Amalia ou le regard étranger.*

Avant l'arrivée à Ghardaïa, première étape du voyage, la description très rapide du pays traversé est prise en charge par le regard d'Amalia : « Elle laissa défiler les champs plats de la Mitidja (...) Elle s'interdit de trouver belle la coupure abrupte et sinueuse des gorges de la Chiffa (...) Elle s'étonna seulement de voir toujours debout les guérites construites par l'armée contre les maquisards » (p.66).

Cette prise en charge privilégie la vision d'Amalia sans qu'apparaisse nettement les raisons de ce choix sauf si l'on pense qu'étrangère au pays, elle découvre la région. Elle tient peut-être aussi à son rôle dans cette traversée organisée

⁵⁰ - Mohammed Dib, «Écrire, lire, comprendre », *La Nouvelle Revue française*, juin 1996, n°521, pp.54-55.

⁵¹ - Jean Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique » in *Espaces en représentation*, CIEREC, université de Saint Étienne, 1982, pp. 13-14.

pour elle et pour l'enquête qu'elle doit mener, qui lui donne un statut d'organisatrice, comme le montre le fait que, pour respecter le programme établi, elle veille à éviter les haltes avant le désert. Cependant cette prise en charge par Amalia est aussi brève que superficielle, le personnage se contentant d'effleurer ce qui l'entoure d'un regard qui reste volontairement extérieur, comme le manifestent les formules utilisées : « elle s'interdit... », « elle refusa... » et sans grande curiosité.

II.1.2. Mourad, un regard tourné vers le passé.

À Ghardaïa la nostalgie de Mourad se manifeste dans le choix de l'hôtel Transatlantique, à cause de son « charme désuet » et malgré le « délabrement insidieux (...) qui le faisait s'effriter chaque saison un peu plus » (p.66) : comme on le verra aussi à propos du village, se manifeste ici la quête du passé, des lieux du passé. Le changement survenu et le changement à venir⁵² sont perçus comme négatifs et la description, toujours rapide, s'attache à retrouver ce qui subsiste de la splendeur passée. Le choix des termes est, à cet égard significatif : « la porte basse (...) avait gardé son heurtoir. Le bassin de la cour *continuait* de refléter (...) ils faisaient *le même* bruit de pas nus »⁵³. La musique « des années 30 » diffusée par un tourne disque et ses « notes tristes » (p.67) accentuent cette nostalgie qui se manifeste dans la recherche de continuité entre le passé et le présent et qui donne à la séquence sa tonalité « fin de siècle ».

II.1.3 : Souad, « la voix de la vérité ».

La jeune femme tient le journal de route de l'équipe et ce rôle lui confère une assurance qui se manifeste dans les jugements qu'elle porte sur les autres ; son apparente objectivité lui est donnée par son exclusion du jeu amoureux qui se joue entre les autres membres de l'expédition et qu'elle observe sans indulgence. C'est ainsi qu'au tout début de la traversée, pendant une halte qui constitue une pause dans le récit, elle évoque la liaison entre Mourad et Amalia ; de même, dans son journal,

⁵² - Cf. p.66: « le jour probablement n'était pas très loin où dans le caravansérail devenu l'étape rapide et à peine entrevue de pétroliers pressés, Mourad ne reconnaîtrait plus rien de l'ombreuse oasis qu'il avait jadis aimée. »

⁵³ - C'est nous qui soulignons.

elle dressera la liste des aventures de la journaliste depuis le départ. Il lui est ainsi assigné un rôle de personnage bavard et un peu moralisateur, sans grande place dans la diégèse mais à qui il revient d'énoncer quelques unes des « lois » du désert auxquelles sont soumis les personnages : « On y vient tout feu tout flamme avec des programmes, des dates, des décisions et puis les projets se perdent dans l'espace, comme les oueds dans les sables », reprenant l'idée développée en d'autres points du texte, qu'en ces lieux, la vie obéit à des règles différentes de celles qui la régissent ailleurs.

II.2. Les personnages confrontés à l'espace du désert.

II.2.1 : la folie du désert.

a- la folie du désert comme liberté.

Pour ceux qui sont étrangers au désert, l'adaptation, si elle est possible, passe par l'acceptation d'un rythme différent. Le désert apparaît ainsi comme le lieu de la coupure : la multiplication des aventures sentimentales d'Amalia est directement liée à sa présence dans le désert qui semble autoriser des comportements ailleurs contenus par un ensemble de contraintes sociales, de conventions : « tout a brûlé au feu du désert », écrit Souad dans son journal (p.124), consacrant une page au vitriol à la description de son attitude avec les hommes, insistant sur le changement qu'aurait subi « la petite fille aux boucles lisses », jetant « au vent sa défroque, quelque part sur la route, avant Ghardaïa », c'est-à-dire aux portes du désert qui est ainsi présenté comme le lieu d'une très grande liberté pour la jeune femme ; on peut, d'ailleurs se demander pourquoi cette liberté est le fait de la seule Amalia, comme si « le feu du désert » l'avait, seule, atteinte. Le fait qu'elle soit française y est sans doute pour quelque chose et l'on retrouve à l'œuvre, ici, une attitude très complexe, pour ne pas dire ambiguë du personnage mais aussi du narrateur (auteur ?) envers le personnage de la Française, (qui, du reste, semble toujours faire problème dans la littérature d'expression française), tantôt valorisé et tantôt dévalorisé⁵⁴.

⁵⁴ - Ainsi, par exemple, en plusieurs points du texte, sa sobriété vestimentaire, marque de son élégance et de sa bonne éducation - n'est-elle pas présentée comme une aristocrate (cf.p.72 et 126) ? - s'oppose à l'extravagance de Souad : le jour du départ, alors qu'elle est, ainsi que le conseille le guide, rationnellement vêtue : « blue-jeans, polo léger, foulard de tête », Souad « défilait le soleil et les vents avec des écharpes vaporeuses et des bijoux d'or » ! (p.64) ; de même, lors de la visite au chef de daïra des Ajjers, alors que la tenue d'Amalia est évaluée de façon positive par le narrateur : « robe sombre,

Cet espace, en débarrassant les personnages des contraintes propres au monde dont ils viennent, les révèle à eux-mêmes et aux autres. « L'imaginaire, souligne J. J. Wunenburger, est convoqué au désert (...) pour rendre possible des conduites ». Cet espace « informe »⁵⁵ est « l'occasion d'(...) une découverte sans intermédiaire du « tout autre » (et) devient un partenaire essentiel d'une traversée du miroir où l'on atteint les limites de soi-même »⁵⁶. On peut ainsi comprendre l'alliance étonnante qui se noue pendant cette halte entre deux hommes aussi différents que Boualem et Serge, se « détest(ant) cordialement » jusqu'alors, et qui est le résultat d'une ressemblance auparavant cachée. Ces deux personnages de fanatiques sont faits pour se comprendre : « tout ce qu'il aimait, il le lisait dans les yeux de Boualem, la certitude aveugle de posséder la vérité, la disposition totale à œuvrer pour elle... », toutes choses, évidemment, qui opposent les deux personnages à Mourad caractérisé au contraire par le doute et une vision humaniste du monde.

b- l'exutoire de la danse.

La coupure que représente cette traversée est aussi rendue sensible par l'intervention de deux personnages, Lekbir et Ba Hamou, dont l'un, flûtiste, contribue, par la musique qu'il joue, à sortir les personnages d'eux-mêmes, en les menant à un état proche de la transe où se mêlent le plaisir de la danse et une violence qui se déverse dans un simulacre de combat où s'affrontent le guide Amayas et Boualem, dansant autour d'Amalia, figure centrale du ballet et objet de désir.

La danse si présente dans l'œuvre de Mammeri⁵⁷, sert ici d'exutoire, libérant la violence, les colères, les angoisses, le désir rentrés en un véritable défolement

ongles faits, gants noirs et fards discrets, Amalia avait pour principe de ne pas faire de concessions aux rigueurs du climat, dans ses contacts avec les officiels » (p.83), c'est avec ironie qu'il parle de Souad « venue dans l'appareil d'une prima donna, un soir de triomphe, à la Scala de Milan ».

Loin d'être un simple accessoire, le vêtement constitue ici « un foyer normatif » tel que le définit P. Hamon (in « Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme. » *Poétique* n°47, p.112), « lieu d'une évaluation », où la « compétence normative du narrateur (distribuée) des positivités ou des négativités ».

⁵⁵ - Art. cit., p.25.

⁵⁶ - Id., p.26.

⁵⁷ - Que l'on pense à la place qu'elle occupe dans *La Colline oubliée* ; dans *La Traversée*, ce motif est associé au personnage de Tama, le seul (avec Ba Salem, associé, lui, au chœur de l'ahellil) qui ne soit jamais atteint par une quelconque dévalorisation.

rendu possible par ce que Mourad appelle « la folie du désert ». Souad qui avait d'abord parlé de « dérapage », reprendra le même terme que Mourad, plus tard (p.124). L'un et l'autre définissent cette « folie » comme une espèce de liberté⁵⁸ qui prend chez Amalia, par ailleurs présentée comme étant toujours dans le ton en ce qui concerne sa tenue vestimentaire, la forme d'une liberté sexuelle perçue, même si Souad seule la juge, comme une outrage : en ce qui concerne ce personnage, l'évaluation oscille entre deux pôles opposés, comme les sentiments de Boualem à son égard, lui qui la « haïra » d'abord pour des raisons qui servent au narrateur à installer Boualem dans son personnage de fanatique – « elle était belle. Elle était Nazaréenne (...) Elle était Française, elle était libre... » - mais qui, à la fin du voyage, à cause de la tentative de séduction qu'elle entreprend, oscillera, lui aussi, entre des sentiments contradictoires.

c- un espace de l'irrationnel.

Le désert se définit alors comme l'espace où tout devient possible, où, débarrassés des contraintes du quotidien, vivant à un rythme et dans un univers totalement différents de ce qu'ils connaissent, les personnages sont dans un état d'exaltation dont Serge, rationnel et terre à terre, rend responsable « la sécheresse de l'air ou les vents, la pression atmosphérique » quand Souad adopte l'explication d'Amayas, plus primitive mais plus poétique : « Amayas dit que ce sont les djinns, dit-elle, moi je pense qu'il a raison » ; reprenant la même explication plus loin, elle la développe ainsi : « Amayas dit que c'est à cause des Kel-souf, les génies de la solitude, que nos engins ont arrachés aux millénaires de silence qu'ils avaient interposés entre le monde et eux. »

Cette explication donne à l'espace une dimension supplémentaire, celle de l'irrationnel : un autre épisode, très bref, développera cet aspect, celui de Fendou qui « connaît des pratiques, des formules... » (p.108) : protégé du reste du monde par son immensité et ses sables, le désert, lieu magique, est aussi lieu de la magie : elle

⁵⁸ - Cf. Mourad, p.82 : « On se sent libéré (...) de tout ; des obstacles, des règles, des conventions (...) On peut tout ce qu'on veut. » ; et Souad : « la folie du désert a fait d'eux d'autres hommes. Ils se sentent tous plus grands, plus beaux, plus libres, surtout. »

entretient du reste, de bons rapports avec la foi en Dieu⁵⁹ et seul Boualem s'offusque d'un pareil syncrétisme. Cette atmosphère empreinte d'irrationalité peut expliquer l'« angoisse sourde » qui s'empare du groupe devant « la nudité absolue » et « le silence » de l'erg qu'ils traversent avant d'arriver à Djanet.

II.2.2. Le désert ou le lieu de la tentation.

Elle s'exerce particulièrement sur Boualem dont, sans cesse, le texte souligne la malléabilité et la fragilité, rendues sensibles par sa soumission au Maître et par le sentiment de la faute qui l'habite depuis qu'il s'est laissé aller au plaisir de la danse et surtout qu'il a laissé s'installer en lui l'image d'Amalia. Dans son bouleversement, il rêve de la mer qui seule pourrait le « laver de la souillure » (p.102) alors que jusque-là, la mer et ses plaisirs étaient interdits aux disciples tandis que le désert, lieu où devait, pour lui, se réfugier l'authenticité, lieu « où sont nées toutes les révélations » (p.102) devient en cet instant « ce pays voué dès ce monde au feu de l'enfer ». C'est dire dans quelle agitation il se trouve alors pour que se soit opéré un tel renversement des valeurs attachées à chaque espace, mais une lettre du maître, un instant délaissée, ramène en lui le calme : « une fois de plus, il s'abandonna (à la prose du maître) il en devint la proie ravie, extasiée ».

Le lexique utilisé, celui de la possession, laisse entendre qu'il est comme un jouet entre les mains du maître dont lui sont nécessaires les certitudes pour affronter un désert devenu le lieu où il lui faudra lutter contre la tentation, espace contradictoire puisqu'il est à la fois celui de la parole divine et celui où s'exerce l'influence du Malin⁶⁰ qui se manifeste en particulier sous la forme d'Amalia : son désir de la « dépecer, lacérer, couper » avec sa lame, est certainement l'expression d'un désir violent qu'il lui faut cependant refouler au plus profond de lui. Le côté infernal d'Amalia qui ne fait de doute ni pour Boualem ni pour le maître⁶¹ est souligné par son

⁵⁹ - Cf. ce que dit Fendou, p.108 : « Dieu punit les méchants (...) j'ai demandé aux saints et à Dieu (...) Il n'a que Dieu. »

⁶⁰ - Cf. ce que rappelle Bruno Étienne à propos des symboliques du désert dans les *Écritures* : « (...) le désert est à la fois le lieu où Dieu *se dit* (...) mais aussi (...) le lieu de la tentation, lieu peuplé de démons, d'où tout part (Moïse, Jean-Baptiste, Muhammad) où chacun et tous sont tentés, mais où chacun et tous fuiront... » in « Écritures saintes, désert, imaginaire », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, numéro spécial, « Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil », (Aix en Provence, Édisud, 1985), p.135.

⁶¹ - Cf., p.103, la lettre du maître : « toutes les femmes, mais singulièrement les infidèles, ont été placées sur les chemins des croyants pour qu'ils glissent (...) fuis -la comme tu fuirais la vipère et le feu.»

aspect physique quand elle rejoint Boualem sous sa tente avec « son collant noir » (p.104) et ses « cheveux défaits qui jouaient comme des langues de feu sur ses épaules » (p.105) et pour lutter contre elle et sa tentative de séduction, il a besoin de faire appel à tout son fanatisme. La scène qui se passe entre l'illuminé et la tentatrice⁶² a pour cadre la tente mais les différents bruits de la nuit, celui d'une flûte, « le susurrement des palmes », la lune, créent un décor de carte postale pour une intrigue qui est ici un leurre : la beauté de la nuit, présentée cependant de façon bien conventionnelle et quasi exotique - on reste d'ailleurs surpris par la pauvreté de cette description comme par celle de la plage dont nous parlions plus haut chez un écrivain si soucieux de la forme - et celle de la femme sont moins fortes que la voix du maître que Boualem convoque à son secours. Malgré l'aide qu'il trouve dans sa foi de fanatique, le désert est désormais pour Boualem, le lieu du trouble, celui où lui-même se sent le jouet de ce qu'il déteste le plus et qu'incarne Amalia, la femme, la Française, autant dire l'impie.

Si le désert apparaît comme le lieu où les hommes eux-mêmes changent et où ils se révèlent à eux-mêmes, il est aussi ce lieu où il leur apparaît que le monde a changé, le texte s'appliquant à souligner constamment et à faire souligner par les personnages que le présent est un temps dégradé.

II.3. L'altération du désert.

II.3.1. Les avatars de la tradition mystique.

À Hassi Messaoud comme à In Amenas, les illusions de Boualem se trouvent fortement ébranlées. Pour lui, comme pour le maître et les disciples, le désert apparaît comme un lieu privilégié, préservé du mal, tirant un caractère presque sacré de sa parenté avec ces lieux « où le dernier des prophètes a reçu la révélation » (p.27), lieu de la pureté et de la vérité⁶³. Tous deux s'inscrivent dans une tradition ancrée depuis fort longtemps et faisant du désert un espace sacralisé : Pierrette Renard souligne le rapport qui existe entre ce que J. J Wunenburger appelle « la topographie géologique » et la « topographie spirituelle » en écrivant : « Le désert comme figure

⁶² - Qui s'inscrit plus, il faut le souligner, dans cette tradition judéo-chrétienne si familière à l'auteur, que dans la tradition musulmane.

⁶³ - Cf. p.27, le discours du maître sur le désert : « Qui sait si entre le désert et la foi Dieu n'a pas créé une secrète connivence comme si, pour se découvrir la vérité avait besoin de la parfaite nudité ? (...) Du désert le frère Boualem va rapporter les images des temps bénis où la vérité vivait parmi les hommes. »

participe évidemment de l'ambivalence symbolique : lieu de la mort minérale, de la stérilité, il recueille toutes les significations du dénuement, de la purification à traverser »⁶⁴.

Parlant du « rôle joué par le désert dans la mystique islamique », J. C. Vatin note que « le désert est quelquefois perçu comme la matrice de la civilisation islamique. Mohamed peut y apparaître comme un homme du dit désert, alors qu'il est bel et bien citadin et qu'il s'est opposé aux "Bédouins" » et il ajoute : « ce mythe, qui se retrouve dans la sociologie religieuse présentant les religions monothéistes comme issues du désert (Renan, par exemple), a la vie dure »⁶⁵.

Sur ce point, les avis diffèrent considérablement et parfois s'opposent totalement comme ceux de J.R. Henry affirmant que l'Islam est « une religion du désert »⁶⁶ et de R. Arnaldez entreprenant de démontrer que non seulement il n'est pas une religion du désert mais encore qu'il n'encourage pas, même pour les mystiques, ce qu'on entend habituellement par « retraite », la vraie retraite étant « intérieure » et consistant « à se retirer de ses attachements et de ses passions »⁶⁷. À quoi s'oppose le cheikh K. Bentounès soulignant la nécessité de la retraite comme « moyen de détachement du monde et de communication avec l'absolu »⁶⁸.

On pourrait trouver d'autres exemples aussi contradictoires de cette liaison désert / religion : ainsi Italo Calvino peut-il écrire : « on comprend que le monothéisme soit né chez des gens qui passaient des jours et des jours à marcher dans le désert, sans voir autre chose que du sable »⁶⁹ à quoi semble répondre J. Le Goff, écrivant à propos « des rapports entre le milieu désertique et le phénomène religieux » et du fait que « le désert favorisait le mysticisme » : « Ces vues qui reposent (...) sur un déterminisme géographique simpliste ne peuvent plus être soutenues aujourd'hui »⁷⁰.

⁶⁴ - P. Renard, « T. Ben Jelloun et la quête d'identité », *Le Banquet Maghrébin*, (G. Toso Rodinis dir., Rome, Bulzoni édit.) p.315.

⁶⁵ - Jean Claude Vatin, « Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : le jeu des imaginaires » in *R.O.M.M.*, *op. cit.*, p.127, note 4.

⁶⁶ - In «Le désert nécessaire », *Revue Autrement*, hors-série n°5, «Désert, Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu », novembre 1983, p.31.

⁶⁷ - In « Déserts-métaphores de la mystique musulmane », *ibidem*, p.205.

⁶⁸ - Cheikh Khaled Bentounès (avec la collaboration de Bruno et Romana Solt), *Le Soufisme, cœur de l'islam*, Paris, La Table Ronde, 1996, p.149.

⁶⁹ - « Trois variations sur le désert », traduit par Danièle Sallenave, *Traverses* n°19, « Le Désert », Juin 1980, p.2

⁷⁰ - « Le désert-forêt dans l'occident médiéval », *Ibidem*, p.23.

Quoiqu'il en soit, pour Mammeri, le lien entre la religion et le désert ne saurait être nié comme le montre ce beau passage de « Ténéré atavique »⁷¹ où l'on retrouve les éléments essentiels de *La Traversée*, du moins en ce qui concerne le désert et où l'on peut lire :

« Le désert (...) décape du contingent ; rien ne s'y interpose entre le regard des hommes et l'image des vérités essentielles : dans la parfaite nudité, Dieu est visible à l'œil nu. Rien d'étonnant à ce que ce soit ici que le Dieu unique ait germé : pour remplir l'immense vacuité il fallait une immense présence (...) Dieu ne se laisse voir qu'aux points chauds, là où l'ardeur de l'air exaspère celle de l'esprit. »

Ces lieux que Boualem affronte tout plein de son mysticisme, il les trouve différents de ce qu'il espérait et marqués par l'absence de Dieu. Le narrateur, pour dire la dysphorie qu'installe en ces lieux le changement apporté par la modernité, mêle deux plans différents : celui de la déception religieuse de Boualem (ainsi, p.69 : « chez ces descendants pervertis des compagnons de la guerre sainte, le pétrole avait tué Dieu ») et celui de la description soulignant les éléments négatifs du paysage, sa laideur et sa désolation, essentiellement imputables à l'homme qui a substitué à ce qui existait, un ersatz de civilisation : les camions, signe du progrès, sont affectés de prédicats négatifs : « masses poussives », « brinquebalaient », « comme d'énormes hannetons aveugles » ; de même la base est « un jeu de construction inachevé », les balises sont « hâtivement plantées » et le personnel loge dans des baraquements « moins frustes que les autres ». La modernité, ici, est détérioration aussi bien au niveau de l'espace proprement dit dont ont disparu les méharis, élément essentiel de l'imagerie saharienne, qu'au niveau des valeurs, transformées elles aussi, comme Boualem peut le constater avec amertume. À la recherche de « l'étincelle de la vérité » (p.68), il rencontre des hommes qui, pour la plupart « calcul(ent) les primes de congés ou bien jou(ent) aux dominos » (p.69).

⁷¹ - « Ténéré atavique », *Autrement, op. cit.*, p.214. Une note à la fin du texte précise que « la première partie de ce texte est parue dans *Le Monde* du 16-8-81 sous le titre « Le désert atavique » (et que) la seconde partie est inédite ». Ce texte est repris dans l'ensemble de nouvelles publiées sous le titre *Escapes* par Bouchène à Alger. La date d'édition n'est pas précisée mais elle est postérieure à *l'Entretien avec T. Djaout* (1987) qui est cité dans la liste des œuvres de l'auteur.

II.3.2. Conservation ou assimilation au Nord .

Le désert, en tous points différent des autres espaces, s'oppose à tout ce qui n'est pas lui - au nord d'où viennent les journalistes, à la France d'où vient Amalia, à Alger aussi bien qu'à la montagne kabyle où se rend Mourad à la fin du voyage - par ses dimensions sans commune mesure avec celle des autres espaces qui s'en trouvent tout étriqués, par ses caractéristiques physiques - le sable, le soleil s'opposent aux brumes, à la pluie (que l'on pense à la dernière promenade de Mourad dans Alger)- mais aussi par le mode de vie qu'il impose.

Cette spécificité du désert qui lui donne son prix, c'est, à la limite, ce que le sous-préfet de Djanet voudrait faire disparaître : « bientôt, dit-il au groupe des journalistes, vous serez à Djanet comme dans n'importe quelle ville du nord » (p.83). Mais ce qu'il perçoit comme un progrès, n'en est pas un pour un personnage comme Mourad pour lequel ce « retard » que le sous-préfet rêve de combler n'est pas un handicap. Les critères d'appréciation des deux personnages sont totalement différents et tandis que pour Mourad et pour le narrateur cette transformation dont rêve le sous-préfet est, comme l'est souvent le changement dans ce roman, considérée comme une dégradation, pour le chef de daïra, la référence reste le Nord. En se dressant contre cette valorisation du Nord au détriment du Sud qui s'exprime par la voix du sous-préfet, voix officielle s'il en est, le texte remet en question la primauté de la mer vers laquelle toute la civilisation méditerranéenne s'est tournée, alors que pour Mammeri, c'est au Sahara, au-delà de l'antique « limes », qu'est « l'Afrique profonde » dont la bordure maritime lui apparaît comme « une frange étroite (...), la plus extérieure », où « s'accrochaient les comptoirs puniques, romains, grecs ou turcs, qui suçaient la substance du *pays vrai* »⁷² ; par ailleurs, ce sud considéré comme le « pays vrai » a été, pour les travailleurs numides, « une patrie, celle du dernier recours contre l'asservissement »⁷³. Ainsi se met en place, par le biais du désert, ce que J. C. Vatin appelle « un contre-mythe méditerranéen » élaboré par des écrivains réagissant, selon lui, « contre les tentatives coloniales de résurrection de l'Afrique latine, d'une civilisation par trop axée sur la mer bordière », s'insurgeant aussi, ajoute-t-il, « contre un Maghreb orienté vers ses seules façades maritimes »⁷⁴.

⁷² - « Ténére atavique », *op. cit.* p.213. C'est nous qui soulignons.

⁷³ - *Ibidem*, p.214.

⁷⁴ - In « Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements », art. cit., p.837.

Le désert de *La Traversée* sous les coups d'une modernisation considérée comme destructrice ne remplit plus, dans le texte, le rôle de défense contre l'asservissement qu'il a joué ainsi que veulent le montrer les deux exemples des nomades et de l'école.

a- L'école, l'ambiguïté d'un espace.

Le rapport particulier que les nomades entretiennent avec l'espace qu'ils parcourent sans cesse, ne lui connaissant pas de limites, espace ouvert, hors du temps, dans lequel les autorités veulent, en même temps que des frontières ou des balises, introduire des contraintes temporelles, celles du travail et de l'école par exemple, cherchant à imposer un rythme différent, ce rapport sert à opposer deux conceptions différentes dont l'une est présentée de façon un peu caricaturale ou du moins en faisant ressortir toutes les maladresses officielles : ainsi quand le sous-préfet affirme que «les racines (...) ne font pas partie de leurs traditions », ce qui, pour les nomades, peut sembler une évidence ou quand il s'enorgueillit que l'école soit « comme dans le Nord » (p.87) et que le narrateur souligne quelle aberration signifie cette ressemblance : « mêmes baies grandes ouvertes sur la chaleur du dehors, même cour de ciment gris ». Les détails soulignés servent tous à indiquer un manque, un défaut, que ce soit la présence du sable partout ou l'origine des maîtres : « venus du nord » ou « coopérants », il n'en est pas un parmi eux qui soit originaire du Sud. Le seul qui soit qualifié de « Saharien » (p.91) et dont le vêtement décrit est celui des gens du Sud (« sandales de cuir rouge, chèche noir et gandoura flottante »)⁷⁵, est un maître français qui semble le plus près des gens du lieu, comme le montre aussi l'adhésion des élèves à ce qu'il leur enseigne, ce qui n'est jamais le cas du maître égyptien dont le cours auquel assistent les journalistes et le sous-préfet se limite à une tentative d'endoctrinement simpliste. La voix tonitruante du maître, son bâton qui « flagellait l'air » (p.88), le malaise des enfants aux « regards traqués » (p.87) dont les « quarante paires d'yeux, révoltés par la peur, cherchaient à échapper à la férule, à la voix » (p.88), font de cette école une caricature d'école, un non-sens. Placée sous le signe d'une contrainte multiforme, cherchant à sédentariser des nomades et, ce qui n'est pas

⁷⁵ - Ici encore le vêtement fonctionne comme « foyer normatif » : en se vêtant comme eux, le jeune maître manifeste d'une certaine façon sa sympathie aux Sahariens qu'il éduque et dont à première vue, ne le distinguent que « ses yeux bleus (...) et un accent du midi ». Le vêtement dit ici une volonté de rapprochement qu'on ne sent pas chez le maître égyptien.

dit mais apparaît tout de même, à arabiser des Berbères⁷⁶, elle est un lieu fortement dysphorique perçu par les enfants comme une prison plus que comme un lieu d'où peut venir le salut, comme c'est souvent le cas dans la littérature algérienne, en particulier dans la littérature féminine.

Le texte insiste sur le désir de liberté des enfants qui est montré comme en totale contradiction avec leur présence à l'école et s'oppose à la volonté officielle de les « intégrer », c'est-à-dire de les stabiliser, qui pour Boualem se traduit par le désir qu'on pourrait dire fasciste, de les faire plier : « il a besoin d'être cassé » pense-t-il d'Ahitaghel (p.89) dont le besoin de liberté est bien mis en relation avec le désert par Boualem lui-même : « ce regard sent encore le désert », dit-il, et plus loin : « ils ont le désert tissé dans la peau ».

Ici, la liberté n'est compatible qu'avec le désert, elle est refus des murs de l'école, petit lieu clos opposé à son immense ouverture; elle se définit par rapport à l'espace du désert comme le montre aussi le rêve des enfants de devenir chauffeur parce qu'alors, « on va où on veut » (p.90), contrairement à ce qui se passe à l'école dont la contrainte qu'elle exerce sur eux est si forte que certains préfèrent la fuite comme ces deux enfants qui « se sont sauvés de l'internat » (p.86), prenant le risque de mourir de soif dans le désert. Cette fuite dont les conséquences peuvent être tragiques dit l'ampleur du refus de l'école qui n'est pas refus du savoir - ils pleurent à la lecture de « Liberté » - mais refus de se laisser prendre au piège de l'immobilité.

b- Le processus de sédentarisation.

A propos du comportement à adopter face aux nomades sur lesquels le sous-préfet n'arrive pas à mettre la main « pour les soigner, les instruire (...) leur donner une carte d'identité, les compter » (p.84), deux points de vue s'opposent : celui du chef de daïra, soutenu par Boualem et Serge se rangeant ainsi du côté de l'ordre, de la légalité

⁷⁶ - La première opposition arabe / berbère est introduite au début du roman quand Boualem dresse pour le maître la liste de ceux qui partent. Il définit Mourad comme un « athée » et le Cairote précise : « Et un berbériste » (p.29) : par ses deux qualificatifs, Mourad s'oppose à l'arabité revendiquée par les Frères Musulmans et à leur islamisme. La berbéricité, du moment qu'elle définit le héros, est connotée positivement dans le texte. En ce qui concerne les gens du Sud, elle est indiquée par certains prénoms comme celui d'Ahitaghel que le maître, dans son refus du non conforme balaie d'un « ils ont des noms bizarres » (p.89), comme le sous-préfet balayait l'alphabet des Touaregs, « un alphabet qu'ils sont seuls à comprendre » (p.86).

et celui de Mourad et d'Amalia, du côté du romantisme et de ce qu'ailleurs⁷⁷, Mammeri appelle « l'ordre du désert ».

La position du narrateur est ambiguë : il semble d'abord donner raison au sous-préfet puis une réflexion de Mourad ou d'Amalia ou de lui-même fait basculer le lecteur de l'autre côté : « Nous disons qu'il faut arracher les Touaregs à leurs violons » déclare, de façon pour le moins maladroite, le sous-préfet alors que deux lignes plus tôt, il rappelait avec pertinence à Amalia qui émettait l'idée que les nomades étaient « peut-être heureux comme cela », qu'elle employait le même argument que « les officiers (...) du temps de la colonisation »⁷⁸. L'ironie de Mourad, « en somme il faut les contraindre à être heureux selon le code », souligne l'adhésion du narrateur à ses propos alors que l'appui de Serge et de Boualem au sous-préfet, dit, à cause de la distance du narrateur vis-à-vis d'eux, les réserves qu'il apporte à leur point de vue : ainsi se délimitent deux camps, le narrateur paraissant plus proche de celui de Mourad, nostalgique, rêveur, romantique et habité par l'angoissante certitude qu'il assiste à la disparition d'un monde, d'une civilisation.

L'équipe du journal se trouvant immobilisée quelques jours à Tamanrasset à cause de Mourad qui, en proie à la fièvre, est retenu au dispensaire par le médecin, cette halte forcée sert à la démonstration entreprise par le narrateur : les journalistes apprennent d'un patron d'hôtel l'histoire de la ville ; elle est liée à la sédentarisation des nomades, fruit d'un rêve d'administrateur semblable au sous-préfet de Djanet (comme si, d'une époque à l'autre, rien n'avait changé du côté du pouvoir⁷⁹) et qui, « épouvanté par le vide », tente de fixer les nomades insaisissables. La ville est le piège où ils se prennent : comme l'oasis dans l'article de Mourad, elle est, avec ses marchands, le lieu où vient se briser l'indépendance « des coureurs de vent ».

Si le rêve de l'administration s'est réalisé en partie, ceux qui se sont fixés ont perdu l'espace, la liberté et n'ont rien eu en échange : la sédentarisation est pour eux une régression qui s'oppose au nomadisme comme le présent au passé : le passé, c'était « la steppe soudanaise, les caravanes de sel, l'ahal, les rezzous, la guerre, le

⁷⁷ - In « Ténéré atavique », p.215.

⁷⁸ - Tous cependant, n'ont pas eu cette attitude à l'égard des nomades ainsi que le note Nadia Tadzi dans un article intitulé « Explorations sahariennes » (*Traverses* n°19, p.148), rappelant à propos du Sahara, que « les puissances coloniales y ont inventé l'administration et ont délimité des territoires, en lignes droites bien tracées, sans consulter les populations. »

⁷⁹ - Comme en court la désespérante idée dans les romans de Mimouni.

pouvoir » (p.110), le présent c'est : « l'aumône du gouvernement (...) les touristes (...) la contrebande (...) image souffreteuse des razzias d'antan » (pp.110-111). Dans ce marché de dupes, les Touaregs n'ont même pas gagné la sécurité matérielle alors qu'ils ont perdu la liberté, le panache, la dignité qui en ont longtemps fait des héros mythiques, « source de bien des fantasmes »⁸⁰, qui ont alimenté toute une part de la littérature coloniale, par le canal de laquelle, écrit Vatin⁸¹, « "la construction" du Sahara dans l'imaginaire français aussi bien que maghrébin » s'est opérée.

Ce qu'on appelle « le tendé des frontières » (p.111) est une autre marque de la régression, de la décadence de tribus autrefois plus glorieuses. Fixées par la nécessité, les réfugiées vont vivre des seules choses qu'elles sachent faire : « la musique et l'amour ». Par une dégradation liée aux changements survenus, ce qui était source de joie devient marchandise monnayable. Le présent qui représente pour les nomades la perte de l'espace liée à une certaine sédentarisation est aussi le temps « des ahals perdus (...) des hommes morts (...) des tendés de la honte », sur lesquels pleure la mère d'Ahitaghel, un temps dysphorique par rapport auquel le passé est perçu comme un temps positivement connoté où le nomade, forgé par le désert, apparaît comme un « aristocrate hautain en opposition au sédentaire médiocre »⁸² au statut duquel on veut le réduire.

C'est ce qui apparaîtra aussi à travers l'épisode de Ba Salem dont Mourad avait parlé à Amalia quand ils étaient encore à Djanet et que l'on retrouve quand l'équipe arrive à Timimoun.

- Le dernier ahellil : la fin d'un monde.

À ce moment, Ba Salem n'est plus le personnage qu'a connu Mourad. Autrefois son jardin - ses tournesols en particulier - et les ahellils dans lesquels il chante, étaient les deux motifs qui pouvaient le caractériser ; dans les deux il excelle. Ses tournesols sont pour lui un objet de fierté et « à des kilomètres à la ronde (...) il n'y avait pas d'ahellil semblable à ceux où Ba Salem conduisait le chœur ». Ces passions remplissent sa vie jusqu'au jour où meurt sa femme : alors, « Ba Salem n'alla plus à aucun ahellil » (p.120), ce qui équivaut pour lui à mourir : en renonçant au chœur, il a

⁸⁰ - Cf. Vatin, « Désert construit et inventé... », art. cit., p.116.

⁸¹ - À l'exception de « quelques ouvrages de El Bakri, Al Idrisi, Ibn Batouta, Ibn Khaldoun, Léon l'Africain, Al Masudi (...) ».

⁸² - Ainsi que le note Jacques Madelain in *L'Errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983, p.77.

renoncé à la vie et quand il va se coucher près du tombeau de Sidi Otman sans manger ni parler, c'est pour y attendre une mort dans laquelle Mildred Mortimer voit la préfiguration de celle de Mourad⁸³.

Auparavant, avant ce dernier acte de renoncement, Ba Salem a pris la route sur son âne pour aller de ksar en ksar. Son beau-père fait, à sa recherche le même parcours qui les mène de Timimoun à Tiberghamin puis à El Barka, Akbour, Igosten, longue suite de noms magiques qui portent en eux leur charge poétique. Ce déplacement de Ba Salem dans l'espace du désert est un parcours orienté et non une errance sans but : l'espace parcouru l'est au nom de l'amitié et dit la lucidité de Ba Salem qui, sachant sa mort proche, salue ses amis avant de partir⁸⁴. Les distances dans un tel contexte ne sont pas appréciées selon les mêmes critères que ceux du Nord et jamais l'éloignement ne semble un obstacle. Le sous-préfet de Djanet s'étonnait que les Touaregs pussent faire « des centaines de kilomètres à dos de chameau pour aller écouter une femme jouer du violon dans un campement » (p.86) : ni le rapport au temps ni le rapport à l'espace ne sont les mêmes que ceux des autres et le rythme auquel ils vivent leur fait établir avec le monde une relation faite d'harmonie : ainsi quand se finit la fête de Massine, que le bruit et l'agitation ont cessé, « les hommes et le désert se retrouvent » (p.130).

La communion avec l'univers dans lequel ils vivent, passe aussi par le chœur : le cercle de l'ahellil est, dans le désert décrit par Mammeri, un lieu important où s'acquiert la gloire de l'artiste, où il s'exprime en se donnant en entier, où tous se rejoignent dans une même ferveur dont on peut penser qu'elle dépasse le simple plan esthétique : tous sont, en effet, « pris » par l'ahellil comme Mourad, absent à tout ce qui n'est pas le chant. De façon un peu curieuse, c'est l'image de l'île qui se présente alors à lui, « une île inconnue, peuplée de fleurs diaphanes et de parfums frais » (p132), image dont la musicalité évoque clairement un vers de Hugo aux mêmes allitérations et d'autant moins attendue qu'elle est le contraire de l'espace avec lequel il se sent alors en harmonie. Elle n'est, cependant, pas sans rapport avec l'oasis, toutes deux évoquant l'idée de refuge : comme l'écrit J.J. Wunenburger, « l'île dans son lagon délimité par le récif, c'est la cellule avec son noyau au centre ; c'est l'enfant

⁸³ - « The desert in african fiction », *L'Esprit créateur*, vol. XXVI, n°1, spring 1986, p.68 : « Stricken with the amdouda, the wish to die, Ba Salem withdraws from life, his death is a foreshadowing of Mourad's fate. »

⁸⁴ - Cf. ce qu'il dit à son beau père : « Je vais continuer à voir mes amis dans les ksour où je n'ai pas encore été, les voir sur cette terre, car qui sait combien de temps il me reste à vivre encore ? » (p.119)

baignant dans la tiédeur du liquide amniotique ; c'est, au milieu des terreurs de l'océan, l'oasis parfaite (...)»⁸⁵. Elle est aussi « une image du cosmos, complète et parfaite, parce qu'elle présente une valeur sacrale concentrée »⁸⁶. Le motif de l'île, revenant en différents points de l'œuvre, se trouve au cœur d'une intertextualité interne, intéressante à observer⁸⁷.

L'adieu de Ba Salem au monde est ce dernier ahellil qu'il mène malgré son état d'épuisement (deux jeunes gens le portent presque jusqu'au cercle), réussissant à regrouper tous les autres. La mort de Ba Salem coïncide avec la fin d'une époque : commentant les batailles symboliques des tribus venues à la fête de Massine, le narrateur dans ces pages où la description est sans cesse parasitée par la réflexion philosophique, souligne cette fin : « (les humanités hâves...) pouvaient encore jouer à crier Dieu (...) le temps était maintenant venu, celui de leur mort (...) C'est à leur fin qu'elles couraient (...) et elles ne le savaient pas » (p.135).

Cette mort coïncide aussi avec la fin du voyage, accentuant ainsi l'impression de coupure qu'elle provoque : le dernier mot prononcé par Mourad répondant à la femme de Ba Salem⁸⁸ avant de quitter Timimoun est « Immout...(il est mort) » et sans doute n'est-ce pas tout à fait un hasard. La fin de la traversée n'est pas pour lui anodine : « en quittant l'oasis, il avait le sentiment que le Dieu jaloux le chassait du paradis »⁸⁹ (p.187).

⁸⁵ - J.J. Wunenburger, art. cit., p.19.

⁸⁶ - In *Dictionnaire des symboles*, J. Chevalier dir., p.419.

⁸⁷ - Ainsi, quand il arrive au village et qu'il s'endort, il rêve encore d'une « île pleine de fleurs » (p.182). On peut s'interroger sur cette reprise qui intervient avec des signifiés différents. Si appliquée à la maison de Boualem elle désignait clairement un endroit protégé du monde extérieur, il en va autrement quand, désespéré de voir que la parole du maître ne remplit plus sa fonction de garde-fou contre le doute, ce dernier a « le sentiment d'avoir été jeté seul sur la grève d'une île nue » : le même sème - isolement - n'a plus la valeur de protection mais celle d'abandon. On retrouve dans *L'Opium et le bâton* ces différents signifiés de l'île : à la fin de l'épisode d'Itto, qui représente dans le récit une espèce de parenthèse, une halte en dehors du temps, (mais qui est, pour l'auteur, « le chant profond » de son roman), Bachir, qui va la quitter, déclare à la jeune femme : « nous vivions dans une île (...) Maintenant (...) nous allons tous deux quitter l'île, rejoindre les continents épais. » (coll.10-18, p.245) ; ailleurs, sous l'emprise de la musique, Bachir est « envoûté » et oublie ce qui l'entoure, c'est-à-dire la guerre et la mort : « l'île verte et rouge où avec cette voix il abordait, frémissait de douceur et de volupté » (p.32).

⁸⁸ - Après la mort de sa femme, Ba Salem a épousé sa belle sœur pour qu'elle s'occupe de ses enfants.

⁸⁹ - On notera le caractère tout à fait biblique de la formulation. Ce n'est pas dans le roman un cas isolé (pas plus que dans le reste de l'œuvre, du reste) : en effet, tout un espace culturel chrétien ou judéo-chrétien est mis en place par des références précises ou l'emploi d'expressions très connotées : ainsi, par exemple, p.37 : « les vrais Moïses salvateurs » ; p.28 : « Ils sont les derniers des Justes » ; p.125 : « œuvre de chair ne feras » ; p.129 : « il n'y avait plus de prophète pour chasser (les marchands) du temple » ; p.134 : « les tribus bibliques » ; p.162 : « le revers crucifié de votre bonheur » ; p.167 : « le verbe triomphant prêchait dans le désert » ; p.194 : « En vérité, je te le dis » etc... Il n'est pas jusqu'au thème de la tentation dans le désert qui ne s'inscrive dans cette tradition.

Ce monde si différent, qu'il quitte, est un monde avec lequel il se sent plus en accord qu'avec celui vers lequel il revient ; cependant cette oasis - paradis ne peut être qu'une parenthèse dans sa vie : en effet, il ne choisit pas d'y rester⁹⁰ malgré l'attrait exercé sur lui⁹¹ mais c'est au village qu'il retournera ; lui dont « le nomadisme viscéral » étonnait Amalia, retourne au pays de ses aïeux, vers la « tribu ancestrale » (p.179).

Le récit de la traversée du désert se compose de plusieurs épisodes qui forment comme des micro-récits et qui concourent à montrer la supériorité du passé sur un présent « pervers », comme dirait Boualem, (quant au futur il ne semble pas qu'il y en ait, aucune projection dans l'avenir ne venant ouvrir le récit) : à Ghardaïa apparaît, dans le choix de « la Transat », le désir nostalgique de retrouver des lieux du passé, à Hassi Messaoud et In Amenas, le pétrole a transformé le « désert prophétique », à Djanet, l'école a fait des enfants libres des Touaregs des prisonniers. À Timimoun, comme à Tamanrasset, le récit montre, au fil des différentes étapes du parcours, comment, au désert, est en train de mourir un monde. Ce constat établi par l'œuvre est, comme le souligne J. C. Vatin⁹², celui de l'« ethnographe » qui « dépeint un effondrement sous les coups de boutoir du “développement” ».

Le retour au village n'est ni prémédité ni réfléchi mais apparaît comme un choix qui s'impose au personnage de façon tout à fait irrationnelle, comme un mouvement d'humeur : alors qu'il est dans le taxi qui le mène à l'aéroport, à « l'embranchement de Maison Blanche » (là encore, on remarquera le recours à l'ancienne désignation des lieux, significatif d'une impossible adaptation au présent) qui est alors véritablement la croisée des chemins, il choisit de bifurquer vers la Kabylie et Tasga, préférant le village à la France, le « cocon » tribal à l'étranger, l'intérieur à l'extérieur. Lieu d'où l'on part, le village est, dans l'œuvre de Mammeri, le lieu où, inexorablement, l'on revient.

⁹⁰ - Comme l'écrit P. Renard (art. cit., p.315), « le désert est un lieu que l'on parcourt et non dans lequel on s'installe. »

⁹¹ - Cf.p.179 : « je suis sûr que si le désert atavique n'est entré que tard dans ma vie, il était inscrit dans mes veines depuis toujours. »

⁹² - Art. cit., p.122.

III. Le village ou le temps arrêté.

III.1.L'opposition passé / présent.

Le premier retour de Mourad au village s'accompagne d'un retour sur le passé déclenché par l'évocation de Tamazouzt, la jeune femme qui servait d'agent de liaison pendant la guerre. Ce passé, c'est celui de la guerre de libération puis celui des débuts de l'indépendance : ce «flash-back» (pp.55-60) passant très vite sur le rôle de Tama, comme on l'appelle, pendant la guerre, met l'accent sur ce qui aurait pu la lier à Mourad si elle n'était mariée et s'il ne partait pas. Il a aussi pour fonction implicite de souligner que le passé de Mourad est un passé de lutte, ce qui lui sert en quelque sorte de caution pour la suite du récit et rend légitime l'apologue qu'il écrit.

Cette première évocation du village fait se superposer, en les opposant, deux Tasga, celui d'aujourd'hui et celui d'hier, celui-ci apparaissant comme « le vrai » (p.61) alors que le village d'aujourd'hui est pour Mourad « le couloir de la mort lente » (p.54) et que toutes les qualifications en sont négatives, qu'elles s'appliquent au village lui-même ou à ses habitants, « vieillards mornes » aux « lèvres serrées », aux « regards mornes » (p.52), ayant acquis « la stupide rigidité du métal » (p.54). Quant au décor, il est désormais « vide, frappé d'immobilité à jamais » (p.53) et « les ronces (ont) envahi les chemins, même celui de la fontaine... » (p.61).

Ici encore le rapport de Mourad à l'espace a changé ; de même qu'errant dans les rues d'Alger, il ne reconnaît pas la ville, en écoutant parler sa mère, il a le sentiment que « le village qu'elle contait, ce n'était pas celui qu' (il) avait connu, c'était un Tasga fantôme » (p.53). L'absence de vie fait du village un décor « vide » où « quelques vieillards (...) attendent de (...) mourir » (p.64). Les raisons de cette lente agonie du village ne sont pas très claires malgré une amorce d'explication : « On les avait gavés de harangues après les avoir repus de misère toute leur vie. Ils avaient accepté la faim, les prisons, la torture, puis on les avait oubliés là...avec les vents...le vent du ciel...le vent des mots » (p.55).

Comme on le voit, les responsabilités ne sont pas bien délimitées et si le « on » renvoie au système mis en place après l'indépendance, caractérisé ici par une parole inefficace, le reste - faim, prison, torture - renvoie au système colonial sans que le texte n'établisse de distinction entre l'un et l'autre système, confondant et diluant les responsabilités.

Le village qu'il a sous les yeux apparaît à Mourad comme une mauvaise copie de ce qu'il était, comme une illusion à laquelle il oppose son « vrai » village évoqué dans une espèce d'hallucination, comme plus tard, il l'évoquera en proie à la fièvre, peuplant l'espace que la nuit a vidé complètement, (de même, quand il reviendra, c'est encore la nuit qu'il sortira pour découvrir ce village sous la lune livré aux chiens et aux chacals), « des images anciennes » (p.61), de personnages dont certains sont morts, d'autres partis, évoquant en même temps que les « sehjdjas de jadis », « le vrai Tasga, celui de Mokrane, de Menach, de Mouh et d'Aazi » et la flûte de Mouh jouant « mon basilic » comme jadis. Ce village désormais mythique que seuls le rêve ou l'hallucination permettent de recréer avec ses musiques, ses danses et ses rires de jeunes filles, apparaît comme la transposition d'une jeunesse disparue et impossible à rattraper, Mourad, Arezki vieillissant, comme le souligne M. Mortimer⁹³, connaissant l'amertume désabusée des « lendemains de fête » que peint *La Traversée*, selon Mammeri lui-même déclarant à T.Djaout que chacun de ses romans réfère « à une étape de la vie du peuple algérien ».

III.2 : L'espace textuel du village comme croisement

La description du village est aussi le lieu d'une intertextualité déclarée avec les romans précédents : le village, Tasga, est celui où, déjà, se situait l'action de *La Colline oubliée*, les noms des personnages sont aussi ceux de *La Colline*, Tama porte le même nom qu'Aazi dont le vrai nom, Tamazouzt, est aussi celui de la sœur d'Arezki dans *Le Sommeil du juste*, l'air de flûte que Mourad croit entendre est « Mon basilic », celui-là même que Mouh joue dans *La Colline* et même le fou que Mourad rencontre à son arrivée et le jour de son départ porte le nom de WerWer, celui qui était déjà présent dans *Le Sommeil du juste*.

Cette intertextualité sera encore plus forte à la fin du roman où l'abondance de détails semblables d'un roman à l'autre est telle qu'on peut se demander si elle ne signale pas la présence d'éléments autobiographiques dans l'œuvre.

⁹³ - Mildred Mortimer, art. cit., p.66 : « (Mourad) is the angry young man grown somewhat older, a middle-aged version of Arezki, hero of Mammeri's *Le Sommeil du juste* ». Cf. aussi F. Desplanques, art. cit., p.51 : « les personnages (...) avec un certain décalage, (...) vieillissent en même temps que lui.. »

Le thème même du retour est présent dans les trois romans ; « à l'heure des choix cruciaux », note F. Desplanques, à propos des personnages de Mammeri, « ils retournent au village, fussent-ils en mourir »⁹⁴ et W. Bouzar parle d'« un retour au bercail (...) inéluctable »⁹⁵, ajoutant que les personnages « ne peuvent échapper à leur communauté, à leurs origines, à leurs racines (...) »⁹⁶. Mourad veut revenir au village pour s'y confondre avec les siens, de même, Areski, dans *Le Sommeil du juste*, revenait chez lui au village après avoir fait la guerre en France et avoir cru qu'il s'y installerait. Enfin, c'est pour rentrer chez lui en tentant de franchir à pied le col enneigé qui le sépare de son pays que Mokrane meurt dans la tempête.

Lieu du commencement et de la fin, pour utiliser un lexique cher à Mammeri, le village est pour Mourad (et ces personnages qui lui ressemblent tant), à la fois un lieu où l'on ne peut vivre et sans lequel on ne peut être soi-même, contradiction dont nous soulignons ailleurs⁹⁷ qu'« elle fonde le tragique dont Goldmann explique que dans la tragédie racinienne, il naît du besoin de réunir deux exigences rigoureusement contradictoires ». Ce mouvement double de départ et de retour, à l'œuvre dans tous les romans de Mammeri, relie le dernier au premier, bouclant ainsi l'œuvre, comme si, alors, tout était dit.

Quand Mourad revient au village, il est tout de suite en proie à une forte fièvre qui lui donne l'impression d'étouffer et le pousse à sortir. Cette scène est à mettre en relation avec deux scènes précédentes où Mourad est également sous l'emprise de la fièvre et où il étouffe (p.113 ; p.126). Dans la première, comme au village, il se lève, s'éloigne du campement installé en plein air ; dans la deuxième, il rêve. La scène du campement où Mourad fiévreux se perd dans la montagne semble avoir une double fonction, celle de faire découvrir le paysage insolite dans lequel il tourne en rond et celle de préparer l'épilogue. Là encore fonctionne l'intertextualité avec *La Colline oubliée* dans le rapport des hommes et de la montagne : dans *La Traversée*, elle est ce qui ferme un espace jusque-là grand ouvert : elle est l'obstacle, le piège où se prend Mourad prisonnier de la montagne et de son délire. Le décor dans lequel il erre est un décor hostile comme le montre le lexique employé : « dinosaure », « barrait la route », « paysage de ville morte », « roches aiguës ». Dans

⁹⁴ - Art. cit., p.51.

⁹⁵ - Wadi Bouzar, « Itinéraires croisés chez M.Mammeri », *Awal*, n°18, p.97.

⁹⁶ - Id., p.98.

⁹⁷ - In « Le croisement des références dans l'écriture de Mammeri », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.14, 2^osem.1991, p.66.

cet affrontement entre l'homme et la montagne, Mourad est sauvé par l'intervention d'Amayas parti à sa recherche mais, dans *La Colline oubliée*, personne ne peut sauver Mokrane, « mangé » par le col ⁹⁸.

Ce que découvre Mourad en sortant de chez lui, c'est, éclairée par la lune, une « ville morte »⁹⁹ : ce Tasga qui est, de façon évidente celui de *La Colline oubliée*, est souvent présenté par le recours aux mêmes éléments descriptifs, revenant de façon quasi obsessionnelle : la nuit, la lune, souvent rouge, les aboiements des chiens, le silence dont on retrouve l'écho jusque dans ce passage de *L'Opium et le bâton* auquel il n'est généralement pas fait allusion¹⁰⁰ et qui contribue à faire de cette scène une « scène » fantasmatique dont on pourrait, peut-être, expliquer la persistance par une expérience particulière de l'auteur.

Comme dans la montagne du Sahara, le « réel » va être très vite parasité par l'imagination du personnage qui là-bas lui faisait entendre « des rires » et « des baisers » (p.114) et ici, son propre nom crié par une voix par laquelle il se laisse guider jusqu'à la rivière qui coule en bas de la colline.

La marche de Mourad, rythmée par « le bruit de ses pas » comme elle l'était dans la montagne¹⁰¹ rappelle celle de Mokrane dont « les gros souliers à clous crissent (...) à intervalles égaux »¹⁰², entendant lui aussi l'appel d'une voix lui criant « je suis ta femme », jusqu'au moment où il « voit » sa femme Aazi, Aazi qui fait partie de ces hommes et de ces femmes que Mourad « trouve » sur la place, lieu central du village, jadis lieu de la fête et de la communion, centre de la vie collective, qui est aussi au centre du délire de Mourad, décor où il se joue, où se rêvent ses regrets, sa recherche désespérée du passé, de sa jeunesse et des compagnons de cette jeunesse, recherche poignante et vaine comme sa marche dont l'aspect désordonné : « il remonta », « il redescendit », « en remontant », « il redescendit », souligne la vanité.

⁹⁸ - Cette scène est à mettre en relation avec celle que décrit Mammeri dans « Ténéral atavique » : la même situation, le même lexique, les mêmes images servent à rendre compte d'une même expérience vécue par l'auteur comme tend à le faire croire l'emploi du « Je » et qu'il prête à son personnage. La distance entre les deux n'est jamais très grande, les deux se nourrissant manifestement à la même source.

⁹⁹ - Dans la montagne du désert, c'est également un « paysage de ville morte » lui aussi éclairé par la lune, qui s'offre à lui.

¹⁰⁰ - À Paris, le fils de Belaïd essaye de convaincre son père de revenir au village ; alors qu'il regarde par la fenêtre, l'image du village se superpose, un bref instant, à celle de Paris : « Vite défilèrent devant lui les petites maisons basses et obscures de Tala (...) où il avait si peur quand il était enfant la nuit où le silence était si plein, si pur qu'(...) à des kilomètres du village on entendait les aboiements des chiens » (p.85).

¹⁰¹ - Cf. p.113 : « le bruit de ses pas faisait sur le sol une musique monotone »

¹⁰² - *La Colline oubliée*, p.189.

Ces changements que Mourad perçoit dans le village n'ont pas véritablement affecté l'espace mais ce qui l'animait, lui donnait un sens et qui, en disparaissant l'a réduit à l'état de décor. Ce que Mourad ne supporte pas c'est que plus rien ne soit pareil, que les jeunes gens de Tasga n'aient pu réaliser le vœu formulé dans *La Colline oubliée* : se retrouver tous pour ouvrir Taasast dont Aazi a gardé la clé, que les amis aient quitté le village de leur jeunesse et, d'une certaine façon, que le temps ne se soit pas arrêté à Tasga.

Les personnages qu'il appelle dans son délire, une fois qu'on l'a ramené chez lui, sont presque tous des morts (p.189), (dans son agonie, Mouh le joueur de flûte de *La Colline oubliée* appelait lui aussi « les noms des morts (...) disparus quelquefois depuis très longtemps »)¹⁰³, comme s'il était plus proche d'eux et sa mort dit, en quelque sorte, son incapacité à accepter le présent tel qu'il est.

Échec sans doute de Mourad mais aussi condamnation d'un monde qu'on n'a pas su ni pu, sans doute, faire coïncider avec ses rêves, le roman se termine avec la mort de Mourad car les pages qui suivent - la lettre de Kamel à Amalia pour lui apprendre cette mort et la réponse d'Amalia - semblent superflues, chacun essayant de dire ce que fut Mourad, en une espèce de notice nécrologique plus révélatrices de celui qui écrit que de celui dont il parle, révélatrice aussi du goût de la formule que nous avons cru trouver chez Mammeri¹⁰⁴.

Cette traversée, parcours orienté comme tout parcours, nous a semblé entièrement tournée vers le passé. Cet itinéraire accompli par Mourad depuis qu'il a quitté son village jusqu'au moment où il y meurt, est la quête nostalgique d'une époque révolue coïncidant avec la jeunesse du personnage, seul moment où il semble avoir vécu dans le présent et valorisée peut-être à cause de cette coïncidence.

La nostalgie qui emprunte un aspect différent chez Boualem rêvant du retour des « temps heureux »¹⁰⁵, s'accompagne d'un certain refus du présent rendu sensible par « cette aisance à échapper aux choses » qu'Amalia décèle en Mourad et qui en fait

¹⁰³ - *Ibid.*, p.152.

¹⁰⁴ - Cf. p.45, cette affirmation péremptoire à propos de la marche à pied : « De toutes façons, c'est la seule façon de sentir vraiment le désert : en voiture, c'est un viol pressé, à dos de chameau, c'est un survol abstrait. » Cf. aussi, pour ce goût de la formule, pp.184-185 : « les dormeurs allaient s'éveiller au jour et au joug » ou encore, p.184 : « Mourad ne savait pas si les chacals et la voix hurlaient à la mort ou hélaiement à l'amour. »

¹⁰⁵ - Cf. p.29 : « Aux temps heureux il eût d'un revers de sabre fait voler l'argument avec la tête de l'argumenteur. Mais les temps heureux n'étaient plus. Ils allaient revenir, Dieu ne pouvait pas abandonner les siens. »

désormais un spectateur alors que sa jeunesse a été le temps de l'action comme l'indique sa participation à la lutte.

Si le personnage de Mourad est tout en nuances, il n'en va pas de même pour ceux qui lui sont opposés, Boualem et Serge dont la peinture frôle la caricature comme si le narrateur avait besoin de souligner la distance qui le sépare à la fois du communisme étroit de Serge et du fanatisme de Boualem qui ont pour fonction de faire ressortir la complexité de Mourad dont il est bien plus près et dont le romantisme, la « distraction » semblable à celle de ses héros, le « désenchantement » dont parle la présentation du roman, ont toute sa sympathie même s'ils débouchent sur l'échec¹⁰⁶ qui culmine avec la mort de Mourad au village, disant l'impossible retour en arrière ; héros de la quête vaine d'un « paradis perdu », il ne peut s'accommoder des changements qui affectent tous les espaces dont la description dans ce roman sert essentiellement à démontrer la supériorité de ce qui fut sur ce qui est.

¹⁰⁶ - Il est intéressant de noter combien un texte postérieur à *La Traversée*, « La Rédemption de Cham » envoyé, nous précise-t-on, « pour les Actes du Colloque Jacqueline Arnaud, le 16 février 1988, peu de temps donc avant sa mort accidentelle » (et publié dans la revue *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 10) est au contraire empreint d'un optimisme qui apparaît dès le titre de ce long poème et jusqu'aux derniers mots : « Fiat Lux ! ». Placé sous le signe de *La Bible* dont sont cités en exergue un extrait de la *Genèse* et l'un de *Luc*, il montre Cham libéré de la Malédiction qui pesait sur lui et brisant ses chaînes.

Il est vrai aussi que l'entretien avec Tahar Djaout se terminait sur une belle note d'espoir : « Le nombre de jours qu'il me reste à vivre, Dieu seul les sait. Mais, quel que soit le point de la course où le terme m'atteindra, je partirai avec la certitude chevillée que, quels que soient les obstacles que l'histoire lui apportera, c'est dans le sens de sa libération que mon peuple (et à travers lui les autres) ira. »

Chapitre IV

Éclatement et corruption de
l'espace : la trilogie de Mimouni

Les trois romans de Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*, *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* que nous choisissons d'étudier ensemble constituent une trilogie, ce dont l'auteur convient même s'il souligne que ce n'est pas le résultat d'un projet conscient¹. Ils constituent une rupture par rapport aux œuvres précédentes de l'auteur dont la notoriété date de la parution du *Fleuve*. En effet, la « sortie » de cet ouvrage a été saluée avec enthousiasme par la presse étrangère et française, en particulier, qui fit le même accueil aux deux autres romans. À propos de *L'Honneur, Jeune Afrique Plus* parle d'« excellent roman », de « merveilleux roman »²; Charles Bonn souligne en 1982, que « “la révélation” romanesque de l'année, pour une grande partie de la presse française, est *Le Fleuve détourné* », ajoutant que « la critique française s'est extasiée sur la violence et la nouveauté d'une écriture qui est, certes une condamnation sans appel de la confiscation de la mémoire en Algérie, et (...) éblouit dès les premières pages par sa virtuosité³ ».

Sami Naïr, pour sa part, affirme qu'après la parution du *Fleuve* et de *Tombéza*, « deux terribles romans », « la littérature algérienne change de visage »⁴ et il ajoute un peu plus loin que le « témoignage artistiquement transfiguré (que sont ces romans) constitue une rupture » dans la littérature algérienne contemporaine⁵. L'auteur lui-même répond à A. Djeghloul rappelant les « louanges de Bernard Pivot », qu'« il est vrai qu'*Apostrophes* a manifesté beaucoup d'enthousiasme (pour *L'Honneur*) ce qui a largement contribué à une bonne diffusion du livre »⁶.

¹ - Cf. l'entretien accordé à la revue *Phrétique* (n°51, Paris, Hiver 1989, pp.62-67) où il déclare, en réponse à une question demandant s'il ne s'agit pas avec ces trois romans d'« une histoire en trois actes, comme un drame antique » : « Effectivement ces trois romans forment une trilogie, mais c'est un développement que je n'avais pas vraiment envisagé à partir du *Fleuve détourné*. Ce n'est que le troisième roman écrit, et là peut-être comme le troisième acte d'une pièce tragique, que se dégage une réelle cohérence. » Les trois romans ont été publiés par le même éditeur, Robert Laffont, le premier en 1982, le deuxième en 1984 et le troisième en 1989, ce qui contribue, sur un plan extérieur, à les constituer en ensemble, par opposition aux romans précédents, publiés à Alger : *Le Printemps n'en sera que plus beau* (S.N.E.D, 1978), *Une Paix à vivre* (E.N.A.L., 1983) et aux suivants, publiés à Paris par Stock, *Une Peine à vivre* en 1991 et *La Malédiction* en 1993. Par ailleurs, dans un entretien avec A. Djeghloul (*Arabies* n°35, nov.89, pp.96-98) l'auteur, parlant de ce qui sera *Une peine à vivre* déclare : « il va marquer une rupture avec la trilogie que constituent mes trois romans publiés chez Laffont. »

² - *Jeune Afrique Plus*, n°3, nov-déc.1989, pp.116-130.

³ - In « Itinéraires d'écritures en Méditerranée », *Annuaire de l'Afrique du nord*, XXI, 1982, p.854.

⁴ - In « Rachid Mimouni, un homme libre », *Les Temps Modernes* n°460, nov.84, p.917.

⁵ - *Ibidem*, p.918.

⁶ - Art.cit., p.96.

Cette unanimité dans la louange ne se retrouve pas en Algérie. Analysant la réception du *Fleuve* et de *Tombéza* des deux côtés de la Méditerranée, Hafid Gafaïti rappelle⁷ que ces romans ont, dans un premier temps, « connu le sort réservé à la plupart des œuvres éditées à l'étranger », ayant d'abord « une existence quasi mythique » faute de pouvoir être lus avant leur publication à Alger, par un éditeur privé⁸, en 1985. Si la critique française, selon lui, a eu tendance à « réduire l'œuvre à son aspect de témoignage en mettant l'accent sur son discours idéologique critique uniquement et, parfois, en renforçant sa lecture par une surévaluation esthétique, dans le but évident de l'exploiter à des fins politiques », la critique algérienne n'a pas été tendre comme le montre l'analyse par le critique d'articles de T. Djaout et A. Djaad consacrés au *Fleuve* avant sa réédition à Alger. Mimouni, lui-même, s'entretenant avec A. Djeghloul déclarait : « une certaine presse algérienne avait tenté très sournoisement de suggérer que *Le Fleuve détourné* avait été bien accueilli en France, ex-pays colonisateur, parce qu'il était très critique à l'égard de l'Algérie et en particulier de la période de Boumediène ».

Cette réception si contrastée qui fut aussi celle de *L'Honneur* est à l'origine du travail⁹ consacré à ce roman par une équipe de chercheuses qui proposent, selon la présentation de la quatrième de couverture, « une perception de l'œuvre de Mimouni en rupture avec l'approche souvent simpliste des media européens (...) »; cette volonté de démarcation se trouve renforcée par le sous-titre de l'ouvrage : *Lectures algériennes* et par la réticence de certains articles de l'ensemble vis-à-vis du roman.

Cette réception « très différenciée sinon contradictoire »¹⁰ d'une même œuvre souligne, si besoin en était, l'ambiguïté d'une réception forcément double, les œuvres algériennes d'expression française s'adressant au moins à deux publics dont la localisation différente implique un « horizon d'attente » autre¹¹.

On peut cependant s'interroger sur la différence de l'accueil fait, à un moment donné, aux œuvres de Mimouni, sur ce qui provoque l'enthousiasme des uns

⁷ - In « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », *Itinéraires et Contacts de cultures*, n°14, 2^e semestre 1991, pp.26-34.

⁸ - Il s'agit de Laphomic.

⁹ - *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, (Naget Khadda dir.), Paris, L'Harmattan, 1995.

¹⁰ - *Ibidem*, p.7.

¹¹ - C. Bonn écrit in « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture » (*Présence francophone* n°30, 1987, p.7) que « Le concept de littérature maghrébine est doublement spatial dès son libellé (...) Ce libellé signale un lieu d'identité (le Maghreb) et une langue d'usage (le français) géographiquement distincts. »

et la réserve des autres. L'analyse de l'espace dans ces textes nous a semblé révélatrice, comme dans bien d'autres romans, d'une vision du monde qui peut expliquer cette lecture si différente des œuvres. Le traitement de l'espace, d'un roman à l'autre, sert à mettre en place un univers cauchemardesque – *Tombéza*, de ce point de vue, est le roman le plus noir; il est aussi, sans nul doute, un sommet de l'œuvre que n'égaleront pas les autres textes de l'auteur – univers que bien peu de choses peuvent éclairer, même si *L'Honneur* est, comme le constate l'auteur¹², « beaucoup moins dur, beaucoup moins violent » que les deux romans précédents.

Campagne, villes, tous les espaces sont frappés de négativité, sauf certains appartenant au passé, maquis, « vallée heureuse », espaces perdus vers lesquels on ne peut revenir. Si parfois se dessinent les contours d'une oasis, lieu d'une vie possible, la logique du texte l'efface aussitôt : la halte à l'hôpital dans *Le Fleuve*, celle du camp où Tombéza découvre l'amour, ne sont que de brèves parenthèses qui, une fois refermées, rendent encore plus difficile le retour à la « normalité ». Le malaise du lecteur algérien ne vient-il pas du constat d'échec établi par les textes, du sentiment d'une impasse tragique à laquelle il ne semble y avoir aucune issue et du désespoir qu'il peut éprouver à « reconnaître » ces espaces qui sont aussi les siens ?

Les romans, d'une structure comparable – ils mènent le lecteur en un va-et-vient constant, régulier, du présent au passé, du temps présumé de l'énonciation, temps racontant, à un temps raconté – opposent, tout au long du récit, l'immobilité au mouvement, cette opposition doublant celle du passé au présent. Dans *Le Fleuve*, comme dans *Tombéza* et comme dans *L'Honneur*, le présent est le temps de l'immobilité, le passé, celui du mouvement.

C'est, immobile, cloué sur un chariot d'hôpital que Tombéza revit les événements passés qui, du douar où il est né l'ont mené en un itinéraire tourmenté jusqu'à ce réduit où il agonise; de même, c'est enfermé dans un camp, privé de liberté et de mouvement, que le narrateur du *Fleuve* évoque l'impossible retour au douar d'où il est parti pour une errance qui l'a mené en des lieux nombreux et différents avant que son horizon ne se rétrécisse aux limites du camp. Cependant, on ne pourra pas dire pour autant que ces romans opposent à un - ici - dysphorique, un - ailleurs - qui aurait

¹² - Dans l'entretien avec Djeghloul déjà cité, p.97.

été vécu comme euphorique. En effet, et à quelques exceptions près, l'ailleurs est le plus souvent, lui aussi un espace (ou un ensemble d'espaces) malheureux.

Dans *L'Honneur*, c'est aussi un personnage immobile, vieillard détenteur de la mémoire de la tribu, qui raconte à un destinataire qui l'enregistre, l'histoire de son village, remontant pour celui qui l'écoute sans le comprendre, vers un passé, lointain comme celui de la défaite qui jeta la tribu, plus d'un siècle et demi plus tôt sur la route de l'exil pour la mener en ce village du bout du monde, ou plus proche comme celui où se déroule l'histoire de certains personnages d'ancêtres ou encore plus proche comme celui des lendemains de l'indépendance. Le recours à l'analepse, de plus ou moins grande amplitude, est ainsi l'un des procédés les plus utilisés par l'écriture.

L'espace à partir duquel s'énonce le récit, le camp ou l'hôpital, est un espace dysphorique - dans un cas, le narrateur a perdu sa liberté, dans l'autre, il est en train de perdre la vie - et la vision qui en est donnée est tout entière frappée d'une négativité qui semble contaminer tous les autres espaces convoqués par le souvenir, en un recours constant aux flash-back. La négativité du village d'où raconte le vieil homme de *L'Honneur* est moins évidente, l'espèce de léthargie dans laquelle sont plongés les villageois avant l'intrusion dans leur vie et leur espace de Omar El Mabrouk, pouvant presque être considérée comme une forme de bonheur¹³ alors même que tout le récit du vieil homme est marqué par la douloureuse nostalgie de la terre d'origine.

Cet espace auquel, dans son oscillation entre le présent et le passé, le texte revient régulièrement, s'oppose aussi dans son unicité à la pluralité des autres lieux qu'il décrit ou évoque. C'est ainsi, l'espace le plus important du texte qu'il ouvre et qu'il ferme et, pourrait-on dire, qu'il envahit.

Cet envahissement est rendu sensible d'une façon différente dans les romans : dans *Le Fleuve*, à chaque épisode du passé, c'est à dire un épisode dont l'action se situe ailleurs, succède un épisode du présent dont l'action se passe au camp, en une construction « en damier » selon l'expression de J. Cellard¹⁴; dans *Tombéza*, l'hôpital est à la fois le lieu où se génère le récit, le lieu du présent, de l'énonciation et un des lieux du passé, cadre de certains épisodes de la vie du narrateur

¹³ - Cf. p.14, ce qui est dit des villageois assis sur la place aux figuiers : « Les amateurs de fraîcheur appréhendaient tout événement qui pût venir rompre la monotone mais rassurante succession de jours semblables qui engloutissait subrepticement les existences. » Cf. aussi p.37, leur « sourde crainte des changements » ou, plus bas, cette constatation du narrateur : « Nous avions jusque-là vécu dans la sérénité... »

¹⁴ - In *Le Monde des livres*, 17 septembre 1982.

qui y a, un temps, travaillé. C'est dire qu'il y a un redoublement de « l'effet - hôpital » et que cet espace va être aussi lieu du dire après avoir été celui du faire.

Dans *L'Honneur*, le village d'où parle le vieil homme, réveillant la mémoire d'un passé qui le hante, est le lieu vers lequel revient la narration à chaque pause du récit ponctuée par l'intervention du narrateur se manifestant par une phrase du type : « tu vas m'écouter... » ou : « je vais te raconter maintenant » adressée, en un pseudo-dialogue¹⁵, à un interlocuteur privé de parole et même d'identité jusqu'à la fin du récit où il se révèle être le fils d'Ourida, sœur d'Omar El Mabrouk et peut-être de ce dernier. Le récit du passé est ainsi interrompu par le retour au présent, c'est-à-dire au village; ce dernier qui est le lieu de l'énonciation est aussi celui où tout se passe, celui de l'action même si celle-ci est souvent dérisoire, lieu aussi à l'aune duquel sont évalués les autres espaces.

Le passage d'un espace à un autre, d'un temps à un autre (on peut parler ici de chronotopes quand un temps donné, le présent ou le passé correspond à un espace, hôpital, camp, village ou vallée) fait se croiser dans le texte, deux lignes d'intrigue, deux récits, complémentaires au demeurant, la vie au / du camp et la vie du narrateur avant son arrivée au camp dans *Le Fleuve* ; la « vie » à l'hôpital - le narrateur va, très symboliquement, y rester sept jours avant de mourir - et la vie du narrateur avant l'accident qui le mène en ce lieu dans *Tombéza* ; la vie des villageois avant l'arrivée d'Omar El Mabrouk / leur vie après cette arrivée, sauf que dans *L'Honneur*, c'est du même lieu qu'il s'agit, le village.

En quoi les lieux du passé et les lieux du présent vont-ils ou non différer, en quoi cette ressemblance ou cette différence sont-elles significatives ? Telles sont certaines des questions que l'on pourrait se poser à propos du traitement de l'espace chez Mimouni. Pour y répondre, au moins partiellement, il faudra se demander comment sont figurés ces espaces, qu'on examine les descriptions qui en sont faites, que l'on s'interroge sur les rapports des personnages aux lieux décrits ou cités et que l'on « dégage les valeurs symboliques et idéologiques (...) attachées à (leur) représentation » comme le suggère H. Mitterand¹⁶.

¹⁵ - Cf. Afifa Bererhi, « L'espace de l'infraction au dialogue », *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni, lectures algériennes*, op. cit., p.43.

¹⁶ - In « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », *Le Discours du roman*, op. cit., p.194.

I. L'espace de l'énonciation.

Nous commencerons par examiner les espaces centraux ou espaces-pivots, ceux autour desquels tourne le roman et à partir desquels il s'énonce, le camp, l'hôpital, le village.

I.1. Le camp, lieu de la parole.

Le camp d'où parle le narrateur du *Fleuve* n'est pas véritablement décrit ni situé ni même nommé et si, comme l'écrit Mitterand, « le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure... »¹⁷, aucune trace ici du pacte réaliste, comme le montre du reste la phrase inaugurale du récit : « L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs » (p.9) ; l'incipit installe le texte dans le « non naturel » pour le moins, et empêche le lecteur d'attendre une peinture classique de ce lieu que le narrateur aspire à quitter « immédiatement » et qui se trouve en partie défini par cet empressement et par le lexique utilisé - Administration, Administrateur, Subversifs - comme un lieu où s'est instauré un rapport de force défavorable au narrateur.

Cet espace est déjà évalué - négativement - avant que n'apparaissent des éléments de description relativement peu nombreux et épars mais qui, dès le début du texte, mettent en place un univers dysphorique malgré la fausse naïveté du narrateur qui, tout en affirmant qu'« il n'y a pas trop lieu de se plaindre » (p.10) accumule au contraire, en une page, les raisons de le faire ; la construction du passage, elle-même, souligne cette apparente naïveté : la description commence par un « certes, notre installation reste très rudimentaire » (p.10) mais rien ne viendra atténuer cette affirmation, alors que le « certes » faisait attendre un « mais », bien au contraire, que les termes utilisés appartiennent à un lexique dépréciatif : - « baraques », « brinquebalantes », « bicoques », « étuves », « poussière », « boue » - ou que les tournures utilisées soient négatives ou restrictives : « nos baraques ne sont meublées que de simples lits de camps en toile... », « il n'y a pas de climatisation malgré la rigueur du climat », « l'eau nous est distribuée (...) une fois par jour... » (p.11), ou,

¹⁷ - *Ibidem*.

enfin, qu'une information donnée semble atténuée par le commentaire du narrateur : « Pour faire ses besoins, il faut aller dans les champs. Cela ne me gêne pas beaucoup personnellement. J'ai fait ainsi toute ma vie. Mais les citadins n'ont pas l'habitude » (p.10) ou encore (p.11) : « en été, il y a beaucoup de poussière et, en hiver, beaucoup de boue. Mais j'ai connu pire au maquis. »

Dans les passages consacrés au camp, la description des lieux n'est pas l'élément le plus important : elle se complète au fur et à mesure que le récit avance, par petites touches un peu vagues, qui visent plus à créer une atmosphère, une ambiance, qu'à dénoter, ainsi, (p.20) ce bref passage : « dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié... »

L'espace peint est un espace dysphorique, oppressant : chacun des verbes utilisés le souligne et s'il n'est jamais vraiment représenté, les rares éléments de description conforteront cette impression, qu'il s'agisse de « chiendents » (p.30), seule végétation possible dans ce cadre (dans cet univers romanesque, nous y reviendrons, les plantes épineuses, cactus et chiendent, sont les plus nombreuses) ou du soleil (pp.53 et sq.) qui n'est pas un élément euphorique. Si la clarté du camp s'oppose à l'obscurité du réduit où croupit Tombéza, l'isotopie de la lumière tissée dans ces pages est une isotopie négative et le soleil, un élément hostile¹⁸ et dans cet espace écrasé par le soleil, Rachid rêve de voir la mer, « une fois, une seule, respirer à pleins poumons le vent du large. » (p.56)

S'agit-il là d'une remise en cause d'une imagerie coloniale exaltant les bienfaits du soleil ou d'une volonté de mettre en place un univers le plus noir possible en affectant tous (ou presque tous) les éléments de négativité¹⁹ ou alors ne serions-nous pas en présence d'une intertextualité avec certaines pages de Camus, en particulier avec la scène centrale de *L'Étranger*, où le soleil joue le rôle maléfique et destructeur que l'on sait²⁰ ? Quoiqu'il en soit, la seule scène « paisible », pourrait-on

¹⁸ - Cf. *Le Fleuve*, p.53 : « Rachid (le) défie »; p.54 : « (il) protèg(e) ses yeux de la luminosité ambiante »; il a, avec le soleil « un vieux compte à régler. Un jour, je lui ferai rendre gorge » dit-il (id.)

¹⁹ - Cf. ce que déclarait Mimouni, parlant de *Tombéza* : « mon roman est volontairement poussé au noir. » (*Jeune Afrique* n°1240, 10 octobre 1984.)

²⁰ - Cela ne serait pas la seule trace de l'influence de Camus dont une phrase est placée en exergue à *Une Peine à vivre* (nous aurons l'occasion d'y revenir) et dont on retrouve en particulier cette indifférence de certains personnages devant la mort qui était l'une des caractéristiques de Meursault et qui est manifestée par Kader, dans *La Malédiction*. Quand à Tombéza, quand il voit arriver la mort sous la forme de la seringue que brandit l'infirmière, loin d'éprouver la moindre émotion, il estime que « c'est encore ce qui peut (lui) arriver de mieux. » (p.270) Le narrateur du *Fleuve*, lui, après son accès de violence dans le bureau du gouverneur n'éprouve plus « qu'une immense indifférence » (p.195). Un

dire, qui ait pour cadre le camp, est une scène de nuit (p.153) : « sous la clarté de la lune », les personnages habituels sont assis et Vingt-Cinq « pénétré par la douceur de la nuit (...) parle doucement, presque tendrement » tandis que Omar « caresse les cordes de sa guitare ». La scène, comme une ou deux autres dans ces romans, est pause, plage de repos dans un ensemble fortement marqué par la tension.

Ce camp est un lieu où il ne se passe rien mais où l'on parle beaucoup, où la parole, joue un rôle compensatoire et fonctionne comme substitut de l'action, où les affrontements entre les hommes qui y vivent, restent verbaux (cf., par ex. les pp. 66 et sq) : il est, en une symbolique qui se laissera peut-être déchiffrer, le lieu du discours, discours violents et provocateurs (p.27, p.98) ou délirants de Vingt-Cinq, discours dérisoires de l'Administrateur ; mais les discours de l'Administrateur et ceux des « administrés » n'ont pas, dans le texte, la même fonction : la parole de ces derniers leur sert à s'interroger sur eux-mêmes : « Que sommes-nous, demande l'Écrivain » (p.182), comme en écho à la même question posée par Omar (p.140), sur la « faute » qu'ils purgent ici : « Où est l'hérésie (...) Où est la subversion ? » demande ce professeur d'histoire dont on a supprimé la chaire (pp.164 -165), à débusquer en eux le mensonge comme le fait l'Écrivain qui raconte (pp.185 sq) de quelle longue suite de lâchetés se constitue sa vie. Les réponses qu'ils tentent d'apporter aux questions qu'ils se posent sont des réponses individuelles, chacun faisant le récit de son expérience.

De cette parole dont il est fait un usage abondant par ceux à qui on n'a laissé que le dire, les privant du pouvoir, du faire²¹, on pourrait dire qu'elle est souvent de déchiffrement, de dévoilement, procédant d'une volonté de comprendre le monde dans lequel on vit.

Par contre, celle de L'Administration sert à justifier l'ordre par elle établi ou du moins respecté et, ronflante et paternaliste, utilise souvent le - nous - mais ce pluriel n'implique pas un moi + vous : il oppose plutôt un - nous, administration, détenteurs du savoir et du pouvoir, à un - vous - prisonniers (même si le terme n'est jamais prononcé) qui devez considérer ce que nous vous proposons comme étant le mieux.

peu plus tôt, la lassitude qu'il éprouve (p.191) ne le fait aspirer qu'au sommeil, autre forme de la mort : « je n'avais plus à l'esprit qu'une terrible envie de dormir, dormir, dormir... » On ne peut s'empêcher de penser devant cette reprise du verbe « dormir », hasard ou dialogue plus ou moins conscient avec des textes antérieurs (et souvent déterminants dans le parcours d'un écrivain), à ce passage des *Beaux Quartiers* d'Aragon où, à la fin du chapitre XXVI, Edmond « regarde sans fin Carlotta dormir. Carlotta dormir. Carlotta. Dormir. » (Denoël, 1936, p.377.)

²¹ - Ce sera aussi le cas des habitants du village de Zitouna.

Le discours de l'Administrateur (pp.49-51) est un bon exemple de cette parole mystifiante et arbitraire qui, sous prétexte de préparer « des lendemains mirifiques » tend en fait, à une prise en main totale de la population. Il se construit à partir de la métaphore présumée et tout à fait stéréotypée : la nation est un corps ; il faut donc la préserver des maladies et envisager une série de « mesures prophylactiques » (p.49). Le texte joue sur les deux niveaux auxquels peut se lire cette santé recherchée, un niveau biologique et un niveau idéologique : la prévention des maux qui menacent le pays, la grippe asiatique, la syphilis, passe par une série de mesures non pas sanitaires mais politico-idéologiques comme l'interdiction des « attroupements sur la voie publique et la constitution d'associations » (p.50), la condamnation des mariages mixtes, de la « permissivité des sociétés modernes » (p.51). Le contraste entre l'emphase, la détermination du locuteur, le sujet - les maladies vénériennes - et la solution proposée - « l'ablation (des)...couilles » - situe le texte à un niveau fortement parodique qui tourne en dérision le discours moralisateur souvent entendu, mettant en garde contre les tentations de l'extérieur²² et voulant préserver la « santé » des citoyens.

Lieu d'une parole multiple aux fonctions contradictoires, d'une parole qui tient lieu d'action, le camp est, aussi, parfois, le lieu du rêve, autre substitut de l'action : ainsi, Omar « divague » (p.113) et les souvenirs qu'il évoque flottent dans une zone incertaine entre le vécu et le fantasme.

La tentation, à laquelle il ne faudra pas céder, de lire le camp comme une représentation du pays est favorisée par certaines données de la vie du camp qui, manifestement, en débordent le cadre : ainsi de l'importation des œufs d'Espagne (p.37), de la demande d'augmentation de salaire (p.38), de la trahison de « nos représentants les plus démocratiquement élus... » (p.40), de la construction de la villa de l'Administrateur et du trafic « gigantesque » qu'elle recouvre (p.77), du trafic de marchandises aux frontières (pp.102-3), de l'arabisation des enseignes (p.107), etc...

Tous ces éléments, et beaucoup d'autres sont puisés dans le vécu quotidien des Algériens, mais, comme l'écrit Cl. Duchet²³ : « (...) la référence ou l'information (...) ne vaut que par ce qu'elle devient et non par ce qu'elle est (...) » et nous assistons

²² - Le vieux narrateur de *L'Honneur*, voix par excellence de la tradition, déclarera que « c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive. » (p.35) ; la même idée est reprise en maints endroits du texte mais la dénonciation dont son discours est l'objet est beaucoup moins acérée, beaucoup plus ambiguë que dans les romans précédents.

²³ - In « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », *Roman et société*, p.65.

à la transformation par l'écriture de ces données « brutes » ; la vie au camp, et contrairement à ce qui se passe pour les épisodes du passé pour lesquels sont mis en œuvre d'autres procédés, est souvent traitée sur le mode de la dérision (ainsi de cette pénurie d'œufs, dont la cause devient une « grève de poules ») et par le recours à une exagération toute carnavalesque faisant de l'écriture le lieu du défoulement : ainsi, peut-on lire, p.14, que, pour avoir mangé des pommes de terre avariées, « les personnes à l'estomac délicat trépassèrent » ou, p.107, que les auteurs des slogans peints sur les murs sont « immédiatement fusillés ». Ces procédés mettent en place un univers absurde dont il n'est pas question de rechercher à quel référent il renvoie mais dont le décodage par le lecteur algérien introduit en lui un malaise né de la contradiction entre son refus d'identifier sa société et celle que lui donne à déchiffrer le roman et l'efficacité du texte qui l'oblige, derrière tous les procédés utilisés, à « reconnaître » un référent pourtant transformé par l'écriture.

Cependant l'écriture n'est pas le seul agent de transformation du réel qui est, il faudra y revenir, travaillé aussi par l'idéologie (on s'interrogera sur le choix de tel aspect et non de tel autre, sur l'impression produite par le recours à l'amplification, etc...).

Si la clôture du camp est concrétisée par les barbelés qui l'entourent (p.138), celle de l'hôpital n'est pas une clôture matérielle et l'enfermement aussi total - sinon plus - que celui du camp, est le résultat de l'incapacité du narrateur à se mouvoir.

I.2. L'hôpital : « l'envers et l'endroit » .

Tombéza s'ouvre, comme *Le Fleuve*, sur le lieu essentiel du texte, ici, le camp, là, l'hôpital. L'impression née de la lecture des premières pages ne se démentira plus : le sordide et l'horreur s'installent dès les premières lignes du texte qu'ils n'abandonneront pour ainsi dire plus. L'incipit joue bien son rôle : le roman sera à l'image de ce début, noir, de façon presque totale.

Ce que perçoit de l'hôpital le narrateur jeté sur un chariot « déglingué » (p.12) dans une espèce de réduit « qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien, et aussi de W.C... » (p.9) et ce qu'il se rappelle pour y avoir travaillé, se complètent pour dire pêle-mêle, la saleté, l'indifférence, l'incompétence, les odeurs, « les miasmes de merde et d'urine rance » (p.9), les cafards sur le corps des

malades, l'intolérable solitude des patients, les lois féroces qui régissent cet univers, la toute puissance des infirmières sur ceux qui leur sont livrés, le « racket » qu'elles organisent, prélevant leur part de tout ce qu'offrent aux hospitalisés ceux qui viennent leur rendre visite, la soumission des victimes craignant les représailles. Aucun signe positif, la lumière elle-même est « sale » (p.12)²⁴ et la nuit qui tombe accentue, en une symbolique classique, la tristesse du lieu. Tout ce que le texte dira par la suite sur cet espace malsain est déjà contenu dans l'incipit marqué par l'horreur qui culmine dans la courte scène où le concierge de l'hôpital, ayant un vieux compte à régler, vient uriner sur le visage du narrateur abandonné sur son chariot (p.12). Le malaise à la lecture, vient à la fois de l'accumulation de détails, de faits insupportables et aussi du contraste entre l'idée qu'on peut se faire d'un hôpital et l'image qui en est donnée.

Aussi l'existence d'un « pavillon spécial réservé aux personnalités locales » dont la description (p.27) met en place un univers dont la « normalité » - « les femmes de ménage le nettoyaient tous les jours », « comble de prévenance, l'administration (...) allait jusqu'à leur fournir de l'insecticide pour supprimer ces nuées de mouches »²⁵ - est perçue comme étonnante, rend-elle le délabrement et la saleté du reste de l'hôpital encore moins supportables ; l'opposition des deux espaces donne à lire le clivage de la société en deux groupes qui n'ont rien de commun²⁶: celui des « personnalités » - et le terme est suffisamment vague pour englober des gens bien divers - pour qui tout est possible et celui des petits qui n'ont aucun droit. L'exception que constitue ce pavillon dans l'espace hospitalier, est rendue particulièrement sensible par la multiplication autour de lui de lieux totalement dysphoriques.

Ainsi du pavillon des infectieux : l'impression d'horreur naît d'une accumulation des détails les plus susceptibles de toucher, sinon de choquer le lecteur. Plus que sur une description des lieux, l'accent est mis sur l'état des malades : un exemple, parmi d'autres, nous en est donné aux pages 165-166 : « le premier (il s'agit d'un cholérique) se trouvait dans un état repoussant. Quatre à cinq jours au moins que personne ne s'était occupé de lui. Ses vomissures s'étaient répandues sur la moitié du lit, et en se retournant il s'en était collé sur ses vêtements, sur ses joues, dans ses cheveux (...) une colonie de vers blanchâtres (...) grouillaient, partout ... »

²⁴ - On pense à certaines descriptions d'hôpitaux du XIX^e siècle, chères aux naturalistes.

²⁵ - Cf. aussi, plus bas, les « chambres (...) où tous les boutons fonctionnaient, y compris celui destiné à appeler l'infirmière qui, miracle des miracles, se présentait quelques instants plus tard (...) »

²⁶ - D'autres oppositions d'espaces diront dans le texte ce même clivage, nous aurons l'occasion d'y revenir.

L'exagération, le grossissement systématique du trait dont Mimouni fait un procédé a pour résultat, sur le plan de l'écriture, de mettre en place un univers cauchemardesque auquel il ne s'agit pas de trouver un référent. Mais cette réussite littéraire - les images qui défilent devant les yeux du narrateur au cours de la visite prétexte que lui fait accomplir l'infirmière, sont hallucinantes – n'en laisse pas moins une impression pénible qui n'est pas seulement due à la force évocatrice de ces images mais, peut-être, à leur constance : au pavillon de chirurgie (pp.177 sq) ou à la maternité (p.194) ou encore aux cuisines et à la cantine dont Tombéza énumère les innombrables dysfonctionnements et les atteintes à l'hygiène la plus rudimentaire (pp.247 sq.), ce sont les mêmes horreurs qui défilent, horreur des lieux eux-mêmes²⁷, horreur de la dégradation physique et morale des malades abandonnés à leurs infirmières - car, dit le texte, «l'agressivité était surtout le fait des femmes» (p.192)²⁸ - comme à des tortionnaires : violence, chantage, vol, rien n'y manque, horreur enfin d'une indifférence, d'une incurie et d'une incompétence quasi générales.

Cet espace ainsi peint, sur lequel s'appesantit la description fascine manifestement le narrateur (auteur ?) ; on notera du reste, qu'il est présent dans les romans de Mimouni qui précèdent la trilogie comme dans l'un de ceux qui lui succéderont, *La Malédiction* où il est le lieu central de l'action, lieu métaphorique comme le souligne Claudine Kelle pour qui « c'est à travers la métaphore de l'hôpital et de la maladie (...) que l'auteur (...) dévoile le mal intérieur (...) »²⁹. À peine cité dans *Le Printemps...*, il y est tout de même perçu comme le lieu de l'enfermement - « Je me suis évadé de l'hôpital où l'on me tenait prisonnier », dit Hamid (p.34) - et d'une certaine violence, le patient étant peu ou prou traité comme un prisonnier,

²⁷ - Cf. p.194 : « ce service relégué au fond du couloir du dernier bâtiment, face aux cuisines dont les émanations ont fini par imprégner les murs de la salle d'une indélébile et écœurante odeur. »

²⁸ - Nous voilà loin de l'image traditionnelle et réconfortante de la femme faite pour soigner!

²⁹ - In « Qui tue qui? Lecture de *La Malédiction* », *Algérie Littérature / Action* n°18-19, février - mars 1998, p.253. Dans ce texte dont il constitue l'espace essentiel, il est, malgré la présence de personnages exceptionnels, frappé d'une extrême négativité comme le montre par exemple, les termes utilisés par Kader, médecin et héros du roman quand Louisa arrive comme infirmière à l'hôpital et qu'il se demande ce qui a « bien pu pousser cette sylphide à venir s'ébattre dans la fange hospitalière » et dans « le sordide » (p.97). La métaphore de la maladie est, elle aussi, abondamment exploitée : on en a vu dans *Le Fleuve*, la fortune; dans *L'Honneur*, ceux qui sont chassés de la ville sont considérés comme des « lépreux » et les jeunes gens indésirables se savent « atteints de ce mal invisible et sournois » (p.116) qui les exclut des lieux auxquels ils aspirent ; cf. aussi, le recours fréquent au terme de « gangrène » associé à l'idée de décomposition de la société (ainsi, *Tombéza*, pp.57, 251 etc...)

attaché à son lit³⁰ et livré à l'infirmière dont la toute puissance peut impunément s'exercer³¹.

Dans *Une Paix à vivre*, l'image de l'hôpital où le héros doit se rendre (on notera que dans l'ensemble de ces romans, cet espace est associé aux personnages essentiels) contient en germe ce qui tournera au cauchemar dans *Tombéza* mais, le texte étant beaucoup moins élaboré que celui des romans suivants, il n'en naît pas une impression de tragique mais plutôt d'insouciance. Le laboratoire ressemble à « une énorme volière jacassante » (p.95), « personne ne daign(e) s'apercevoir de (la) présence » du personnage qui tambourine longtemps à la porte avant que l'une des infirmières lui demande « de loin et le plus désagréablement du monde » ce qu'il désire³².

Univers que l'on peut, sans jeu de mots, dire inhospitalier, où les maux que l'on devrait soigner se trouvent aggravés, où l'on tue au lieu de guérir. Une exception, cependant, la peinture de l'hôpital dans *Le Fleuve*. En effet, et contrairement à tout ce qu'on a pu voir jusque là, il est, avec le maquis, le seul espace euphorique du texte. D'ailleurs, il constitue, dans la diégèse, une parenthèse et représente dans l'itinéraire du narrateur, une pause qui commence juste avant son entrée à l'hôpital : comme pour préparer à cette accalmie, la page qui précède son arrivée est d'une fraîcheur étonnante dans l'univers aride de Mimouni.

Un hôpital - jardin hors du temps

Seul survivant du bombardement d'un camp de maquisards par l'aviation, le narrateur, après avoir longtemps marché s'est écroulé « au bord d'un ruisseau ». La présence de l'eau, rare en ces romans, est déjà l'indice d'une positivité confortée par l'emploi de termes comme « fraîcheur », « vallée », « humide », « verdoyante », « jardin », « oiseaux », qui servent à camper un décor et par ceux qui servent à décrire le comportement de ceux qui l'ont trouvé : « une fille occupée à passer un linge

³⁰ - Cf. « le cuir des sangles qui m'attachaient à mon lit d'hôpital s'enfonçait dans ma chair. »

³¹ - Cf. pp.34-35 : elle « prétendait me défendre, alors qu'elle ne cherchait qu'à assouvir en moi sa lancinante soif du mâle, quand la nuit, profitant de mon état et des sangles qui me liaient, elle se glissait dans le lit auprès de moi... »

³² - On notera, sur un autre plan, comment, de ses détails, naît une image de la femme qui n'est pas des plus valorisées! Cf. aussi, *Le Fleuve*, p.158, dans cet atelier de tissage : « les pépiements d'une volière en émoi » et, p.159 : « les femmes reprirent leurs pépiements. » Peu de figures féminines positives dans cette littérature aussi mal à l'aise vis-à-vis des femmes que la société dans laquelle elle s'enracine.

humide sur mes tempes et mes lèvres. Elle me souriait... », « avec d'innombrables précautions, ils me soulevèrent pour me déposer sur un brancard. La fille (...) me tenait la main » (p.29).

Après y avoir été soigné, le narrateur, amnésique, restera un temps dans cet hôpital dont il sera le jardinier. La fonction est symbolique et productive : lui sont associées des images de paix et de beauté³³ : eau abondante, parterres colorés de fleurs et salades tendres³⁴ évoquent pour le lecteur ces jardins enchantés que l'on croise parfois au détour d'une lecture d'enfance³⁵.

C'est bien un jardin des premiers temps qui est montré ici - le terme de paradis est utilisé³⁶ - non pas tant par la description qui est relativement brève, sobre pour ne pas dire sans recherche (simplicité des tournures, banalité du lexique, choix même des fleurs qui ne sont pas des fleurs somptueuses) que par l'évaluation qu'en fait le narrateur dans un style dont la simplicité cherche à s'accorder à celle du personnage : « les gens étaient contents », « je vécus (...) serein et calme (...) J'y aurais volontiers passé le reste de mon existence »; l'harmonie des lieux engendre par contagion l'harmonie entre les hommes qui sont « amicaux et fraternels » (p.35)³⁷. Mais la perfection de cet espace le rend fragile et la logique du texte qui en fait une parenthèse interrompt brutalement l'épisode, obligeant le narrateur à reprendre son chemin. C'est une catastrophe naturelle, si l'on peut dire, qui provoque ce changement ; en effet, un jour, « comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant, le jardin fut ravagé. Puis les oiseaux s'envolèrent et disparurent. L'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral » (p.35).

³³ - Dans *Tombéza* est évoqué, mais plus rapidement, un autre jardin : « jardin de plus d'un hectare (...) un coin potager et toute la superficie restante plantée de fleurs de toutes sortes, que Madame voulait voir partout, comme si elle avait besoin d'une telle profusion de pétales et de parfums pour assouvir le souvenir de l'âpreté de sa vie passée. » (p.113) Mais il s'agit du jardin des Benoît et à la terre du colon est toujours associée, chez Mimouni, comme chez les autres écrivains algériens, une image de prospérité qui semble « naturelle » alors que dans l'espace de l'autochtone, elle est perçue comme miraculeuse.

³⁴ - Elles auront raison du bureaucrate jusque-là hostile au narrateur.

³⁵ - Il en est un, magique, dans *L'âne culotté* d'H. Bosco.

³⁶ - P.35 : « Le directeur disait que le paradis devrait ressembler à la cour de cet établissement. »

³⁷ - On notera que dans l'univers de Mimouni le terme « fraternel » est l'un des plus positivement connotés, pour ne pas dire le plus positivement connoté. C'est cette fraternité qui, bien plus que l'amour quasi inexistant, éclairé parfois et de façon bien furtive, un monde corrompu : elle peut se manifester jusqu'au fond de l'enfer qu'est le village de regroupement quand Tombéza est sauvé du sort réservé aux harkis à l'indépendance par un combattant auquel il avait, plus tôt et contre toute attente, permis d'échapper aux soldats : l'homme, se souvient Tombéza, « a eu ce geste que je n'oublierai jamais : son bras fraternel se place sous mon aisselle et me soulève. Pour la première fois de ma vie, j'ai pu m'appuyer sur une épaule offerte. » (p.158)

La parenthèse s'est doublement refermée : le jardin saccagé, le narrateur retrouve la mémoire. Or seule son amnésie lui avait permis de rester en ce lieu, le texte le montre clairement : le passage consacré à la vie du narrateur comme jardinier est « encadré » par deux phrases du directeur, la première l'autorisant à rester, car, lui dit-il, «tu ne sais où aller » (p.34), la deuxième l'incitant à partir : «Il est temps pour toi de retourner dans ton pays, de retrouver ta femme et ton enfant. » (p.35)

Il y a bien un rapport entre la perte de la mémoire et le séjour à l'hôpital dont on pourrait dire qu'il est un espace situé hors du temps, et l'intrusion de l'Histoire³⁸ par le biais de la mémoire obligera le narrateur à changer d'espace, à traverser la frontière, frontière concrète entre deux pays, le sien et celui où il a trouvé refuge ; frontière symbolique entre l'état de paix dans lequel il a vécu et l'état d'extrême tension dans lequel il va désormais se trouver. Ce changement d'espace est d'une grande importance pour la suite du texte car il est le début de cette longue quête qui est la matière même du récit. Comme l'écrivent R. Bourneuf et R. Ouellet, « les changements de lieux marquent des points tournants de l'intrigue et, par conséquent, de la composition et de la courbe dramatique du récit »³⁹.

Lieu cauchemardesque dans *Tombéza*, édénique dans *Le Fleuve*, l'hôpital est un espace pour le moins complexe et cette complexité est certainement signifiante. Lieu à deux faces contradictoires, il ne prend sens que dans le contexte dans lequel il est évoqué - ainsi, la face positive est située au-delà de la frontière, dans un ailleurs valorisé par sa distance même - et en fonction du degré de conscience du personnage.

Est-il la représentation que, malgré l'aspect souvent réaliste des descriptions, l'on pourrait dire mythique d'un univers - le pays ? la société ? - en proie à une décomposition dont la responsabilité incombe tantôt aux hommes : « (...) si le mal pourrait ce pays entier, n'est-ce pas que nous sommes tous coupables sinon tous mauvais ? » (*Tombéza*, p.178), tantôt à une espèce de fatalité qui fait que « les cellules malignes gagnent toujours sur les saines » (*ibid.*, p.184)⁴⁰.

³⁸ - Sans doute n'est-il pas indifférent que ce soit les oiseaux qui figurent cette intrusion ni qu'elle soit vécue comme « un malheur » (p.35) par le narrateur qui affirme p.36 : « les peuples devraient brûler tous les livres d'histoire », ce qui dénote, tout de même, une curieuse conception de l'histoire comme le montrera aussi l'assimilation de la violence à une « malédiction » ; les fréquentes occurrences de ce terme dans les textes depuis *Le Fleuve* jusqu'au roman qui porte ce titre semblent faire de l'Histoire un destin et soumettre les actes des hommes à la fatalité.

³⁹ - In *L'Univers du roman*, Paris, Puf, 1972, p.105.

⁴⁰ - On aura remarqué la résonance toute camusienne de ces phrases : ce combat perdu d'avance contre le Mal, c'est celui que dans le roman de Camus les hommes mènent contre la peste dont, affirmait le narrateur, « le bacille ne saurait être vaincu... »

Cette réflexion sur le mal et la responsabilité des hommes qui sous-tend le roman est importante pour Mimouni qui, d'un roman à l'autre, tente de l'approfondir : « Je pose », dit-il, « la question fondamentale du bien et du mal » et s'interroge : « sommes-nous tous parfaitement innocents si nous vivons dans une réalité aussi aberrante⁴¹ ? »

I.3. Zitouna ou l'ouverture fallacieuse.

Le village est, dans *L'Honneur*, l'espace le plus important, celui où se passent la plupart des événements, où sont dits, commentés, jugés ces événements, lieu d'évaluation, en quelque sorte. Lieu d'où l'on part mais aussi où l'on revient et à la destruction duquel vont assister impuissants les habitants. Pas plus que les autres lieux du texte, il ne sera vraiment décrit : le texte en fragmente la description⁴², obligeant le lecteur à construire l'espace à partir d'informations données par bribes par le narrateur au cours de son récit ou de réflexions de personnages comme Omar El Mabrouk.

Ainsi apprend-on qu'il comprend une rue unique (p.9) menant vers « la place aux figuiers » qui constitue en quelque sorte l'agora du village, scène où défilent les personnages venant rapporter ce qui se passe au chœur que constituent les anciens. On n'y accède qu'à grand peine et pour le bohémien qui vient tous les ans au village, il est « le plus isolé du monde » (p.78). On y trouve un semblant de poste, une épicerie, celle de Georgeaud, avec de « pauvres étagères » (p.36), le café d'Ali. La chaleur de l'été, le froid de l'hiver lui font des conditions climatiques difficiles.

L'isolement et l'éloignement remplissent une fonction de protection, garantie de la survie du village qui pense ainsi garder intactes ses valeurs mais ils sont aussi un facteur de dépérissement auquel n'est pas sensible le narrateur qui a retenu le message laissé avant sa mort par le Saint du village à la tribu désemparée devant le spectacle qu'offre « cette contrée de la désolation » si différente de la vallée heureuse qu'elle a

⁴¹ - In *Phrétique, op. cit.*, p.63. Dans l'entretien accordé à Djeghloul (art.cit, p.97) il revient sur le statut de victime du héros du *Fleuve* : « (...) cette image est un peu trop simpliste, car la faute n'incombe pas seulement au pouvoir (...) la société tout entière a très vite participé à ce *pourrissement* : celui qui n'était pas corrompu s'est laissé corrompre et en a corrompu d'autres... » *La Malédiction* posera aussi le problème de la responsabilité du drame actuel de l'Algérie dont l'origine, selon l'auteur, est à rechercher dans les dérives du combat de libération.

⁴² - Ce procédé de fragmentation n'est pas à l'œuvre seulement dans la mise en place d'une topographie du roman mais aussi dans la « citation » du discours d'Omar El Mabrouk à son arrivée au village : certains chapitres, les trois premiers en particulier, s'ouvrent par une brève phrase de ce discours qui est ensuite abandonnée pour laisser la place au récit du vieil homme.

dû quitter. Désormais la seule chose qui compte, dit-il aux exilés, est la survie du groupe dont les règles sont simples : il leur faut se fermer au monde (et la désolation du lieu sera alors un avantage), refuser l'étranger, exclure tout savoir qui ne repose pas sur le Livre, favoriser l'endogamie.

Au village, la vie se concentre autour de « la place aux figuiers », lieu névralgique non qu'on y agisse jamais mais parce qu'elle est ce lieu stratégique d'où l'on observe, où l'on parle, où arrivent les nouvelles. Au faire des temps anciens se sont substitués le regard (comme l'indiquent les fréquentes occurrences de verbes comme : « surveiller », « guetter », « observer ») et la parole, substitués d'une action dont les villageois sont, depuis longtemps, incapables, et compensant, comme au camp du *Fleuve*, l'impuissance à laquelle sont condamnés les hommes, à laquelle, ici, ils *se sont* condamnés dans une peur panique de tout changement qui les fige en cet endroit⁴³. La clôture de leur univers n'est pas, comme celle du camp ou celle de l'hôpital auquel son accident rive Tombéza, une clôture concrète mais une fermeture psychologique qui les rend sourds et aveugles à tout ce qui risque de troubler leur mode de vie marqué par la référence constante aux valeurs d'un passé d'autant plus glorifié que le présent n'apparaît plus que comme le temps de la parole. Cet espace symbolise parfaitement, par l'immobilité qu'il implique, l'attente dans laquelle se sclérose une population toute tournée vers un passé qui est la seule référence mais dont on ne peut retrouver le prestige ni l'éclat et inapte à se projeter dans un avenir qu'elle ne peut concevoir comme différent du présent⁴⁴.

Les jeunes gens du village, eux, n'ont qu'une envie : celle de le quitter pour la ville dans laquelle ils ne peuvent cependant rester ; le texte met en place une toposémie complexe jouant sur prescriptions et interdictions spatiales : l'espace auquel ces jeunes gens aspirent est celui de la ville; or, cette ville leur est interdite car ils n'ont pas les moyens d'y vivre sauf à voler et à se livrer à de petits trafics qui les mènent régulièrement à la prison qui leur devient un lieu familier et d'où ils ne sortent

⁴³ - Le texte nous montre la population, le plus souvent, « massée sur la place aux figuiers »; la même expression peut se retrouver sous cette forme ou sous une forme équivalente, ainsi, par exemple, p.13 : « la place aux figuiers sous lesquels gisaient les vieux de la djemaa » ou, p.25 « les réfugiés de la place aux figuiers », ou, p.91 : « les vieillards de la place aux figuiers, en leur fausse léthargie de crocodile guettant sa proie » ou encore, p.138 : « Nous observions cette agitation de notre place aux figuiers sans jamais intervenir ».

⁴⁴ - Cf. Malika Hadj-Naceur, « Dérision et symbolique de l'imposture » in *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes, op. cit.*, p.33 : « La pureté originelle à laquelle (les villageois) s'accrochent nostalgiquement, ce passé-refuge jugé plus clément que le présent, les empêche de regarder vers le futur et les emprisonne (...) »

que pour être ramenés par les gendarmes au village qu'ils quitteront aussitôt pour y être à nouveau reconduits. La toposémie que construit le texte montre que le lieu prescrit aux jeunes gens est, pour eux, un lieu impossible à vivre car ils n'en partagent aucune des valeurs et que le lieu qui leur est interdit est, au contraire, le seul où ils veulent se trouver en dépit de leurs difficultés à s'y fondre. Elle montre ainsi le désarroi et l'exclusion dont ils souffrent, condamnés qu'ils sont à n'être nulle part chez eux, essayant d'échapper à l'enfermement du village pour se retrouver pris dans celui de la prison où ils se créent un réseau de relations, espace où se dégrade l'apprentissage de la vie.

Les romans se construisent, avons-nous déjà dit sur le va-et-vient entre un lieu central et d'autres lieux que l'on pourrait regrouper en deux ensembles, la ville s'opposant à la campagne, chacun englobant d'autres lieux, souk, atelier, tribunal, d'une part, douar, terres du colon, maquis, village de regroupement, d'autre part.

II. L'espace dominant : la campagne.

II. 1. L'espace mythique de « la vallée heureuse ».

Dans *L'Honneur*, deux espaces ruraux jouent un rôle fondamental dans le récit, quoique de façon très différente : il s'agit du lieu essentiel de l'action, le village de Zitouna dont nous avons déjà parlé et celui qui fonctionne comme son antithèse, « *la vallée heureuse* », lieu d'origine de la tribu, abandonné à la suite de la défaite et de la spoliation des terres qui lui a succédé. Sa perte nourrit la nostalgie des habitants de Zitouna, une nostalgie qui les fige dans l'immobilité et le regret d'une terre qu'ils ont parée de toutes les qualités, en faisant un mythe dont la fonction compensatoire est évidente, la beauté du chronotope qu'elle représente servant à souligner que l'histoire de la tribu n'est pas seulement marquée par l'échec, comme pourrait le laisser croire le présent, mais qu'elle a connu l'abondance et la gloire.

Chargé, en quelque sorte, de témoigner d'un passé prestigieux, ce lieu est dans le texte un motif d'autant plus obsédant que le présent et le village offrent peu de raisons d'être fiers. Le narrateur raconte comment, dans un premier temps, les exilés ont tenté de reproduire l'espace du bonheur passé, de recréer « une seconde vallée heureuse » dont les qualifications servent à définir ce que fut la première avec « les

primevères et les fauvelles et toutes ces choses qui en faisaient une rivale terrestre du paradis » (p.45) : ce que les hommes ont perdu est, en effet, à l'image du paradis, toujours identifié à un jardin dont ils gardent le souvenir et qu'ils essayent, parfois avec succès, de réinventer comme à Grenade, autre jardin perdu, dans cette Andalousie qui hante si fortement l'imaginaire arabe⁴⁵.

Transformée en un lieu mythique par sa perte et la double distance dans le temps et l'espace, la vallée n'est pas décrite (comment décrire un mythe?) autrement que par les qualificatifs qui lui sont associés, en un syntagme toujours constitué sur un modèle binaire renvoyant au lexique des oiseaux et des fleurs : ainsi, elle est « vallée des dahlias et des rossignols » (p.134), « vallée de l'armoise et de la tourterelle » (p.141), « vallée de la scille et de l'hirondelle » (p.182), ou, un substantif à connotation positive remplaçant l'oiseau, « vallée de la grenade et de la joie de vivre », « vallée du myrte et de l'aisance ». Les termes qui servent à la définir se caractérisent par leur homogénéité et l'emploi des expressions de même nature donne à son évocation un rythme qui retrouve la parole poétique des conteurs traditionnels. Par sa constance – même quand ceux qui ont tenté le retour constatent la disparition de la vallée, la qualification négative du lieu obéit à la même règle de construction : elle est alors « la vallée du raisin et des caves malodorantes » - le procédé s'affiche comme tel et s'il signale le lyrisme déployé par le narrateur pour évoquer ce lieu, il signale aussi une certaine distance de l'auteur par rapport à la « fixation » du groupe et de son porte-parole sur cet espace-temps de la vallée qui les obsède.

L'universelle nostalgie du paradis perdu est précisée en nostalgie d'un lieu dont la réinvention réussie une première fois dans la vallée heureuse, se révèle impossible dans l'aridité de l'espace où, dans son naufrage, s'échoue la tribu car les plantes rapportées de là-bas ne peuvent s'acclimater en ce lieu⁴⁶. L'espace perdu ne peut se retrouver pas plus que le passé ne peut se revivre⁴⁷ et les exilés doivent s'adapter à ce lieu nouveau et déshérité, c'est-à-dire, en fait, s'adapter à une époque

⁴⁵ - Cf., à titre d'exemple, le rôle qu'elle remplit dans le roman de Waciny Laredj, *La Gardienne des ombres* dont la revue *Algérie Littérature / Action* a fait paraître la traduction française (n° 3-4, sept./ oct. 1996.)

⁴⁶ - Cf., p.45 : « les tiges du grenadier et les plants de menthe s'étiolèrent en dépit des soins prodigués, comme se desséchèrent les néfliers et les thuyas. Le blé ne put jamais s'acclimater, l'orge rendait dix fois moins... »

⁴⁷ - Quand, à l'indépendance, certains croient enfin possible le retour et qu'ils prennent le chemin de la vallée, ce sera pour constater qu'elle n'existe plus telle qu'ils l'avaient conservé dans leurs rêves, « les rayures rectilignes des champs de vigne », le « morne alignement des ceps » ayant remplacé « les mers de blé, les vergers d'amandiers, les haies de lauriers-roses, les sapins élégants, les frênes immenses et frondeurs, les grenadiers généreux... »

différente : au chronotope heureux de la vallée en succède un autre qui en est le négatif, celui du village après la défaite. L'adaptation est signifiée sur le plan de la végétation par la substitution d'arbres locaux à ceux de la vallée, « l'olivier au bois si dur, le figuier aux branches difformes » et par celle d'animaux résistants comme les chèvres aux gras troupeaux de là-bas, aux « vaches délicates » et aux « brebis indolentes » : seules les espèces les plus solides peuvent survivre en ces lieux.

Mais la mutation la plus douloureuse est celle qui obligera les cavaliers à abandonner leurs chevaux « désormais inutiles ». La décadence de la tribu est signifiée par le changement de statut des plus brillants de ses fils, lui-même s'exprimant par la descente du haut vers le bas de tous ces « guerriers émérites (...) ravalés au niveau de la piétaille, à ras le sol » : le sol ne s'investit pas ici des valeurs de la terre, point d'appui, ancrage solide, mais sert à dire la dégradation, la décadence. Le changement, dit en termes spatiaux, souligne le passage d'une vie fière, luxueuse et guerrière à une vie de paysans sans gloire où l'âne et le mulet remplacent le cheval.

Face à l'échec, les hommes s'installent dans l'immobilité ; la perte de la vallée et l'impossibilité de lui substituer un lieu équivalent donnent un coup d'arrêt à leur vie qui ne sera plus qu'attente : aucune dynamique qui mette en mouvement la moindre énergie ou qui rompe l'enfermement dans lequel ils se sont installés mais un rêve auquel ils s'accrochent désespérément, qui leur permet de supporter l'amertume de leur existence et les empêche d'entreprendre quoi que ce soit, les plongeant dans la léthargie qui finit par les constituer. Le narrateur, porte-parole de son groupe, ne porte pas de jugement négatif sur cette attitude, partage le regret du passé perçu comme idyllique et, comme les autres villageois, est d'autant moins prêt à accepter le changement que celui-ci se manifestera à la fois par l'introduction dans leur vie de gadgets inutiles et dérisoires, par l'éclatement de leur espace et le bouleversement de leurs valeurs et que le personnage qui sera l'agent de la modernité est cet Omar El Mabrouk si disqualifié par le récit.

II. 2. Le « douar d'origine » .

Le douar est dans l'ensemble des romans de Mimouni, le lieu de l'enfance du personnage principal, le narrateur dans *Tombéza* et *Le Fleuve*, Djabri, dans *Une Paix à vivre*, Hamid, dans *Le Printemps*, quoique dans ce dernier cas, il y soit à peine fait

allusion : « (...) j'allais venir au monde à l'abri d'une motte de foin » (p.106) et, plus loin : « j'allais devenir en grandissant gardien de chèvres et chasseur de vipères », ces détails ayant surtout pour fonction d'opposer, en un symbolisme un peu simple, ce personnage « fils de la vagabonde putain » à Malik, « le fils de l'aristocratie pour qui plaidait sa prestigieuse ascendance » (p.108)⁴⁸.

Dans *Le Fleuve*, le narrateur adopte pour le récit des événements passés, un ordre chronologique qu'il éprouve le besoin de justifier : le premier destinataire de ce récit est l'Administrateur en chef qu'il doit convaincre que sa « présence ici n'est que le résultat d'un stupide malentendu » (p.12) aussi, dit-il, « mon exposé des faits sera clair et précis (...) Je commencerai par le début. Il faut préférer la longueur au risque d'inintelligibilité » (p.13).

La phrase introductive de ce récit : « Je suis né dans un petit douar⁴⁹ aux pieds des monts Boudjellel... » (p.13), situe géographiquement le douar qui n'est pas un lieu anonyme, même si rien ne permet de dire si les monts Boudjellel existent réellement ; plus qu'à référer à un point précis sur une carte, le nom ici, sert à certifier l'authenticité du récit, contrairement à ce qui se passe pour le camp, par ce « reflet métonymique » dont parle Mitterand⁵⁰ et « qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai ». Les phrases suivantes contribuent à ancrer cet effet de réel, le texte remontant, pour expliquer le présent, à un passé éloigné, celui de la colonisation. La démarche est tout à fait classique mais le roman oscille entre « l'illusion réaliste » et sa transgression, jouant sans cesse sur l'un ou l'autre pôle.

Le thème ici développé, celui de l'opposition entre l'espace d'avant la colonisation, celui des « vastes terres exploitées dans l'indivision » (p.13) et celui, morcelé, brisé qui résulte du partage des terres, appartient à cet ensemble de thèmes collectifs que l'on retrouve dans plus d'un roman algérien⁵¹. Le morcellement de la terre divise la tribu, désorganisant l'espace social en reléguant sur les terres les plus ingrates les familles les moins importantes : c'était déjà l'un des thèmes de *L'Incendie*

⁴⁸ - C'est aussi à la campagne, « dans une tribu de bohémiens » (p.16) que naît le dictateur d'*Une peine à vivre*.

⁴⁹ - On retrouve les mêmes mots dans *Une Paix...* : « Je suis né dans un petit douar de paysans... »

⁵⁰ - *Le Discours du roman, op. cit.*, p.194.

⁵¹ - Cf., en particulier, *Le Village des asphodèles* de Boumahdi, auquel ces pages font souvent penser.

que l'injustice de la répartition et « le bout de colline rocailleux et stérile » sur lequel échouent « les membres exilés de la tribu » (p.17), c'était déjà Bni Boublen⁵².

Traditionnelle aussi, l'évocation par Tombéza du *village de colonisation* « peuplé de colons racistes et arrogants, de fonctionnaires austères et dignes, d'indigènes embourgeoisés et méprisants » (p.118); mais si elle isole pour présenter ce village, sa composante humaine en retenant ceux qu'on pourrait considérer comme des privilégiés, la masse paysanne n'y accédant qu'à l'occasion du « grand souk du dimanche », elle ne décrit pas ce village comme le ferait un roman de facture classique⁵³ mais rend compte d'une atmosphère en mêlant à quelques rares éléments descriptifs – les « cafés maures toujours pleins à craquer », par exemple - les commentaires du narrateur, les réflexions des personnages dans une très longue phrase où s'entrecroisent les styles⁵⁴, interpellant le narrateur et réussissant à rendre palpable la grande détresse de cette population de chômeurs⁵⁵ : le système descriptif est bien, ici, ce « connotateur de tonalité » dont parle P. Hamon⁵⁶.

La description du *souk* du dimanche auquel faisait allusion le texte succède immédiatement à celle de l'atmosphère du village. Dans cette description en deux temps qui s'attache d'abord au souk lui-même puis au discours d'un « repenté » qui harangue la foule du haut d'un half-track installé là par l'armée, la longueur des phrases – elles peuvent compter une vingtaine de lignes – sert à signaler l'abondance, l'une matérielle, celle des commerces, l'autre verbale, celle du repenté dont le discours ressemble à ceux des camelots du marché.

La première phrase énumère les différents marchés, marché aux légumes, marchés aux tissus, aux chaussures, aux bestiaux ... dont certains sont qualifiés et les autres seulement cités en une très longue liste qui cherche à recréer par un procédé

⁵² - Cf. l'incipit de *L'Incendie*. De même l'opposition entre cette terre ingrate et la riche terre du colon est classique dans la littérature algérienne qui donne à voir la prospérité insolente que le colon tire de la terre dont les textes disent la richesse qui est une provocation pour les « hordes de miséreux » (Tombéza, p.62) jetés sur les routes, semblables à celle que décrivaient les romans de Dib qui reste ainsi un modèle pour de nombreux écrivains parlant de la terre et de sa perte.

⁵³ - On peut penser, par exemple, au traitement de ce thème par Bounemour, dans *Les Lions de l'Atlas*, en particulier.

⁵⁴ - Cf. par exemple : « il ne faisait pas bon traîner dans les rues, avec (...) les rafles pour corvée qui jetaient l'effroi parmi les joueurs de dominos des cafés maures toujours pleins à craquer, où voulez-vous qu'ils aillent en saison d'hiver, il n'y a pas de travaux des champs, sévissent le chômage et la bise glacée, (...) on peut s'endormir sur son banc (...) mon partenaire est un minable, il n'a rien compris à mes appels (...) ils eurent à terminer la partie dans leur tête, en désherbant les bas-côtés... » (p.118)

⁵⁵ - On pourrait dire de cet espace qu'il est, comme l'écrit J. Weisgerber du Paris de Zola et de Balzac, « la somme des souffrances » des personnages. (« Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain », *Revue de l'Université de Bruxelles* n°2-3, 1971, p.154.)

⁵⁶ - In *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p.131.

d'accumulation, le « grouillement » du souk, plus en ses bruits et son agitation qu'en ses odeurs ou ses couleurs seulement évoquées à propos du sang déversé par les « saigneurs » et dégageant « une odeur écœurante » (p.119). Ce n'est pas un hasard et peut-être n'y a-t-il d'ailleurs, comme l'écrit G. Durand, « jamais de hasard en littérature »⁵⁷ : en effet, ce sang sur la notation duquel se clôt la première partie de la description, se retrouve à la clôture de la deuxième, un coup de pistolet interrompant le discours du repentir dont le sang éclabousse la cagoule noire (p.120). Le « grouillement » du texte et l'apparente impression de désordre provoquée par l'abondance lexicale, sont en fait organisés pour déboucher sur ce moment de l'attentat, certes thème habituellement en relation avec l'espace du souk⁵⁸, mais aussi nécessité narrative et non simple exercice de virtuosité⁵⁹ car c'est à la suite de cet attentat que Tombéza, « pris au piège » de la rafle qu'il provoque sera recruté par l'officier de la S. A. S. comme « responsable du village de regroupement » (p.130). Comme l'écrit P. Hamon, « la description, même si elle est, peut-être avant tout, le lieu d'une ostentation, d'une démonstration, le lieu d'un « effet de vocabulaire » de la part du narrateur, entretient bien évidemment, toujours des liens privilégiés avec les structures narratives globales (...) de l'énoncé »⁶⁰.

Comme dans *Tombéza*, la dysphorie est installée dans *Le Fleuve*, dès le début, dès l'enfance ; la description de l'espace du douar, très brève, affecte les éléments du décor de prédicats négatifs : « rares figuiers difformes », « jujubier accusateurs », « horizon bouché par une haie de cactus », « poussière d'épines », « sentiers sinueux », « espace abrupt », « lopin de terre avare et pierreux » (pp.17-18). Le narrateur commente l'espace décrit : « Espace désarticulé. Aucune harmonie » (p.17) et son évaluation entre en redondance avec la description elle-même dont la négativité se trouve ainsi redoublée.

Ce paysage dur, ingrat qui sert de décor à l'enfance du narrateur est le même que celui dans lequel naît Tombéza. Si les éléments descriptifs dans *Tombéza* sont encore moins nombreux que dans *Le Fleuve*, on retrouve parmi eux, les plantes épineuses évoquées par le narrateur : « quand je songe à mon enfance, c'est l'image des figuiers de Barbarie qui s'impose aussitôt à mon esprit (...) Ils forment les haies

⁵⁷ - In « Les fondements de la création littéraire », *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, p.393.

⁵⁸ - Cf., par exemple, le chapitre sur Bounemeur.

⁵⁹ - Quoiqu'apparaisse nettement dans cette abondance verbale une certaine jubilation du texte et de son auteur.

⁶⁰ - *Introduction à l'analyse du descriptif, op. cit.*, p.110.

naturelles des champs, mais aussi bouchent tous les horizons (...) Quelles affreuses plantes ! Toutes bardées de dards. » (p.35)

La description de cet espace est axée sur les figuiers de Barbarie dont la fonction est, certes, référentielle mais surtout symbolique, le texte développant une métaphore végétale qui fait de l'enfant, le semblable de ces plantes: «Je ressemblais à ces figuiers de Barbarie⁶¹ » (p.35).

La dysphorie signifiée par la présence dans le décor de cette seule plante, l'insistance du texte à établir entre elle et l'enfant un parallèle, tous deux rabougris, laids et cependant « increvables », l'est, cependant, encore plus par la violence et la haine qui font du douar un enfer pour Tombéza et qui vont présider à un certain nombre de rapports :

- d'abord ceux de l'homme et de la femme : à peine sortie de l'enfance, la mère que Tombéza ne connaîtra jamais, est violée par un inconnu: « bras et cou couverts d'ecchymoses, joue griffée, habits déchirés, elle revint en larmes à la maison » (p.29).

À cette première épreuve s'en ajoute aussitôt une seconde : mis au courant, son père va lui faire subir un « phénoménal tabassage » (p.34) dont elle ne se remettra pas : « défigurée à jamais. Trois semaines de lit dans un état d'inconscience proche du coma et peuplé de cauchemars. Elle en sortit avec le regard fixe et l'esprit absent... » (p.31). L'incommensurable distance de l'homme à la femme ne peut se franchir que par la violence, l'agression, la blessure⁶² ;

- ceux de l'enfant et de sa propre famille : objet de honte, enfant « du déshonneur » (p.33), il est un poids mal accepté, sur lequel se reporte « la hargne qui avait accablé la défunte », sa mère, morte après la naissance de l'enfant ;

- ceux de l'enfant et du reste du douar : d'abord objet de dérision, il devient vite la terreur du douar, « dur et hargneux, sans une once de miséricorde » (p.37).

Tombéza est, à proprement parler, façonné par le douar :

- d'abord au physique puisque sa difformité est « le résultat de la fantastique rossée qui laissa (sa) mère idiote, sans compter ce qu'elle a connu de rudoiments, de

⁶¹ - On retrouvera dans *Une Peine à vivre* d'autres enfants abandonnés à eux-mêmes, « semblables à des chardons épineux et tenaces » (p.20).

⁶² - Dans *Le Fleuve*, Houria, qui sera la femme du narrateur, a, elle aussi été violée. Quand on songe à la signification du prénom en arabe – liberté, indépendance - il est clair que son choix obéit à une symbolique forte. Les personnages les plus proches du narrateur, sa mère dans un cas, sa femme, dans l'autre, sont marquées par cette agression qui place les rapports entre l'homme et la femme sous le signe de la violence, de la force. Il en sera pratiquement toujours ainsi dans cet univers.

coups, de bousculades au cours de sa grossesse, sans compter les infâmes breuvages qu'elle fut forcée d'ingurgiter, sans compter le manque de soins, la saleté, la crasse, la faim, les maladies qui furent (son) lot quotidien. » (p.34)

L'intransigeance, l'intolérance d'une société où chacun vit sous le regard de l'autre, rend impardonnable le moindre manquement à un code qui est fondé – « hypocrite société », dit le texte, (p.34) - sur les apparences. Ce n'est pas tant la « faute » qui est condamnée, que le spectacle de la faute.

- Au moral, ensuite : la haine qui l'entoure dès la naissance, l'oblige à se durcir pour se défendre et, très tôt, pour attaquer à son tour. On peut donc dire que c'est le douar qui a, en partie, fait du personnage ce qu'il est devenu ; ainsi, il joue bien plus qu'un rôle circonstanciel, il est véritablement actant, et, comme l'écrit Mitterand⁶³, « une composante essentielle de la machine narrative ».

« Personnages et décor, en une sorte de « gymnastique » sémantique (...) entrent en redondance : le décor confirme, précise ou dévoile le personnage... » écrit P. Hamon⁶⁴ ; ici, il le justifie, pourrait-on dire, l'explique et l'excuse : quelle que soit l'horreur des faits racontés, elle ne fait pas du narrateur un personnage odieux, peut-être parce que héros et narrateur sont confondus, peut-être aussi parce que le regard décapant porté sur l'univers décrit ne l'épargne pas mais surtout parce que le bourreau que deviendra Tombéza a d'abord été une victime : si personne n'est tout à fait innocent comme dit Mimouni, personne n'est peut-être tout à fait coupable.

Lieux élevés et spiritualité.

Il y a cependant, dans cet espace si hostile, un lieu où le garçon est à l'abri, la cabane d'un vieil ermite dont la marginalité est doublement signifiée dans le texte par sa situation spatiale - elle est « juchée au sommet d'une colline, loin, loin de toute habitation » (p.61) - et par la situation sociale de l'ermite mis « au ban de cette société sclérosée dont il avait osé transgresser les tabous » (p.62). Ici encore, le lieu est en accord avec celui qui l'occupe⁶⁵ : au vieil ermite, au-dessus des préjugés⁶⁶, sont

⁶³ - *Le Discours du roman, op. cit.*, p.212.

⁶⁴ - In « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* 12, p.483.

⁶⁵ - Il y a d'autres exemples de cet accord tout balzacien entre un personnage et un lieu : ainsi, dans *Le Fleuve*, la description du bureau du maire qui est un « homme important » (p.59) accumule les détails qui signifient son pouvoir : « vaste pièce », « grandes fenêtres », « imposant bureau en bois », « grand drapeau »...etc....

⁶⁶ - D'ailleurs, le texte, redondant, le décrit comme ayant « toujours le nez dans les nuages ou dans les livres » (p.62), autres lieux élevés!

associés des lieux élevés, son élévation morale lui assignant les hauteurs où la rencontre du ciel et de la terre que figure l'espace de la montagne dans une symbolique courante, permet une activité spirituelle et le détachement de soi propre à la méditation : sa cabane est au sommet de la colline, on l'a déjà vu ; c'est d'un « promontoire » (p.66) que l'enfant et lui observent l'arrivée des troupes américaines ; c'est encore d' « un rocher dominant la plaine » (p.67) qu'ils contemplant l'activité des Américains : ces points de vue élevés permettent la description de cette arrivée, de cette activité et fonctionneraient comme « thématique vide » s'ils n'étaient aussi chargés de dire une supériorité certaine du vieillard sur le reste du douar.

La disjonction du haut et du bas prend des significations différentes selon le contexte dans lequel elle apparaît : ici, elle sert à inscrire dans le texte en la connotant positivement la distance de l'ermite vis-à-vis du douar mais ailleurs, elle n'aura pas cet aspect de supériorité morale mais un aspect social⁶⁷ qui ne reproduit plus cette association de la vertu et des hauteurs, bien au contraire!

II. 3. Le village de regroupement.

Si le douar n'est pas un lieu particulièrement euphorique - encore a-t-il pour lui d'être un espace ouvert, où les hommes ne sont enfermés que dans leurs mentalités- le « village de regroupement » où évolue Tombéza en apparaît comme une forme dégradée⁶⁸ : en effet, explique le texte, quand le douar est suspecté « d'accueillir les maquisards » (p.130), il est détruit et les habitants sont contraints de rejoindre le « village de regroupement ». La dysphorie de ce lieu est rendue, en texte, par la description de l'espace lui-même - « un flanc de colline⁶⁹ abrupt et glaiseux, chemins

⁶⁷ - Ainsi la description de la villa de Si Mokhtar (*Le Fleuve*, pp.85sq.) s'articule autour de cette disjonction : « posée sur une colline dominant le village », elle se définit par opposition à ce qui est situé plus bas, le village : « alors qu'en bas le village étouffait sous la chaleur et la poussière, sur le plateau une divine brise rafraîchissait l'atmosphère et faisait bruire le feuillage des arbres. » L'opposition spatiale haut / bas recouvre une opposition de classe : aux privilégiés, les lieux élevés, aux autres, comme dans *Le Rouge et le Noir*, comme dans *Les Beaux Quartiers*, la ville basse. Au sème « hauteur » il faut, dans cet univers, en ajouter un autre, constitutif de ces lieux privilégiés, la clôture - le jardin de Si Mokhtar est « protégé par un haut mur d'enceinte » (p.88) et la résidence de l'Administrateur est entourée du même « haut mur d'enceinte » (p.77) - révélatrice de la peur plus ou moins consciente qu'ont les nantis de ceux qui ne le sont pas : « classes laborieuses, classes dangereuses », se défendait déjà la bourgeoisie du XIX^e!

⁶⁸ - Les paysans qui ont dû abandonner leurs terres - « nos vergers sont à l'abandon, nos champs en friche » se plaignent-ils (p.132) - sont-ils encore des paysans?

⁶⁹ - Contrairement au sommet de la colline d'où l'on domine, son flanc est dans ces romans, un espace négativement connoté (cf. le flanc de colline sur lequel s'installe la tribu du *Fleuve*. (p.17))

rendus impraticables l'hiver tant l'argile humide retient les pieds (...) » (p.130) - et par celle du comportement des hommes qui y vivent : on retrouve ici cette « correspondance » si fréquente entre le décor et les personnages. Dans cet espace « glaiseux », les hommes ont abandonné leur dignité : les victimes sous l'effet de la peur, les autres, les harkis chargés de la surveillance du « village », sous l'effet du pouvoir pour ainsi dire illimité qu'ils ont sur ceux qu'ils surveillent.

Ce microcosme que représente le village de regroupement offre un tel spectacle de lâcheté que le personnage de Tombéza s'en trouve un peu éclairé ; si chez les villageois, « le désir de vivre l'emport(e) sur toutes les humiliations », comme il le constate (p.133), la brigade de harkis est pour lui une « concentration de dépravés, de sadiques, de vicieux, de pervers, de tarés, de névrosés, de vrais dingues, de brutes à l'état pur » (p.135)⁷⁰ et du même coup, Tombéza, même s'il tire un grand profit de sa nouvelle situation de « responsable » du village, apparaît un peu comme le « protecteur des villageois qui viennent se plaindre à lui des innombrables vexations qu'ils subissent. »

Paradoxalement, ce lieu négatif, dysphorique, où se concentre toute l'abjection des temps de guerre, est pour Tombéza le lieu de deux expériences pour lui positives, celle du pouvoir qui transforme son statut ainsi que l'exprime cette courte phrase : « les hommes que je croisais prenaient l'initiative de me saluer » (p.132) et, plus étonnante, celle de l'amour. L'une est liée à l'autre : c'est en effet parce qu'il a acquis une part de pouvoir qu'il peut se risquer à aller demander la main de la fille du « vénérable » El Hadj Mohamed El Moubarak (qui porte jusque dans son nom la marque de son honorabilité⁷¹ quand l'indignité et la bâtardise de Tombéza, au contraire, se manifestent par l'absence de nom) et c'est pour éprouver ce pouvoir qu'il le fait : il n'y a en effet, au départ, aucune considération d'ordre amoureux dans la relation que le narrateur entend tisser. Mais le texte retourne la situation toute négative du début (hostilité de la famille, craintes de la jeune fille, laideur de Tombéza) en une paradoxale situation de bonheur qu'exprime la notation de sensations tout à fait nouvelles pour le narrateur : « J'ai senti une douce euphorie m'envahir, un bien-être jusqu'à présent inconnu (...) » (p.149) ou, un peu plus haut (p.148) : « j'eus un drôle

⁷⁰ - Dans *La Malédiction*, c'est la caserne – autre lieu où s'exerce un pouvoir sans limite – qui abrite le même « fabuleux concentré de dingues, de désaxés, de sadiques, de satyres, de satrapes au petit pied » (p.57).

⁷¹ - Ce sera aussi le cas d'Omar El Mabrouk qui porte le même patronyme mais dans ce cas l'euphémie du nom fonctionnera comme un leurre.

de sentiment (...) comme une sensation de légèreté » ; dans les deux cas cette sensation s'accompagne d'un besoin d'être dehors : « je sortis au soleil boire la lumière », « je sortis dans la cour m'abreuver de fraîcheur nocturne ». Besoin de communion avec la nature pour une fois amicale ? limites trop étroites de la pièce pour une telle sensation⁷² ? Quoi qu'il en soit, on est en présence d'une accalmie du récit qui offre ainsi une plage de paix au milieu de l'espace au cœur duquel se déroulent les épisodes les plus atroces du récit. En effet, ce court répit est encadré, en amont du texte, par les « exploits » des harkis et, en aval, par la revanche de leurs victimes : le texte n'établit pas de hiérarchie entre les deux époques qu'il décrit : avant / après le cessez-le-feu ; aux brimades, aux tortures, aux viols, ont succédé les mêmes tortures, les castrations ; le texte en établissant ainsi une continuité entre les deux moments montre comment la violence et la haine sont les mêmes faisant naître cette impression désespérante que l'indépendance si chèrement payée n'instaure pas, comme on s'y attendait, un monde nouveau et que le changement survenu n'est que de façade⁷³.

L'échec du mariage de Tombéza s'inscrit dans la logique du récit qui élimine soigneusement tout ce qui pourrait éclairer l'univers dans lequel se meuvent les personnages : morte, Malika, la jeune femme du narrateur ; mort, « comme un chien », Brahim, « cet homme fraternel » (p.213); « matée », la petite juge qui refusait de céder aux pressions ; écroué, le syndicaliste si courageux, comme si « la décrépitude attaquait les choses et les êtres qui se décomposaient par lambeaux, devenaient déliquescents jusqu'à la putréfaction finale » (p.248). On retrouve ici ce qui est une constante dans les romans, la fatalité du « mal » que nous avons déjà rencontrée et qui est, comme la nostalgie repérable dans les textes, idéologiquement significative.

Dans ces romans, le douar n'est pas un lieu où la vie se construit mais un lieu que l'on quitte :

- volontairement et définitivement pour Tombéza pour qui la mort de l'ermite est, peut-être, la mort de son enfance - pour autant qu'on l'ait laissé être un enfant - en tous les cas, le signe du départ : « Je l'ai enterré avec son précieux coffre (il s'agit de sa bibliothèque) et mis le feu à la baraque avant de m'en aller... » (p.79) ;

- volontairement aussi pour les jeunes gens de Zitouna qui vont quitter le

⁷² - On retrouve dans *Une Peine...*, ce même « désarroi » chez le personnage quand il découvre qu'il peut être aimé (cf.p.102). Jeu d'échos que l'œuvre tisse de reprises en répétitions.

⁷³ - Cette idée est reprise encore plus radicalement dans *L'Honneur* où le pouvoir est considéré comme identique à celui auquel il succède comme le laissent entendre des réflexions comme celle-ci : « les juges d'aujourd'hui ressemblent à ceux de la colonisation et tiennent le même langage ». (p.155)

village, attirés, malgré les mises en garde des anciens par les tentations de la ville mais, exclus de cet espace, ils sont obligés de revenir au village qu'ils ne rêvent que de quitter à nouveau ;

- sous la contrainte, dans le cas du narrateur du *Fleuve* qui est obligé d'en partir une première fois sous la pression d'événements d'abord extérieurs à sa vie mais qui vont ensuite la modifier : des hommes « revêtus de lourdes kachabias aux allures furtives et mystérieuses » (p.21) viendront en effet lui demander de les accompagner « dans la montagne ». Ce que, en d'autres termes, on pourrait appeler un engagement, n'est jamais montré comme tel et se trouve réduit à un changement d'espace : le narrateur - cordonnier n'exercera plus dans son échoppe mais dans le campement où le mènent ces hommes. Ce déplacement dans l'espace, pour anodin qu'il semble d'abord, est cependant l'acte le plus lourd de conséquences du récit puisque il génère le drame du narrateur.

II.4. Le maquis : évolution d'une thématique.

Cette simplification - peut-être pourrait-on parler d'une asémantisation d'un thème qui se prête habituellement à des développements hyperboliques - est due, en texte, au regard naïf du narrateur qui effleure les choses sans apparemment chercher à en comprendre la signification ou du moins sans jamais s'en étonner.

Ces hommes « aux allures furtives » ne sont jamais nommés et le nouvel espace que rejoint le narrateur « à travers monts et forêts » en quittant le douar et qu'il décrira très rapidement (p.24) n'est jamais désigné que comme « le camp » ; l'espace, plus que vraiment décrit est, là encore, soumis à l'évaluation du narrateur qui souligne la bonne organisation du lieu : « c'était merveille de voir la stricte ordonnance de la vie dans cette communauté » (p.26). Évaluation positive qui fera de l'autre camp, celui du présent auquel renvoie le texte qui les oppose implicitement, la perversion du premier : le présent est la caricature du passé.

Ce séjour au maquis se termine aussi brusquement que le séjour à l'hôpital : ces deux épisodes de la vie du narrateur se répondent dans le texte en une construction parallèle : dans les deux cas, le narrateur ne choisit pas le lieu où d'autres le conduisent (les hommes aux kachabias / les hommes vêtus de blanc) ; il y reste un temps indéterminé et fait l'expérience, positive, de la fraternité (au camp « les

hommes sont respectueux et fraternels » (p.35)) ; une catastrophe brutale et violente vient briser cette vie : le bombardement du camp par « une ronde d'avions (qui) déversait un déluge de feu », le saccage du jardin par les oiseaux « pris de folie ». Les termes qui se répondent d'un épisode à l'autre, le parallélisme avions / oiseaux font du deuxième récit un redoublement du premier. Cette redondance a-t-elle pour fonction de mettre en évidence la différence entre le passé et le présent, le premier opposant sa richesse (une relation amoureuse, même si elle est interrompue par le départ ; des relations amicales au maquis et à l'hôpital ; une réussite professionnelle - le narrateur est un bon cordonnier qui fabrique pour les combattants les précieux « pataugas », il sera un bon jardinier, transformant le jardin de l'hôpital en « paradis ») - à la vacuité, l'inutilité, la stérilité de la vie au camp, c'est-à-dire du présent ? Cette dépréciation du présent, constante dans les romans, instaure dans le texte une certaine nostalgie alors même que le passé est souvent présenté comme une époque difficile.

Le traitement de l'espace du maquis dans *L'Honneur* développe ce qui s'esquissait dans *Le Fleuve* en complexifiant cet espace et ses valeurs dont la charge positive ne disparaît cependant jamais.

Le Fleuve opposait à l'épisode positif du maquis, un autre épisode qui pouvait en apparaître comme le négatif : le narrateur est recruté pour accompagner des troupes que leurs propriétaires veulent faire sortir du pays, mais pendant l'une de ces « expéditions » (p.96) ses compagnons et lui se heurtent à l'armée et gagnent « les hauteurs des montagnes ». La disjonction haut / bas, montagne / plaine recouvre, comme au temps de la guerre, une opposition loi / hors-la-loi, la montagne étant, traditionnellement, le lieu où l'on se réfugie quand on est en infraction mais on se trouve ici en présence d'une dégradation de l'opposition maquis / plaine⁷⁴ : tout le lexique utilisé p.97 pourrait s'appliquer à une unité de combattants contraints de « décrocher », d'autant que, plus haut, sont remis au narrateur une kachabia et un fusil, attributs spécifiques du combattant d'alors, que les aliments que les hommes partagent sont, comme au temps du maquis, les galettes et les figes et que la qualification de « marcheur infatigable » exprime une compétence propre aux maquisards⁷⁵ ; mais la raison pour laquelle ils se battent jette un total discrédit sur ces hommes dont le

⁷⁴ - Telle qu'elle peut se manifester sous sa forme positive dans les romans de Bounemour, par exemple mais aussi dans la plupart des textes parlant de la guerre.

⁷⁵ - Que tous les romans soulignent ; avec la parfaite connaissance du terrain, elle définit le rapport spécifique du « moudjahed » à l'espace dans lequel il évolue.

seul rôle est de servir les intérêts des gros maquignons préoccupés de préserver leur richesse⁷⁶.

L'introduction de cet épisode qui redouble, sur le mode négatif, la séquence « maquis » installe en texte, une faille sensible aussi dans deux autres épisodes⁷⁷, celui qui montre un ancien « collecteur de fonds » pendant la guerre reconverti en trafiquant de devises (p.150) et, surtout, celui où Houria, la femme du narrateur, raconte, en des pages extrêmement dures, à son mari qui vient de la retrouver, ce que fut son calvaire et celui des « veuves de combattants », « proies rêvées de tous les appétits malsains » (pp.173-179). La transformation du militant en homme d'affaires véreux et influent, le sort réservé aux femmes de ceux que l'on célèbre cependant comme des héros, disent une dérive qui sera encore plus sensible dans *L'Honneur* qui élargit la faille ainsi ouverte et ébranle un certain nombre de certitudes.

Cependant les raisons pour lesquelles les personnages « montent »⁷⁸ au maquis sont toujours des raisons nobles relevant d'un idéal qui est, dans le village de Zitouna, celui de jeunes gens : leur initiation à la politique se fait grâce à un personnage qui est valorisé à la fois par la fiction et par le discours même si les raisons de son comportement n'apparaissent pas clairement à tous : il s'agit du « petit avocat »⁷⁹ que les autorités coloniales ont assigné à résidence au village. Seul à être capable de retenir l'attention des « adolescents » qui lui posent les questions qui les préoccupent et que jamais auparavant ils n'ont eu la possibilité de poser à qui que ce

⁷⁶ - Déjà l'engagement « accidentel » du personnage qui rejoint le maquis non à la suite d'une prise de conscience mais parce qu'on y a besoin d'un bon cordonnier, comme auparavant le fait qu'il épouse une jeune fille violée donc déshonorée et qui ne correspond pas aux normes habituelles, peuvent apparaître comme une remise en question par l'écriture de thèmes traditionnels de la littérature.

⁷⁷ - On peut y ajouter un troisième, celui des aventures de Vingt-Cinq qui s'est trouvé au maquis bien avant la guerre de libération à cause de ses démêlés avec les autorités et raconte comment, « quand vint le moment de redescendre vers les plaines » il a « la surprise d'y être accueilli en héros », ses « forfaits », comme il dit, devenant « des faits d'armes » (p.157) : le maquis est ainsi le lieu d'une reconversion, lieu d'où l'on revient blanchi, absous d'un passé douteux.

⁷⁸ - L'utilisation de ce verbe toujours associé, dans la langue maternelle comme en français, au terme « maquis » signale que lui sont attachées toutes les valeurs positives qui sont habituellement celles des lieux élevés.

⁷⁹ - On retrouvera dans *Une Peine à vivre* un autre « petit avocat », jeune, cette fois (comme le fils adoptif de celui de *L'Honneur*), défini, lui aussi, par l'opposition entre son apparence – c'est un « frêle blanc-bec » - et la force de ses convictions : cf., par exemple, p.39 : « le jeune homme croyait fermement en sa mission de défenseur du droit » ou (id.) : « Cet hurluberlu croyait à la justice. »

soit⁸⁰, il utilise, à la grande inquiétude des villageois⁸¹, *la bibliothèque* du mausolée comme lieu d'éducation des adolescents. Le lieu choisi pour cette formation politique est fort symbolique, puisqu'il représente une mémoire que selon l'avocat, « le temps était venu de retrouver (...) avec l'ambition d'un avenir » (p.141). Cet espace de la mémoire et de la culture devient aussi celui de la contestation : ici cultiver la mémoire n'est pas ressasser la douleur de la perte de la vallée et la parole n'est pas bavardage oiseux comme elle peut l'être sur « la place aux figuiers » mais a, bien au contraire, force d'action et la plupart de ces jeunes gens qui « revenaient (de ces débats) comme intérieurement illuminés », disparaîtront bientôt « dans la nuit ». Parmi eux, Omar El Mabrouk.

C'est par le biais de ce personnage que l'appréciation du maquis se trouve modifiée : en effet, quand il réapparaît dans la vie de Zitouna, il n'a plus guère de points communs avec l'adolescent qu'« illuminaient » les discussions avec l'avocat. Son discours sur cette période de sa vie est marqué par le cynisme qui caractérise le personnage ; s'adressant à Mohamed en une prise de parole qui est plus un monologue qu'un échange avec un interlocuteur qui l'écoute « sans mot dire »⁸² (p.107), il raconte comment « à peine sorti de l'adolescence », il comprend qu'il ne peut « que gagner à fréquenter les puissants de ce monde » ajoutant : « Ce fut ainsi que, parvenu au maquis, j'eus vite fait de larguer mes bouseux compagnons de Zitouna pour tenter d'approcher ces hommes fébriles aux yeux brillants » (p.104). L'engagement se révèle dû à un désir de puissance qui se confond en fait avec le désir des avantages matériels que procure la puissance et que le texte énumère avec une certaine complaisance.

D'autre part, le statut des différents combattants après l'indépendance révèle une injustice qui semble signaler que les dés sont « pipés » dès le départ. Omar El Mabrouk, rapportant les propos de son chauffeur, inscrit dans le texte un questionnement (qui n'est jamais le sien) sur une dérive entrevue depuis *Le Fleuve* où

⁸⁰ - Et cet épisode sert encore à signaler l'enferment des anciens incapables d'apprécier les inquiétudes des plus jeunes. Il est assez significatif que ce soit un « étranger » au village qui leur serve de maître à penser. Par ailleurs sa qualité d'étranger ne peut que nourrir leur méfiance sans cesse déclarée vis-à-vis de ce qui vient d'ailleurs et qui ne peut qu'introduire la perturbation. Déjà dans *Tombéza*, on voit que c'est avec l'arrivée des étrangers, les Américains en l'occurrence, que les habitants du douar sentent ce « vent de la modernité qui ne pouvait plus tarder à les assaillir. » (p.76)

⁸¹ - Cf. p.140 : « Cela n'était pas pour nous plaire, mais aucun d'entre nous n'osa intervenir. »

⁸² - On voit là encore, comme dans le cas du narrateur parlant à un destinataire condamné au silence, comment le dialogue ne s'établit jamais dans le texte, la parole se trouvant confisquée par celui qui parle. (Cf. l'article cité d' Afifa Bererhi, « L'espace de l'infraction au dialogue. »)

le discours du gouverneur au narrateur, s'il fait une place à la sincérité de l'idéal⁸³ de ceux qui avaient rejoint les maquis – encore le terme inaugural de ses propos est-il celui de « naïfs » - en fait une bien plus grande aux désillusions qui s'en sont suivies et aux pièges dans lesquels la plupart ont été pris⁸⁴. Mais si le discours du personnage du *Fleuve* est marqué par le regret et l'amertume engendrés par le rêve déchiré, les illusions perdues, si ce même regret se retrouve dans les propos de Omar reprochant à l'Écrivain la trahison par les intellectuels du « grand rêve de fraternité (...) utopique mais combien généreux » « mûri » dans le maquis par les « aînés »⁸⁵, celui de Omar El Mabrouk est bien différent et il ironise sur l'étonnement de son chauffeur qui n'arrive pas à comprendre pourquoi, ancien maquisard lui aussi, « il fallait qu'il se tînt à (...) la disposition (d'El Mabrouk) et non l'inverse, pourquoi (celui-ci) étai(t) directeur et lui employé de dernière catégorie », d'autant que rien ne peut, au départ, les distinguer : « tout aussi analphabètes l'un que l'autre, issus d'une glèbe semblable et partis la même année faire le coup de feu dans les montagnes »⁸⁶ (p.105). La péjoration par lui-même de son engagement qui n'illustre plus qu'une volonté de puissance détournée en désir de jouissance, se répercute sur ses compagnons d'armes qu'il appelle ses « sbires », les connotations négatives du terme se trouvant amplifiées par la qualification de « pures âmes damnées » (p.197) dont il les affecte et par le rôle qu'il leur fait jouer⁸⁷.

Par ailleurs, il est assez significatif que les seuls « maquisards » de Zitouna (où la nouvelle de l'indépendance a suscité autant d'étonnement que d'inquiétude) auxquels le texte donne une fonction dans la diégèse⁸⁸, de façon différente cependant,

⁸³ - Cf. p.196 : « Naïfs, nous l'étions tous. Nous sommes descendus de nos montagnes la tête emplies de rêves... Nous rêvions d'inscrire la liberté dans tous les actes, la démocratie dans tous les cœurs, la justice et la fraternité entre tous les hommes... »

⁸⁴ - Cf. pp.196-197.

⁸⁵ - *Le Fleuve*, p.183.

⁸⁶ - On retrouve cette même incompréhension exprimée de façon très semblable dans *La Malédiction* où c'est aussi un chauffeur qui déclare à « son ancien équipier » devenu son patron mais avec lequel, contrairement à ce qui se passe dans *L'Honneur*, les rapports sont restés d'amitié : « Je trouve que le monde est injuste. Là-bas (...) nous affrontions les mêmes dangers pour libérer la patrie du joug colonial. Te voilà directeur, et moi, vulgaire manieur de volant. Pourquoi n'est-ce pas l'inverse? (...) » Ce dialogue de l'œuvre avec elle-même, en souligne, par la répétition, les axes jugés essentiels par l'auteur : reprises d'expressions (on peut même parler parfois de « tics » d'écriture), de phrases, de situations (ainsi, ce qui déclenche le récit dans *Tombéza* et dans *Une Peine à vivre*, le film d'une vie qu'un personnage au moment de mourir, déroule en une longue anamnèse) comme le retour des thèmes d'un roman à l'autre donnent son caractère à l'ensemble des textes qui se constituent ainsi en œuvre.

⁸⁷ - Cf.p.196 : « (...) je n'ai pas omis de faire appel à tous mes anciens sbires du maquis. (...) Ces pures âmes damnées ont l'habitude de protéger mon sommeil et mes frasques. »

⁸⁸ - D'autres combattants, de ceux qui s'étaient, à la suite de leurs conversations avec le petit avocat, dissous « dans la nuit » (p.151) reviennent au village à l'indépendance mais ils n'ont d'autre fonction dans le texte que de tenter d'entreprendre la quête pour laquelle ils avaient pris le maquis (cf., p.141,

soient deux personnages tout à fait discrédités par le récit : l'un d'entre eux étant Mohamed, faux combattant qui a prudemment attendu le cessez-le-feu pour se faire recruter « dans le corps des Forces locales nouvellement constitué, certain désormais que tout danger était écarté pour les porteurs d'uniforme » (p.26)⁸⁹ et dont « l'étrange attirance pour la chose politique », objet de dérision pour le narrateur comme pour les villageois, s'accompagne d'une grande lâcheté ; le second étant Omar El Mabrouk, caractérisé, lui, par la monstruosité : c'est ainsi un monstre et un couard, duo caricatural, qui sont les représentants des combattants dans le texte.

Le très fort consensus autour de l'espace du maquis qui caractérise à la fois un « réel » et sa représentation par la littérature et qui rendait pour ainsi dire sacrilège la moindre atteinte à une positivité solidement ancrée dans la mémoire et l'imaginaire collectifs, se trouve ici fortement ébranlé malgré le caractère totalement positif de celui qui apparaît comme l'éveilleur des consciences de Zitouna et en qui restent aussi vifs qu'au premier jour, le désir d'équité et la force de contestation qui sont à l'origine de l'engagement. L'auteur ira encore plus loin dans *La Malédiction* où les raisons du désastre actuel sont clairement rattachées par les personnages essentiels (y compris par un ancien du maquis, Si Morice) aux erreurs d'un passé proche, celui de la Révolution. Ainsi, Kader qui s'interroge sur « la malédiction qui s'acharn(e) sur le pays » est « convaincu que les raisons de ce mal plong(ent) dans un lointain passé (...) » (p.180) et, ailleurs, il se demande si le pays n'est pas « en train de payer le prix des monstruosité(s) autrefois commises au nom d'une cause juste » (p.266)⁹⁰. Cependant si la force de la dénonciation s'en trouve accrue, c'est au prix d'un affaiblissement de la littérarité du texte, comme l'explique C. Bonn⁹¹: « (...) progressivement le réel « brut », après avoir investi de manière fort intéressante l'élaboration littéraire même dans *Tombéza* ou *L'Honneur de la tribu*, vient en quelque sorte à bout de cette élaboration littéraire dans *La Malédiction* (...) »

leurs questions à l'avocat : « Croyez-vous que nous retrouveront un jour la vallée de l'armoïse et de la tourterelle? » : « retrouver la vallée du romarin et des sources qui chantent » (p.152) . La vanité de cette quête sert-elle à dire qu'elle n'était qu'un rêve ? L'isotopie de la naïveté, du rêve, de l'utopie tissée dès *Le Fleuve*, tendrait à le faire croire.

⁸⁹ - Dans la société de référence, « ceux du 19 mars », comme sont désignés ceux qui au cessez-le-feu se sont découvert une âme de combattant, ont été, longtemps, un objet de dérision.

⁹⁰ - Cf. aussi p.167 : « C'est dans le maquis que nos dirigeants acquièrent leurs plus mauvaises attitudes. »

⁹¹ - In « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Études littéraires maghrébines* n°14, p.10. Cf. aussi cette remarque de C. Achour (*Notre librairie*, n°119, p.191) sur « (...) la dénonciation du passé gangrené déjà mis en scène mais avec un symbolisme autrement complexe dans *Tombéza* (...) »

II.5. Les Temps Modernes ou l'éclatement de l'espace rural.

La description de l'espace parcouru par le narrateur du *Fleuve* quand il revient chez lui, après avoir retrouvé la mémoire, souligne une dégradation, même si jamais le douar n'est peint comme un espace totalement euphorique : « les campagnes semblaient désertes. Les champs de vigne qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche (...)» (p.43) ; la terre que cultive le père est un « lopin de pierrailles » (p.44), « ingrate » (p.45), « infestée de rocaille », « elle nourrit la pierre » et la vie du père est à son image. La description de l'espace est porteuse de sens : à un espace ingrat correspond une vie négative et la dureté de l'espace décrit signifie l'échec de la vie⁹². Ici, et comme l'écrit P. Hamon, le décor « introduit une annonce (...) pour la suite de l'action »⁹³ : l'hostilité du paysage que le personnage découvre en arrivant, préfigure l'hostilité que vont opposer les habitants du douar à ce « revenant » tenu pour mort par tous⁹⁴.

Le père du narrateur en commentant les changements survenus dans la vie du douar - « ces Temps Modernes ont bouleversé bien des choses », dit-il (p.47) - réintroduit cette nostalgie dont nous parlions plus haut, en faisant de la modernité un facteur de désordre ou du moins d'un changement dysphoriquement connoté. L'explication qu'il donne à ces bouleversements se fait sur le mode mythique : « une terrible malédiction pèse sur les membres exilés de la tribu » (p.46)⁹⁵. Elle s'assortit

⁹² - L'inverse est également valable : dans le jardin harmonieux de l'hôpital, la vie est amicale et fraternelle.

⁹³ - In « Qu'est-ce qu'une description », art. cit., p.483.

⁹⁴ - Le procédé n'est pas original : déjà, dans *Gouverneurs de la Rosée*, (Les Éditeurs français réunis, 1946), Jacques Roumain montrait comment Manuel, rentrant chez lui après une longue absence, était saisi par la terrible transformation du paysage et découvrait que le village frappé par la sécheresse était aussi déchiré par de vieilles querelles.

⁹⁵ - Le thème de la malédiction qui pèse sur les exilés est directement emprunté à *Nedjma* où l'ancêtre Keblout maudit ceux qui ont déserté. Cette intertextualité avec le texte de Kateb, envahissante et mal maîtrisée dans *Le Printemps*, si elle se fait ici plus discrète n'en est pas moins présente aussi bien dans certaines situations décrites, certains thèmes, que dans maints petits détails d'écriture : ainsi, dans *Le Fleuve*, l'immense famille des deux grands-pères (p.41) qui n'est pas sans rappeler ce que Kateb appelle dans *Nedjma*, « le passif de la tribu », ou des expressions comme « les veuves innombrables » ou (p.47), « la branche exilée de la tribu » ou encore le thème de l'absence des pères ou celui de la tribu démembrée dans *L'Honneur* et de ses tentatives de survie grâce à la pratique de l'endogamie, en particulier, ou encore les prénoms utilisés, Rachid, Si Mokhtar ; on voit aussi comment la page 192 du *Fleuve* où les personnages se demandent où ils iront s'ils s'évadent est une reprise de celle de Kateb où les amis se séparent, chacun prenant une direction ; dans *Tombéza* (pp.90-91), la trace de l'œuvre de Kateb se lit dans le personnage de la fille du colon, sœur de la Suzy de *Nedjma*, toutes deux objet du désir des ouvriers agricoles et dans l'hostilité entre son père et le père du prétendant « qui se détestent » comme se détestent Mr. Ricard et Mr. Ernest dont l'un épousera malgré tout la fille de l'autre. Dans *L'Honneur*, le même épisode de Suzy se dégrade en caricature avec l'évocation de la fille du colon Martial, Suzanne, sœur monstrueuse de Suzy à laquelle elle emprunte même son nom. Il s'agit là, d'une

d'une défense – « tu ne dois pas pénétrer dans le douar. La malédiction ne manquerait pas de s'abattre sur toi aussi » - qui fait du douar un lieu interdit au narrateur ; un peu plus tard, le fou du village lui conseillera « de passer (son) chemin » (p.53), de même que le commissaire lui enjoignant : « ...tu dois rapidement disparaître à tout jamais » (p.80). Sa mémoire retrouvée l'avait déjà forcé à quitter l'hôpital, lieu désormais interdit, lui aussi : ainsi est-il obligé de rejoindre la ville où se concrétisera le malheur et qu'il quittera pour le camp aux limites duquel, par un rétrécissement progressif, l'espace va se restreindre pour lui : *Le Fleuve* est bien le récit d'un enfermement.

Les bouleversements que le père se dit incapable de comprendre - « je ne suis qu'un pauvre paysan... » souligne-t-il (p.147) – s'inscrivent dans l'espace géographique du douar. Ainsi de ce pont situé en contrebas du village, étroit et inutile, qui se transforme pour devenir « un pont flambant neuf, large et solide, campé avec assurance sur ses piliers » (p.48).

Ce pont va avoir une double fonction : d'abord celle de dire le changement, le passage à la modernité avec toutes les réticences qu'elle implique dans les textes, ensuite celle de permettre le déploiement de la métaphore spatiale qui donne son titre au roman⁹⁶. Sous ce pont, en effet, il n'y a pas « le moindre filet d'eau » (p.48). L'explication de cette anomalie – « pourquoi on construisait des ponts sur des rivières mortes » - est donnée par un vieillard qu'interroge le narrateur : « des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants, à

intertextualité forte qui prend si peu de distance vis-à-vis du texte de Kateb qu'elle fonctionne pour ainsi dire comme citation, même si on peut voir, comme A. Bererhi (« L'espace de l'infraction au dialogue », *L'Honneur de la tribu de R.Mimouni. Lectures algériennes, op. cit.*, p.48) dans ce nouveau rapport à l'œuvre de Kateb qui se manifeste dans *L'Honneur*, un « désir d'émancipation de l'écrivain hostile à tout parrainage » ou, comme N. Khadda, « une catharsis qui pourrait délivrer l'auteur de la fascination paralysante exercée sur lui par son trop "pesant" père Kateb » (in : « Les ancêtres redoublent de férocité », *ibid.*, p.84). Cependant, on retrouvera encore dans *La Malédiction* ce parrainage même si là aussi, il apparaît comme dégradation du texte source, dans l'évocation des frasques des « fils de l'aristocratie algérienne » représentés sans gloire par Si Morice, préférant « rouler sous la table plutôt que de continuer à remâcher leur amertume » (p.162) et dilapidant leurs revenus en « agapes monstrueuses (...) et en extravagances diverses » (p.123) dont la description se calque sur celle des « héritiers des preux » dont *Nedjma* raconte les « agapes, (les) fredaines de vaincus, (les) tables de jeu et (les) passages en première classe en direction de la métropole » (*Nedjma*, p.103).

⁹⁶ - Cette métaphore du « fleuve détourné » est reprise plus loin (p.143) : la pluie qui tombe fait espérer à Vingt-Cinq que « le fleuve détourné (...) rompra ses digues, débordera de partout (...) et prenant de cours les calculs des sorciers ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel. » Dans sa première occurrence, une expression comme « l'option irréversible » qui accompagnait, dans le discours officiel algérien, les termes « révolution », « socialisme », autorise à associer au comparant « fleuve » un comparé qui serait « la révolution ». Dans la deuxième, la métaphore, filée, reprend à la première le terme de « calculs » et le – ils – anonyme, se précise en « sorciers », tous deux négativement connotés. Une troisième occurrence (pp.211-212) s'inscrit dans le tableau apocalyptique que fait le fils du narrateur d'un séisme : « As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir? (...) les montagnes s'ébrouent (...) le fleuve, détourné de son lit initial, s'égare (...) Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il? »

l'encre de Chine indélébile, de façon à rendre leurs projets définitifs et l'option irréversible. Des étrangers sont venus éventrer nos collines afin de tracer la ligne droite requise. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de le détourner pour confirmer leurs dires. » (p.49)

Ce passage constitue ce que P. Hamon appelle un «foyer normatif»⁹⁷ qu'il définit, on le sait, comme lieu d'une évaluation. La page se construit sur l'opposition entre ce pont insolent et le lit asséché qu'il enjambe, sa fonctionnalité, sa modernité se trouvant anéanties, contredites par le dépotoir qu'est devenue la rivière.

Cette première opposition se double de celle qui existe entre l'arrogance des planificateurs et l'échec auquel est vouée leur entreprise ; il y en a une troisième, celle qui, encore une fois, existe entre le passé et le présent, entre un avant où «le fleuve coulait (...) serein et libre » et un après où le fleuve détourné, meurt. L'évaluation du narrateur est ici, toute négative : c'est l'action d'hommes « lointains » et d'engins « étrangers » qui, en modifiant la disposition naturelle du lieu, asséché, stérilisé, substituent un espace artificiel et mort à celui où coulait en liberté le fleuve.

La liaison entre le résultat désastreux et la qualité d'étrangers des acteurs de ce désastre peut se lire comme la dénonciation d'une « modernité » artificielle et importée, plaquée sans discernement sur un monde peu préparé à l'accepter.

On retrouve en un autre point du récit cette forte péjoration de ce qu'on pourrait appeler la «technologie » : dans l'errance où le jette sa quête (le narrateur est, ici, un personnage qui peut lui aussi se définir par la marche⁹⁸) un spectacle insolite s'offre à ses yeux : celui d'un homme immobile, «tel une statue » (p.104) et dont les « vêtements, (les) cheveux, (le) visage, (les) sourcils étaient recouverts d'une neige sale » alors que l'on se trouve en plein été. D'autres détails sont aussi insolites : le personnage est à l'ombre alors qu'il n'y a « aucun arbre, aucun relief » (p.105) ; derrière lui « à perte de vue (...) d'autres hommes, assis en rang d'oignons (...) recouverts de la même neige sale ». L'écriture, comme elle le fait aussi dans

⁹⁷ - In « Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme », art. cit.

⁹⁸ - Non pas, comme dans les romans de Bounemeur, par exemple, une marche dont chaque étape représente une avancée vers un but victorieux, mais marche déceptive qui, le menant un peu plus vers la vérité, le conduit jusqu'au désastre final. La seule marche positivement orientée dans les textes est celle des hommes de Zitouna qui ont décidé de rejoindre la vallée heureuse, à l'indépendance, encore cette « positivité » ne dure-t-elle qu'un temps : la marche qui s'effectue dans une allégresse qui n'est pas sans évoquer l'euphorie de l'été 62, se trouvera, comme elle, brisée par le contact avec le «réel» et le constat qu'il impose : la vallée des rêves, envahie par les vignobles des colons, n'existe plus.

L'Honneur, introduit dans le texte des éléments fantastiques⁹⁹ qui interviennent dans un récit mené par ailleurs sur le mode réaliste lui faisant atteindre par endroits, ainsi que le fait remarquer Sami Nair¹⁰⁰, ce que « les écrivains latino-américains nomment, par un troublant contraste, le réalisme magique ». Cette intrusion du fantastique est signifiante : elle sert à dire quelque chose et pour limiter la prolifération des sens, le texte explicite ce qu'elle veut dire : en effet, un personnage « expliquant » informe le narrateur : « Ils ont amené des machines qui mangent nos montagnes et construit cette cheminée »¹⁰¹ (p.105) ; l'explication impose un sens : l'industrialisation, telle qu'elle est menée, comme tout à l'heure la technologie, est destructrice : « meurent les plantes, les bêtes et les hommes tandis que grandit la cheminée » (id.) et l'on retrouve encore derrière l'opposition vie / mort, ce conflit de l'avant et de l'après qui est, ici, de la forme : nature (plantes, bêtes, hommes) vs industrie (machine) excluant toute compatibilité entre les deux termes et se trouvant par là-même empreinte d'une nostalgie qui pointe derrière cette vision pour le moins pessimiste du monde.

La transformation de l'espace que le narrateur montre et donne à juger, se trouve investie par l'idéologie ainsi que cela apparaît de façon encore plus constante dans *L'Honneur* où la défiance vis-à-vis de l'étranger et de ce qu'il véhicule est une composante essentielle de cette sagesse populaire telle que la construit le discours du vieillard pour l'édification de son interlocuteur muet. On notera, cependant, que la distance introduite dans *L'Honneur* vis-à-vis du discours passéiste du narrateur (distance qui n'exclut pas une certaine sympathie) n'est pas présente dans *Le Fleuve*. Là, en effet, la dénonciation porte sur le système qui se met en place à l'indépendance, non sur ceux qui le subissent : dans *Le Fleuve*, le héros est « une simple victime d'un système oppressif », explique l'auteur¹⁰² ; les romans suivants montreront que les victimes sont aussi, quoiqu'à un degré moindre, responsables de ce qu'elles subissent.

La modification de l'univers des villageois de Zitouna, sans qu'ils puissent s'y opposer ni même donner leur avis, sert de support à une représentation par le texte du choc que représente pour cette population l'entrée dans la modernité qu'elle vit

⁹⁹ - Un autre épisode « fantastique » est celui de la visite du narrateur au cimetière où il s'entretient avec son ancien commandant qui se trouve enterré là. Sa fonction est didactique car la réponse du commandant est une incitation à ne plus chercher dans le passé les solutions aux problèmes du présent – « les vivants doivent perdre cette manie de nous faire dépositaires du secret de la condition humaine » - ce qui n'est pas sans contradiction avec l'idéologie tissée par le texte qui bien souvent fait apparaître le présent comme la négation du passé.

¹⁰⁰ - Art. cit., p.918.

¹⁰¹ - « Une énorme cheminée qui montait, montait, infinie, son extrémité se perdant dans les nuages. »

¹⁰² - Entretien cité avec Djeghloul, p.97.

comme un échec et qu'elle est incapable d'affronter, son système de valeurs apparaissant comme dépassé et tout à fait inopérant face à l'intrusion brutale dans son monde d'une modernité dont est toujours souligné le caractère d'étrangeté et d'extranéité. D'ailleurs, les seuls défenseurs de la modernité sont, à Zitouna, les personnages qui ont été en contact avec l'étranger¹⁰³, Georgeaud, l'épicier, par le biais de son long séjour en France et Ali, le facteur, par celui de l'école étrangère où l'a envoyé son père qui «avait toujours cultivé la singularité» (p.22) et où ont été semés en lui «les germes sournois et ravageurs de la modernité.»

Un exemple montre comment le mode de fonctionnement des villageois, régi par des codes anciens, ne peut plus avoir cours, tombé, lui aussi, «en désuétude» comme le dit le narrateur de la langue qu'il utilise : quand arrivent les étrangers avec leurs engins et qu'ils se mettent au travail ignorant les hommes du village, «massés», à leur habitude sur «la place aux figuiers» et attendant «patiemment»¹⁰⁴ (p.122) des explications, il est finalement décidé que le maire et le garde champêtre iront trouver ces étrangers. Le récit de l'entrevue est précédé par le récit d'un épisode du passé racontant comment, face à l'arrogance d'un ennemi tout puissant¹⁰⁵, la tribu voit se dresser «le plus preux des preux (...) son burnous rouge flottant au vent», préférant la mort à la prison.

Juxtaposé à cet épisode du passé où l'honneur triomphe jusque dans la défaite, le récit de l'entrevue de Mohamed avec les étrangers en est une version dégradée et grotesque : la mule a remplacé les chevaux des cavaliers, la mort glorieuse du chef s'oppose à la trahison des chefs d'aujourd'hui – c'est Omar El Mabrouk qui a signé le contrat qui livre le village aux étrangers – comme au noble discours d'Ibn Abdelmalek, s'oppose la «discussion laborieuse» (p.132) de Mohamed qui s'achève sur une note dont l'aspect saugrenu¹⁰⁶ interdit toute adhésion. L'épique tourne au burlesque et l'entrevue au marché de dupes, les deux émissaires ayant échangé leurs

¹⁰³ - Ils seront les seuls aussi à se réjouir des changements annoncés et à faire des projets d'avenir liés à ces changements, l'un envisageant d'agrandir son épicerie, l'autre caressant «le rêve de construction d'un véritable hôtel des postes...»; pour dévalorisés qu'ils soient par le récit, à cause de leurs «lubies» (p.37), ils n'en sont pas moins les seuls à se projeter dans l'avenir. C'est l'une des ambiguïtés du texte faisant des personnages les moins valorisés les agents d'une modernité aussi nécessaire que difficile à accepter.

¹⁰⁴ - Il faut rendre à ce terme toutes les connotations étymologiques qu'il a gardées en arabe et qui sont ici à l'œuvre.

¹⁰⁵ - On retrouve, là encore, dans l'énumération des exigences du vainqueur (p.128), le souvenir katébien de la dislocation de la tribu après la défaite.

¹⁰⁶ - «Je dois vous informer, affirme-t-il avoir déclaré aux étrangers (p.135), qu'il est interdit de consommer les chats et les chiens errants de la région».

objets anciens, fusil « à la crosse de nacre ciselé » et selle « de cuir brodé d'argent » contre de dérisoires gadgets, poste de radio et percolateur, en un troc bien symbolique car c'est ainsi, l'héritage du passé qui se trouve bradé.

Placée sous de tels augures, cette « modernisation » de pacotille ne peut être qu'un échec qui se donne à lire en particulier et sur un mode plus tragique, dans la destruction de l'espace qu'entraîne l'entreprise de transformation que le village subit à cause de son étonnante et aberrante promotion au statut de chef-lieu de préfecture.

Les agents de la destruction, comme dans *Le Fleuve*, sont ces étrangers dont l'arrivée se fait dans le fracas de leurs engins; face à cette agression¹⁰⁷, les villageois sont impuissants et observent – ce qui, avec la parole, relève de leur compétence – les camions qui se déploient dans l'espace et leur inertie s'oppose à la fébrile activité des engins qui modifient de fond en comble le paysage en une action qui s'apparente à un cataclysme : « collines aplaties, ravins comblés, rochers pulvérisés, forêts rasées » (p.163). Chaque élément se trouvant transformé en son contraire comme l'indique l'opposition entre le terme qualifié et son qualifiant, on assiste à un bouleversement de l'espace qui se trouve retourné « comme un gant »¹⁰⁸. Il est, au sens propre, sens dessus dessous, l'opération culminant avec le terrassement du cimetière. L'atteinte à un espace d'autant plus symbolique qu'est plus fort, pour ces hommes, le lien avec le passé, c'est-à-dire aussi avec les morts, la désinvolture avec laquelle est présentée la chose – « nous voulons seulement le déplacer en un lieu moins gênant » (id.) – comme la volonté de faire taire les protestations par des promesses dérisoires¹⁰⁹ servent à dire un immense mépris des hommes, de leur mode de vie, de leur liens avec le passé comme de l'espace dans lequel ils vivent.

De ce même mépris relève l'abattage des arbres, « eucalyptus tutélaires » ou oliviers, qui représente l'acte le plus traumatisant pour la population. En effet, ces arbres ont été la seule chose que les villageois ont été capables de faire pousser quand aucune des semences apportées de la vallée lors de l'exode ne pouvait s'acclimater ; par ailleurs, ils procurent un pur plaisir esthétique aux villageois, sensibles à la beauté de cette « magnifique futaie » (p.45) qui fait « chanter le vent et les oiseaux ». Aussi cet abattage est-il un véritable désastre contre lequel, poussés par leurs femmes, les

¹⁰⁷ - Cf., p.122, le lexique qui en rend compte : « investir nos champs », « s'installer comme en pays conquis »...

¹⁰⁸ - Selon l'expression de Thierry Fabre in « L'Algérie traumatisée. Entretien avec R. Mimouni », *Esprit* n°152-153, juillet-août 1989, p.71.

¹⁰⁹ - « Nous doterons chaque tombe d'une belle dalle de marbre » (id.).

hommes retrouvant un peu du courage d'antan, vont essayer de se dresser en s'attachant aux troncs mais leur résistance est vaine, comme tout ce qu'ils entreprennent et les menaces d'Omar El Mabrouk, ses arguments mensongers les forcent à céder. Les arbres abattus, les oiseaux disparaissent¹¹⁰ et cette double absence installe une désolation vécue comme une catastrophe.

Ce qui est atteint alors, ce n'est pas seulement un décor, un cadre de vie mais aussi des valeurs : ainsi, le texte juxtaposant la destruction de la futaie et la décision des *lépreux* de « s'employer en masse chez les étrangers » crée une relation entre les deux événements et cette décision est perçue comme une trahison de ceux qu'on a accueillis « fraternellement » et qui participent à la destruction de cet espace qui leur fut un asile, quand chassés de partout, ils ne trouvèrent refuge qu'au village.

En même temps que disparaît l'ancien paysage, disparaissent les repères et le texte joue sur deux niveaux, ce qui s'applique à l'espace servant à dire le désarroi des hommes privés de leurs *marques*, leur trouble se révélant à travers des images spatiales : quand ils se mettent à la recherche du cimetière déplacé et que leur course insensée (c'est-à-dire aussi qui n'a plus de sens géographique) les laisse au soir, « incapables de (se) reconnaître » (p.170), le verbe prend ici sa totale acception et le narrateur utilise un terme d'ordre moral pour commenter les changements physiques qui les empêchent de « reconnaître » les sentiers « modifiés, terrassés, rectifiés ou supprimés » : « notre univers, dit-il, avait été perverti ».

Face à l'espace dont ne sont jamais considérées les fonctions salvatrices pour ce qu'il reste de la tribu, se manifestent l'abus de pouvoir, l'arbitraire exercé par le préfet, l'absurde de mesures comme le dynamitage des oliviers à quelques jours de la récolte¹¹¹. L'espace démembré, saccagé, sert à dire la perversion d'un pouvoir et de

¹¹⁰ - L'absence des oiseaux, dans l'univers de Mimouni, y compris dans les romans postérieurs à ceux du corpus, est l'indice d'un désastre, d'une anomalie inquiétante, instaurant une pesante atmosphère qui relève du fantastique; cf., par exemple, *Le Fleuve*, p.185 : « Et, brusquement, je compris (...) l'origine du malaise qui me saisissait à chaque fois que je me trouvais à la campagne : le grand silence. Il n'y avait pas d'oiseaux! Pas un seul. Nulle part (...) Pour quelle raison les oiseaux avaient-ils déserté le pays? » Ce silence est le lot des villageois de Zitouna après l'abattage des arbres et la disparition des oiseaux : « Nous nous réveillâmes désormais à chaque aube dans un silence de catastrophe planétaire » (p.167). Cf. aussi, dans *La Malédiction* comment l'atmosphère étrange de l'hôpital rendue par une série de constats d'ordre réalistes, l'est aussi par l'absence des oiseaux (« les moineaux avaient déserté les ficus ») signalant sur le mode fantastique quelle anomalie règne en ce lieu.

¹¹¹ - On pense à la douleur des paysans que fait naître, dans *L'Opium et le bâton*, la destruction des oliviers par l'armée coloniale. Hasard ou réminiscence, il n'en reste pas moins que les deux pouvoirs qui se succèdent et dont l'un a combattu l'autre, se comportent de la même façon.

son représentant dont le texte montre quelle relation pathologique il entretient avec le village. La dénonciation de cette modernisation à marche forcée¹¹² s'inscrit dans le texte par la description des aberrations auxquelles elle conduit et par le patronage douteux sous lequel elle se place, celui d'Omar El Mabrouk qui s'en trouve le grand maître d'œuvre; elle se donne à voir, en particulier (mais pas seulement) dans le traitement de l'espace qui montre quel traumatisme représente la mutation violente qui s'opère au village, l'écriture soulignant l'ampleur du désastre par un glissement du texte d'un certain nombre de notations réalistes sur la transformation des lieux – chemins, montagnes, plaines, collines – vers le fantastique, le changement affectant alors les éléments cosmiques, le ciel, le soleil et même le temps¹¹³.

La disparition de l'espace des anciens s'accompagne de la perte des valeurs dont, se faisant « le support d'une axiologie », il est investi, valeurs bientôt remplacées, avec l'arrivée de nouveaux venus que le narrateur appelle les « civilisés » et sur qui s'étend la péjoration que le narrateur fait subir aux formes de cette modernité dégradée qui est imposée au village. Au fur et à mesure que disparaît l'espace naturel, fraternel et convivial, se met en place, avec la nouvelle ville qui se substitue à lui, un espace dénaturé, domestiqué, mercantile où l'argent devient la valeur essentielle.

III. La ville, espace frelaté.

III.1. Le leurre de l'exode rural.

La ville est ce lieu vers lequel l'espoir d'améliorer une situation difficile draine des populations rurales attirées par des conditions qu'elles espèrent favorables. *Tombéza* montre comment l'exode rural est le résultat d'un malentendu, ceux qui viennent en ville croyant échapper à « la misère rurale » dont le texte énumérera quelques uns des aspects à travers un discours (pp.39 et sq.) d'abord pris en charge par

¹¹² - Dont l'auteur affirme que c'est cela – ce qu'il appelle « la mauvaise modernité » - et non la modernité elle-même que son œuvre remet en question : il répond en effet à Djeghloul (entretien cité, p.97) se demandant si ces trois romans ne sont pas « une critique féroce de la modernité » : « ce que j'ai d'abord voulu dénoncer ce sont les méthodes autoritaires d'introduction de la modernité dans nos pays du tiers monde. Les gens qui vivent encore sur un mode *médiéval* ne sont pas préparés au passage à cette modernité nécessaire. » (C'est l'auteur qui souligne.)

¹¹³ - Cf., p.169 : « le sud avait modifié sa position, le ciel sa couleur, le soleil son trajet, le temps sa vitesse. »

Tombéza qui raconte comment pour les habitants de son douar, il a représenté l'une des nombreuses catastrophes qu'ils eurent à subir puis le « Je » laisse place à la première personne du pluriel, inattendue dans la bouche du personnage habituellement peu attentif aux autres, qui approfondit les propos précédents en méditation sur le sort des hommes : « Notre condition nous submerge. Qu'y pouvons-nous¹¹⁴ ? » Aussitôt, la parole est reprise par un « Je » qui peut encore être Tombéza évoquant les images associées, pour lui, au Mouloud, « symbole même de la fête ». Cette évocation, sans apparente relation avec ce qui précède, n'est cependant pas gratuite : elle permet, en déplorant l'abandon des célébrations traditionnelles, d'en rendre responsable le changement que représente le passage vers la ville¹¹⁵.

C'est encore le « Je » qui, cette fois, ne peut représenter Tombéza¹¹⁶, qui décrit les travaux de la campagne sans plus rien de l'aspect bucolique qu'ils peuvent avoir dans certaines œuvres de notre corpus, en une énumération des tâches dont la ville va le délivrer¹¹⁷. Le passage très construit derrière l'apparent désordre des pensées du « Je » qui s'exprime¹¹⁸ et auquel l'hésitation sur la voix qui parle donne une complexité très élaborée, tire la conséquence qui s'impose après une expression qui résume la condition du paysan - « c'est pas une vie » - : « je vais monter vers la ville ». Quelques lignes décrivent alors quel rêve, réduit au minimum du bien-être, représente la vie citadine – eau courante, électricité, une chemise blanche pour les visites au douar... – mais elle sont très vite interrompue par le récit du « calvaire » que peut devenir cette vie quand la parentèle paysanne vient s'installer¹¹⁹. Le texte, par le

¹¹⁴ - Ce sera aussi le cas plus loin, quand la description du taudis où vit Brahim (p.203) s'interrompt pour une réflexion sur l'exil : « (...) nous sommes tous des exilés et notre solitude est grande. Exilés de notre lieu, de nos souvenirs, de notre source vive. Exil de notre passé (...) Exil de nos racines, du temps qui passe et surtout cet exil intérieur qui nous tient éloignés de nous-mêmes. »

¹¹⁵ - Cf., p.39 : « (...) on a tout perdu, jusqu'à l'habitude de célébrer nos fêtes. À cause des H.L.M., sans doute. »

¹¹⁶ - Ce que la diégèse nous apprend de sa vie ne pouvant correspondre ni à la vie à la campagne, ni à la vie en ville telles que les peignent ces pages.

¹¹⁷ - Le texte alors a recours à des formules négatives signalant la fin d'un mode d'existence : « Je ne malaxerai plus... Plus besoin de se lever aux aurores... »

¹¹⁸ - C'est ainsi que l'évocation de l'enfance du personnage entraîne celle des fêtes du Mouloud d'antan dont la disparition est imputée à l'exode rural expliqué par la difficulté de la vie à la campagne qui laisse souhaiter un mode de vie moins pénible que l'on croit trouver en ville comme le montre l'aspiration à un peu de confort. Mais cette vie est perturbée par l'invasion des paysans du douar qui sert de prétexte à la remise en question de ce confort et de cette vie « moderne » qui rend impossible l'accomplissement des rites traditionnels et la célébration des fêtes : « comment dans ces conditions fêter le Mouloud? » s'interroge le locuteur, revenant ainsi, en un mouvement circulaire au point de départ de la réflexion.

¹¹⁹ - Cette invasion de la famille venue de la campagne est aussi vécue comme un cauchemar dans *La Traversée* par Christine, la femme de Kamel dont les cousins déferlent « en vagues successives sur l'appartement » (p.23)

biais de son regard de Huron souligne les incongruités de la vie en appartement et celle d'objets comme le réfrigérateur ou la cuvette des W.C.¹²⁰ dont la modernité n'est perçue que comme une bizarrerie des mœurs citadines. C'est cette partie du discours qui est la plus longue, occupant une place plus importante que l'évocation de la misère de la vie à la campagne et que ces quelques lignes consacrées au rêve de celui qui a cru trouver une forme de bonheur en ville mais reconnaissant à la fin du passage que c'est pour des « cages obscures » qu'on a abandonné la campagne et que l'on s'y retrouve « tout seul parmi ses soucis ». Marché de dupes encore¹²¹ que ce passage d'un monde à l'autre où ce que l'on croit avoir gagné en modernité se paie d'une autre forme de misère.

La peinture de la ville comme univers dysphorique se fait ainsi par le biais du discours et d'une réflexion à voix multiples auxquels s'entremêlent quelques éléments descriptifs, tous négatifs, en accord avec l'amertume des pensées du (ou des) personnage(s) comme avec le pessimisme de celles du narrateur qui se fait, en certains points du texte, porte-parole de l'auteur, comme le montre l'élargissement de la réflexion qui, à partir d'un cas particulier, s'étend à la condition humaine comme on l'a vu plus haut et comme on peut le voir en d'autres endroits du texte. En effet, ce procédé utilisé pour la construction d'un espace urbain caractérisé par sa laideur et par le désespoir qu'il génère, la spatialité étant toujours porteuses de valeurs, se retrouve à l'œuvre dans un très long passage (pp.203 et sq.) consacré à Brahim, dont la mal-vie est signifiée par le rapport à l'espace.

III.2. « Misère des villes ».

En effet, ce personnage est d'abord défini par le motif de l'exil : originaire de Jijel, il est loin de chez lui et de sa famille. Cet exil géographique, motivé par des raisons économiques, s'accompagne de l'exil affectif lié à la solitude – « il cache une photo de sa femme entre les pages d'un magazine porno » - et le condamne à l'errance dans les rues de la ville, à l'heure où les autres rentrent chez eux, en l'absence d'un

¹²⁰ - La modernité dans l'univers de Mimouni est souvent représenté sous l'aspect dérisoire de gadgets inutiles, objets de dérision de la part des paysans et condamnés à une rapide destruction, comme cet insolite lavabo « posé en plein terrain vague » dans le camp privé d'eau du *Fleuve* (p.30) et dont un « Sioux » ne tarde pas à briser un morceau du « verre argenté » pour s'en faire un miroir de poche.

¹²¹ - Comme celui des villageois de Zitouna troquant leurs objets anciens et précieux contre de la pacotille.

lieu qui lui soit propre : en effet, la description de l'espace qu'il occupe donne à voir en trois lignes un endroit misérable, exigü, dont l'usage de la négation accentue l'aspect sordide : « le patron interdit... », « pas même un lavabo... », « ne pas avoir à remplacer les carreaux brisés ». Cette chambre est donc un endroit à fuir comme le suggère la description et comme le souligne le texte en un phénomène de redondance courant dans les romans : « Il ne faut pas songer à rejoindre avant la nuit la chambre aux miasmes repoussants ». La rue dans laquelle le personnage tue le temps serait avec le bar, un espace de compensation à la solitude et à la misère des lieux occupés par ces « exilés », s'ils n'étaient tous deux affectés de qualificatifs tels qu'ils apparaissent comme aussi sordides que l'espace qu'il fuit. Les éléments descriptifs vont tous dans le même sens : le choix de l'hiver avec la pluie, le froid, la grisaille, l'absence de lumière, le terrible contraste qu'offre avec cette tristesse le luxe entrevu d'un salon de coiffure pour dames d'où sortent des créatures de rêve, inaccessibles, alimentant la frustration, l'attente de l'ouverture du bar qui rend les hommes honteux « comme quand on poireaute devant un bordel » (p.206) et l'insupportable détresse des « candidats à l'ivresse » font de ces lieux le théâtre calamiteux sur la scène duquel meurt ce qui reste de la dignité des hommes comme meurt, « comme un chien », Brahim, poignardé dans la rue, au sortir du bar, mort absurde, destinée à assombrir un peu plus l'univers décrit dont l'écriture gomme soigneusement la moindre trace de positivité, qu'elle soit celle des lieux ou des hommes, dessinant un univers que rien ne vient sauver du désespoir comme le constate le narrateur ne laissant aucune place à l'ambiguïté : « Avec cet homme fraternel disparaît un espace de bonté qui laisse notre monde plus concentré en haine, et notre peine à vivre s'en trouve accrue. » (p.213)

Ce sont encore des réflexions, celle de Tombéza lui-même, savourant sa réussite tout autant que l'obséquiosité qu'elle détermine chez la plupart des habitants de la petite ville où il sévit, qui vont montrer quelle gangrène ronge la société quand se trouve atteint le seul espace qui aurait dû y échapper, celui de *la mosquée*. Décrivant quels rituels il a mis en place pour jouir un peu plus de la considération de ses concitoyens, aumônes ostentatoires, présence assidue à la prière du vendredi, dons à la mosquée, il évoque comment cette attitude lui a permis d'avoir sa place à la mosquée et un certain nombre de privilèges qui révoltent les plus pieux (p.255) : « oui, jusque dans la maison de Dieu il n'y a pas d'égalité, figurez-vous qu'un jour l'imam a longuement temporisé et retardé la prière uniquement pour permettre à cet homme d'y assister, c'est parfaitement hérétique, le prophète lui-même ne jouissait pas de ce

privilège. »

Le passage, juxtapose, en un procédé courant, les réflexions du narrateur principal, Tombéza, celles des dévots, puis celle de l'imam, chacune des voix intervenant au moment où le narrateur, ici tout à fait omniscient, évoque chacun des personnages dont il exprime les pensées : ainsi, quand il dit soupçonner l'imam d'avoir volé les plus beaux tapis offerts par Tombéza à la mosquée, on peut lire : « je soupçonne l'imam lui-même d'être l'auteur du détournement, ayant sans doute préféré en orner sa villa¹²² (...) non, je ne laisserai pas cette laine amoureusement tissée réchauffer les culs mal lavés de ces dévots sans le sou, dont la piété m'exaspère.... » (.256)

La mosquée, telle qu'elle apparaît à travers cette polyphonie est, à l'instar des autres lieux, un lieu dont les valeurs ont été doublement dégradées, à la fois parce qu'il s'est conformé aux règles en vigueur dans le monde profane et parce que ces règles en usage à l'extérieur, sont elles-mêmes perverties car elles instaurent des hiérarchies en fonction de la puissance des hommes et non de leurs vertus et que le pouvoir absout tous les manquements.

De même que dans sa peinture d'un monde en décomposition, il élimine tous les personnages positifs ou les condamne à l'impuissance, le récit se plaît à choisir les espaces les plus sordides pour rendre compte de cette décomposition ; hormis l'hôpital au-delà de la frontière et le village de regroupement, cadre d'un amour étonnant (encore ne représentent-ils, on l'a vu, qu'une parenthèse dans la vie des personnages) aucun espace ne peut être un lieu heureux ni même tout simplement vivable.

Le petit *hôtel* miteux appartenant à Tombéza et où s'entassaient les ouvriers des usines et des chantiers environnants ne fait pas exception : la description, par l'accumulation de détails sordides (« la vermine grouillait », « une affreuse odeur de renfermé »), le recours aux formes négatives (du type « ne...plus ») et à un lexique signifiant le délabrement (« se déginguèrent », « hors service », « coinçaient », « gonflait », « brisées », « condamnées », « détériorées », « se descellaient »), en fait un lieu repoussant, caractérisé par la saleté, la dégradation de toutes les installations, la vétusté, l'insalubrité et qui évoque, comme le fait parfois l'hôpital¹²³, certaines

¹²² - L'imam habite une villa dont on peut voir, en différents points de l'œuvre qu'elle est associée au pouvoir du côté duquel il se range ainsi, en une perversion de sa fonction première : « dis-moi où tu habites... »

¹²³ - On pense parfois à la tristesse de l'hôpital tel que le peignent les Goncourt dans *Sœur Philomène* dont on trouve un extrait dans le Lagarde et Michard du XIX^e siècle.

descriptions de Zola ou des Goncourt, l'écriture la plus moderne se nourrissant aussi aux sources les plus classiques et les subvertissant en même temps dans la mesure où disparaît la composition qui ordonne le monde des réalistes et des naturalistes, révélatrice de leur sentiment d'avoir pris sur lui, laissant place à un apparent désordre du texte en accord avec le désordre du monde peint.

La description si fortement dysphorique des lieux urbains fait naître une impression de profond désespoir intimement associé à la ville qui ne se retrouve pas avec cette intensité dans les autres textes où jamais, cependant, elle n'est un lieu positif ; elle est, au contraire, tant au niveau de sa description qu'à celui du discours qui est tenu sur elle, un lieu, comme les autres, « sans qualités »¹²⁴ conformément à une double cohérence :

- idéologique, l'ensemble de l'œuvre s'appliquant à montrer qu'aucun des espaces ne peut être ni heureux ni louangé
- esthétique, la peinture d'espaces, uniformément peints sous l'aspect le plus dégradé, donnant à l'œuvre sa tonalité et, pourrait-on dire, sa couleur.

Son désir de retrouver sa femme et de comprendre ce qui s'est passé, oriente le parcours du narrateur du *Fleuve* ; chaque changement de lieu correspond à une étape différente de cette quête : comme l'écrit Mitterand¹²⁵, « ...la recherche d'une vérité relie (...) entre eux les lieux principaux et articule l'espace qu'ils circonscrivent à la logique et à la progression d'une action ». Cette recherche de vérité le conduit donc à la ville sur laquelle il porte un regard étonné mais qui ne décrit pas vraiment ; ainsi nous sont livrés :

- quelques éléments dénotatifs : « hautes maisons à étages (...) énormes camions (...) longues files d'hommes et de femmes (...) sur le trottoir »,
- des impressions : « il y régnait un bruit infernal (...) je me sentis étouffer (...) chaleur (...) de plus en plus lourde », « je n'imaginai pas la ville si grande, si peuplée (...) » ;
- une scène de rue décrite sur un mode plus fantastique que réaliste : dans la longue file sur le trottoir, les personnages ont un comportement étrange s'offrant aux coups d'un policier qu'ils remercient ensuite « avec effusion ».

¹²⁴ - Comme l'écrit A. Bererhi in « Alger entre fascination et déception dans le roman algérien des années 1980 », *Alger, une ville et ses discours*, op. cit., p.243.

¹²⁵ - *Le Discours du roman*, op. cit., p.199.

Ces données connotent dysphoriquement ce nouvel espace et la suite du récit confortera la première impression du narrateur, plus attentif à ce qui se passe dans les rues qu'aux rues elles-mêmes. Les scènes retenues sont, bien sûr, des scènes négatives, comme celle des vendeurs ambulants aux prises avec les policiers qui leur donnent la chasse. Rapidement rapportée, elle souligne la violence des policiers (coup de pied « rageur » dans l'établi d'un cordonnier, policier «rouge de fureur (...) bâton haut levé » (p.11) qu'un personnage, le cordonnier, va expliquer et commenter, selon un procédé fréquemment utilisé, comme si la signification risquait de ne pas être perçue par le lecteur : « il est une loi, plus âgée que le siècle qui prescrit dans la ville les camelots et les vendeurs ambulants (...) Faut-il qu'ils aient mauvaise conscience pour brandir contre nous cette vieille réglementation ! » (p.112)

La description de la « *ville nouvelle* » - en fait, un bidonville - est, elle aussi, ce qu'on pourrait appeler une description-prétexte. C'est un îlot insalubre au milieu d'un « marécage » où vivent, dans des autocars réformés, « vagabonds, paysans en rupture de ban, miséreux et (...) orphelins à la recherche d'un abri » (p.115) qui constitue, en marge de la « vraie » ville (p.115), la ville nouvelle.

Cet espace est le support de la dénonciation par le texte, de la situation créée par le problème apparemment insoluble du logement (on pourrait parler d'une fonction référentielle) et sert de décor à une scène entre la police et les «squatters», selon le même procédé que celui qui a été utilisé plus haut dans la scène avec les camelots. L'espace est ici encore l'endroit où il se passe quelque chose (le plus souvent quelque chose de négatif), créé par l'écriture dans ce but.

Le travail que trouve, pour un temps, le narrateur, est un excellent moyen de découvrir (et de montrer) la ville qu'il traverse en «éboueur»¹²⁶ ; lui-même souligne cet aspect du métier : « le travail d'éboueur permet de bien connaître la ville » (p.129) ; la description est prise en charge par ce personnage « mobile » dont le travail justifie la déambulation : il pourra ainsi opposer « les quartiers aisés » et les autres dont cependant, l'opposition ne sera pas, cette fois, rendue par la disjonction haut / bas ou cette autre déjà rencontré de la fraîcheur de l'ombre et de la chaleur mais par une autre, plus originale : poubelles de riches « bien alignées le long des trottoirs »

¹²⁶ - Il est aussi fortement symbolique, la ville se découvrant à travers ses poubelles ; la même symbolique des déchets se retrouve dans *Tombéza* dans le choix du lieu où se rencontrent le personnage éponyme et le commissaire Batoul, la décharge municipale où se déroule une scène macabre puisqu'on y recherche les morceaux du cadavre d'un bébé. Les personnages qu'on pourrait, d'une façon un peu familière, qualifier d'« ordures », se rencontrent en un lieu qui est à leur ressemblance.

/ « vieux sachets en plastique, éventrés de tous côtés (...) » qui clive l'espace de la ville : comme en contexte colonial la ville blanche se distingue de la ville indigène (et s'en protège), dans ce contexte, la ville riche s'oppose aux « quartiers populaires » (p.129).

La hiérarchie entre les différents groupes est rendue sensible par l'heure à laquelle les gens se rendent au travail. La dichotomie riches / pauvres se complexifie en ouvriers, fonctionnaires, commerçants et même, pour faire bonne mesure, ménagères allant faire leur marché ; celles-ci sont apparemment toutes riches si l'on en croit le texte qui les montre « engouffr(ant) sans compter les marchandises dans leurs paniers larges et pansus, insatiables » (p.130) ; l'image de cette voracité, amplifiée à la fin du chapitre (« des monceaux de victuailles sont happés par les portes béantes ») (p.131), crée un certain effet littéraire mais n'est pas sans contradiction avec ce qui est sous-entendu par ailleurs, les difficultés d'approvisionnement. Parfois l'effet recherché l'emporte sur la vraisemblance et sur la cohérence : le texte véhicule quelques contradictions dont il n'est pas sûr qu'elles soient volontaires ; ainsi « la vase », les « eaux fangeuses autour de la ville nouvelle ont développé le recours aux ânes », « taxis de la ville nouvelle » qui « transportent les gens de leurs habitations jusqu'en terrain sec (...) » et l'ânier commente pour le narrateur la situation : « (...) les prolétaires vont à pied (...) mais il reste les bourgeois, les femmes, les enfants en bas âge ». Or cette « ville nouvelle » a été définie comme un espace pour marginaux. On y trouve cependant, dans un autocar somptueusement aménagé (« épais rideaux », « profusion de tapis et de coussins richement ornés », « télévision fonctionnant avec batterie de voiture », « poste de radio ») un curieux locataire qui a aussi, par ailleurs, mercédès et chauffeur. Il apparaît donc que ce bidonville d'un type particulier n'est pas réservé à ceux qui n'ont où aller. Le narrateur sent l'étrangeté de la situation mais à la question qu'il pose « pourquoi continue-t-il à habiter ici ? » son interlocuteur répond de façon un peu fumeuse : « (...) il doit se trouver bien ou alors cet instinct grégaire hérité de nos ancêtres nomades qui nous fait accorder si peu d'importance au logement » ! (p.149) En fait il apparaîtra que ce personnage est un trafiquant de devises notoire. De ce point de vue, on pourra, peut-être, à cause de l'illégalité de sa « fonction », le considérer lui aussi, malgré le réseau très fin des relations qu'il a tissées, comme un marginal.

On peut aussi penser que ces « contradictions » qui échappent à la vigilance narrative, témoignent d'un réel tellement hétérogène et disparate que n'y sont plus reconduits de façon évidente les habituels clivages et distinctions sociales.

L'atelier textile vers lequel cet important personnage envoie le narrateur pour savoir ce qu'il est advenu de sa femme, est présenté comme un lieu malsain - non pas comme cet autre atelier où l'on réduit en poudre du piment et qui évoque par son insalubrité les ateliers du 19^{ème} siècle¹²⁷ - car lui n'est, pour ainsi dire, pas décrit, mais à cause de ce qui s'y passe : l'activité toute artificielle de ce lieu en masque une autre : l'usine, explique (encore) une jeune femme au narrateur, « c'est d'abord un vivier de filles pour personnages haut placés » et « la cheftaine », « une ancienne tenancière de bordel » (p.162) ; ainsi, dans la quête entreprise par le narrateur, il n'y a jamais aucun lieu euphorique : même le bus dont le texte dit explicitement le confort, est d'un luxe qui provient du trafic et se trouve contaminé par le décor dans lequel il est situé ; la villa où le narrateur finira par retrouver sa femme est elle aussi un lieu luxueux comme le texte le dit plutôt qu'il ne le montre. Il est question de « pièce luxueusement décorée », « cossue » (p.168) mais ce luxe est évalué négativement par le narrateur pour qui il est le signe de la transformation de sa femme, évaluée de la même façon : « j'eus soudain envie de me lever pour me mettre à tout détruire, à tout briser dans cette pièce cossue (...) avant de la saisir, elle, par ses cheveux coupés (...) arracher son masque colorié (...) pour découvrir enfin le vrai visage de Houria » (p.168).

Le luxe est un leurre et quand le sordide n'est pas dû à la misère, il l'est à la corruption, à la dépravation : par la description de l'espace, presque systématiquement connoté de façon dysphorique, se met en place un monde totalement affecté de négativité.

¹²⁷ - Cf., p.121, les éléments descriptifs : « cave », « porte d'entrée cadénassée », « atmosphère chargée de poussière de piment », « petit soupirail grillagé », « réduit obscur » etc...

III.3. L'espace du pouvoir : un brouillage spatio-temporel.

Même quand la ville est vue du côté du «pouvoir»¹²⁸ comme dans *Tombéza* dont le narrateur est, contrairement à celui du *Fleuve*, dans le système, le spectacle qu'elle offre n'a rien de réjouissant. La villa qu'occupe le narrateur est un espace privilégié comme le montre, rapidement, cette portion de phrase : «...à l'ombre de la véranda de ma villa, sirotant son whisky habituel» (p.22), en un jeu d'oppositions implicites avec ce qui fait au même moment l'ordinaire des autres citadins : canicule, coupures d'eau et surtout brimades perpétuelles du commissaire et de ses agents qui soumettent à une autorité sans limite les habitants de cette ville pour lesquels le narrateur n'a pas beaucoup de tendresse : « pauvres cons (...) ils s'imaginent que le changement, s'il se produit se fera à leur avantage (...) Tout peut changer sauf leur condition de plébéien (...) jamais la glèbe ne se détachera de leurs souliers (...) jamais ne sera mis au rancart le joug qui enserre leur cou » (pp.14-15).

En même temps que sur «l'aveuglement» et la naïveté de ses concitoyens, le narrateur insiste sur l'inéluctabilité du malheur dont l'idée flotte dans tous les romans¹²⁹. La ville sera décrite comme l'espace où et sur lequel s'exerce un pouvoir total, arbitraire et fou : en effet, la fonction essentielle du commissaire, par exemple, semble être de faire régner la terreur : « Il s'amuse du silence qui soudain plane (...) satisfait (...) il ressort » (p.15) lui faisant rejoindre ainsi la longue cohorte des « dingues », « sadiques » et autres détraqués que sont, dans les romans de Mimouni, ces harkis, régnant sans partage sur le village de regroupement ou ceux qui, dans *La Malédiction*, peuplent les casernes.

D'une œuvre à l'autre se renforce la conviction que les pouvoirs qui se succèdent sont identiques et qu'ils représentent, quels que soient le lieu et l'époque à laquelle ils se manifestent et ainsi qu'on peut le lire dans *Une Peine à vivre*, « la perversité absolue, le mal intégral, la vilenie pure, l'horreur au quotidien, la pire des calamités » (p.112). Une telle définition, on le mesure bien, ne laisse aucune place à l'espoir d'un changement et, situant, comme souvent dans l'œuvre, le problème à un niveau moral en assimilant le pouvoir au Mal, réinstalle l'idée d'une fatalité contre

¹²⁸ - Dont elle est, comme l'écrit E. Fraisse de la ville à l'âge classique, « un lieu d'inscription et de visibilité » (« Lire Paris dans *Les Misérables* », *Écriture des villes*, Centre de recherches Texte / Histoire, Université de Cergy-Pontoise, oct.1995, p.112.)

¹²⁹ - En ce sens, le dernier titre, *La Malédiction*, condense une idée force autour de ce mot-clé de l'univers de Mimouni.

laquelle les hommes sont impuissants. Elle extirpe l'écriture romanesque de l'Histoire avec ses changements et ses transformations pour la figer dans le mythe du recommencement : on est quasiment amené à ce constat que le passage de la colonisation à l'indépendance ne change rien à la « condition humaine » en Algérie.

L'idée que les pouvoirs qui se succèdent n'offrent pas grande différence entre eux engendre celle que les époques elles-mêmes se ressemblent pour ne pas dire se confondent ; c'est, de façon assez remarquable, par le biais de l'espace que sera montrée cette continuité temporelle ainsi que cela apparaît dans la description du *supermarché de Tombéza* : description - prétexte, elle aussi, elle ne sert pas à donner à voir un lieu, mais s'ouvre par une longue digression sur l'enseignement : les adolescents qui traînent dans les supermarchés sont ceux qui ont été « éjectés du système scolaire » dont le narrateur dit les insuffisances (p.107) avant d'enchaîner sur le phénomène des « files » que l'on voit dans ces supermarchés, interminables, parfois inutiles¹³⁰ et en grande partie composées de ces jeunes oisifs. À la fin du passage le texte décrit la ruée des clients quand on annonce un produit « absent depuis plusieurs mois des étagères de toutes les épiceries du pays » (p.111).

La description du supermarché est introduite par un « dérapage » temporel qui est un procédé constamment utilisé dans l'œuvre pour passer d'une époque à l'autre. En effet, en de nombreux points, le passage du présent au passé (ou du passé au présent) s'effectue quand, rebondissant sur un terme ou une situation qui en évoque de similaires, le texte juxtapose les deux moments comme s'ils se déroulaient dans le prolongement l'un de l'autre et en un même lieu, créant un télescopage temporel et spatial. Ainsi, par exemple, quand l'évocation par Tombéza d'un incident qui l'oppose à Brahim révolté par ses menées lui rappelle les propos de l'infirmier : « tu vas t'arranger pour (...) déguerpir (du service) sinon je te tords le cou » et son geste : « (...) la main tendue de Brahim s'avance vers ma gorge, ses doigts enserrent mon cou » (p.60), le récit brouille un instant les pistes par la précision : « il ne peut pardonner l'offense » mais le nom du grand-père qui apparaît alors, renvoie à un geste similaire mais accompli par un autre personnage en un autre lieu et un autre temps, celui de l'enfance : « il ne peut pardonner l'offense, Messaoud, il se met à serrer, serrer... »¹³¹.

¹³⁰ - Cf. le fatal « y en a plus » du vendeur au clients.

¹³¹ - On trouvera de nombreux autres exemples de cette juxtaposition des époques et du passage sans transition de l'une à l'autre : cf., entre autres, pp.42, 55, 88, 106, 118 etc... Dans *L'Honneur* le passage

La description du supermarché, elle, s'ouvre alors que le narrateur vient d'évoquer l'arrivée sur les champs des colons, de «nuées de criquets» (p.106) et se trouve close par une comparaison qui explicite le rapport entre deux temps : le passé et le présent et deux espaces différents : les champs et le souk hanté par les jeunes exclus du système scolaire, en attente du produit introuvable qu'ils pourront revendre ; le souk au soir ressemble au champ du colon après le passage des criquets : « Le soir, ne restaient plus (...) que des lambeaux de cartons, des boîtes éventrées (...) des traces de sang, *comme*¹³² ne subsistaient dans les champs de M. Biget que de dérisoires sarments de vigne... » (p.111)

La comparaison souligne la ressemblance entre l'état des deux lieux et, par conséquent entre les deux époques, chacun d'entre eux référant à un moment différent, celui de la colonisation et celui de l'après indépendance. Sami Naïr écrit à ce propos¹³³ :

« Si la simultanéité permet d'unifier deux temporalités opposées, si, *parlant* des criquets menaçant les champs de M. Biget, Mimouni *décrit* les jeunes exclus de l'Algérie moderne et le désastre de son système, c'est parce que, au fond, il y a identité radicale des deux situations. Cette identité est tout entière contenue dans une menace : car de même que les criquets dévastateurs menaçaient les richesses de M. Biget, de même les enfants exclus et ravageurs menacent les nouveaux colonisateurs de la république indépendante. »

On peut trouver excessives les expressions : « identité radicale » et « nouveaux colonisateurs » mais il n'en reste pas moins que le but atteint par ce procédé est bien de mettre sur le même plan le passé colonial et le présent de l'indépendance qui pour certains, dit le texte, n'a pas changé les choses.

La même misère qui pousse les jeunes gens à la mise à sac du supermarché se retrouve dans une scène qui est la préfiguration de celle-ci : dans *Le Fleuve*, pour fêter le retour de Si Mokhtar des Lieux saints, on fait tuer un certain nombre de moutons sous le regard d'un groupe de vieilles femmes qui n'attendent qu'un signe du boucher pour se précipiter sur les abats qu'on leur abandonne ; le lexique utilisé, la

d'une époque à l'autre est rendu par la juxtaposition d'événements liés entre eux par la présence d'un même personnage (cf., p.15, comment l'analepse racontant l'itinéraire de Georgeaud envoyé en France pour y combattre et son exil, est déclenchée par son commentaire sur la France : « C'est le pays de la frénésie. »)

¹³² - C'est nous qui soulignons.

¹³³ - In art. cit., p.923.

rapidité exprimée par les verbes font de cette scène une lutte sans merci : « comme des forcenées, avec une agilité insoupçonnable pour leur âge, elles se précipitèrent vers les abats. Se bousculaient, criaient, se disputaient les parts à tel point qu'un homme dut intervenir pour organiser la distribution. »

Cette lutte apparente les femmes à des animaux plus qu'à des êtres humains : si le texte de *Tombéza* établissait la relation entre criquets et jeunes gens, ici, le rapprochement est établi avec les chats dont on voit quelques lignes plus haut, toute « une nuée », « accourus de toutes parts » et attendant « cet instant pour participer à la curée. L'endroit se transforma vite en un champ de bataille... » (p.87)

III.4. La ville ou la représentation spatiale de la perte des valeurs.

La ville, telle que la présente et l'évalue le récit du narrateur de *L'Honneur* est un espace totalement négatif que rien ne viendra racheter à ses yeux, qu'il s'agisse de la capitale, siège d'un pouvoir tellement éloigné¹³⁴ des habitants de Zitouna qu'il ne suscite en eux que méfiance ou de cette « nouvelle ville » que les villageois atterrés, regardent pousser sous leurs yeux ou encore de Paris où Georgeaud a vécu pendant vingt ans, y perdant son âme et jusqu'à son nom¹³⁵ avant de revenir chez les siens ; le narrateur rapporte quel bilan il établit de ce que furent ces années en un schéma assez réducteur des marques de vie « à l'occidentale » : « jamais au long de ces vingt années je ne me suis prosterné. J'ai appris à vivre à leur mode. J'ai bu leur vin de vigne et mangé leur viande de porc, j'ai rasé mes moustaches et forniqué avec leurs femmes. Que Dieu me pardonne. J'ai oublié jusqu'à l'existence du village. Plus lourd que leurs monstrueux rouleaux compresseurs, l'exil lamine l'âme. » (p.20)

Si elle est traditionnellement considérée comme un lieu de perdition¹³⁶, la ville l'est d'autant plus dans *L'Honneur* que la vision que l'on en a est tributaire de celle du narrateur dont le discours implique un rejet de la ville et de ses mœurs considérées comme étant en contradiction avec celles qui ont été héritées des ancêtres et jalousement préservées jusque-là. Elle est un lieu où n'ont plus cours les valeurs de

¹³⁴ - Cf., p.32, ce constat : « la distance du ciel à la terre séparait la capitale de ce lieu oublié » qui invite à entendre le terme au sens propre de distance géographique comme au sens figuré d'indifférence.

¹³⁵ - Cf., p.145, le discours qu'il tient à l'officier de la S.A.S. qui le soupçonne d'approvisionner les maquisards, lui rappelant en particulier comment son exil forcé lui a fait perdre son nom et sa mémoire.

¹³⁶ - Ainsi, Jean Weisgerber rappelle comment dans *La Nouvelle Héloïse*, « Paris, la ville, se modèle sur Sodome et Gomorre » (*L'Espace romanesque, op. cit.*, p.153.)

solidarité en vigueur au village comme en témoigne le récit que font les « proscrits » chassés de la ville et renvoyés dans leur village d'origine où ils sont, au contraire accueillis *fraternellement*¹³⁷. Elle est le lieu de l'exclusion, ressentie comme choc affectif : « On nous a de partout rejetés, partout nous n'avons rencontré qu'hostilité et refus », racontent-ils, confirmant ce que pensent les villageois : « On ne peut pas vivre heureux loin de son pays », le pays se rétrécissant ici aux limites du village, à l'espace de la tribu au-delà duquel ne fonctionnent plus les mécanismes de protection établies par la vie autarcique du groupe. Ces hommes dont la ville s'est débarrassée, racontent comment, pour justifier leur expulsion, on les a considérés comme responsables de tous les maux qui rongent la ville (pp.111 et sq.).

L'énumération de ces maux permet d'introduire une description de la ville qui décompose d'abord le thème introducteur – ville – en une série de sous-thèmes assez prévisibles : les rues, les étals, le port, les hôpitaux, les prisons, les écoles...; elle n'en est pas pour autant une description de type réaliste : ni formes, ni couleurs, ni cadrage particulier mais, accolées aux sous-thèmes, des caractérisations qui installent une dysphorie qui va s'accroissant avec la deuxième série de sous-thèmes : rats, chats, moustiques mis sur le même plan que les premiers et, de ce fait, considérés comme constitutifs de la ville : « les rues grouillantes, les étals de magasins désespérément vides, les mille trafics du port, et les hôpitaux et les prisons surpeuplées, les écoles toujours exigües, les bus ahanant sous l'entassement des voyageurs, l'eau plus rare que dans les sables du désert, les égouts qui vomissent dans les rues, les rats qui prolifèrent, les chats devenus enragés, les moustiques insensibles aux insecticides. »

Puis, par une espèce d'emportement du texte, procédé courant dans ces romans, un mot en appelant un autre et un glissement s'opérant du niveau du vraisemblable à celui du fantastique, les reproches adressés à ceux qu'on expulse, englobent les phénomènes naturels : « Ils nous ont certifié que par notre faute, la pluie refusait de tomber ou alors noyait les trottoirs, le soleil boudait derrière les montagnes » ou économiques : « le prix du pétrole avait cessé de monter » ou sociaux : « les ouvriers (avaient cessé) de travailler, les balayeurs de balayer ».

Ce glissement du texte montre que la fonction essentielle de la description est de plonger le lecteur dans un univers asphyxiant, oppressant, dont la fonction de dénonciation revêt la forme de la fable quand on diagnostique ce dont souffrent ces

¹³⁷ - Cf., p.110 : « Vous êtes les fils de notre tribu, vous êtes ici chez vous. »

hommes, la lèpre, haut mal qui implique et justifie l'expulsion de ceux qui en sont atteints pour protéger de la dégradation qui menace hommes et murs¹³⁸, « les quartiers les plus ombragés où résident les personnes à l'âme sensible et au corps délicat ». L'opposition spatiale : quartiers ombragés / reste de la ville dit l'opposition de classe, la ville se clivant de façon traditionnelle en quartiers pauvres et en beaux quartiers dont l'aisance est ici signifiée par l'ombre plus encore que par les qualifications de leurs habitants.

Le remède au mal est lui aussi d'ordre spatial : à ceux qui en sont atteints, il est prescrit « d'abandonner l'atmosphère des villes et (de) retrouver les sains pics de (leurs) montagnes natales » (p.113); derrière la logique du propos – les montagnes sont plus saines que les villes – apparaît une inversion des valeurs du groupe - ici, c'est la ville qui est l'espace à protéger de ce qui la pollue, les intrus - et un renversement du point de vue : à partir de la ville, ce sont ceux qui décident qui s'expriment, ceux qui représentent un pouvoir que ne désigne jamais que le vague du *ils* et du *on*, comme au cœur de l'époque coloniale.

Cette ville si peu hospitalière est, par contre, pour les plus jeunes, l'espace de toutes les tentations et, à l'opposé du village, lieu de plaisirs multiples, cinéma, pâtisseries, bars, filles dans les rues et sur les plages.... La dislocation de la tribu est en germe dans l'appréciation contraire qu'ont d'un même lieu, les différentes générations : lieu frelaté pour les plus anciens, elle est la séduction même pour leurs enfants malgré l'immense frustration que nourrit en eux la contemplation d'un monde qui leur est interdit et dans lequel ils rêvent de pénétrer.

Cette dislocation se concrétise dans la construction de la « nouvelle ville » qui efface peu à peu l'ancien Zitouna et où s'installent les « civilisés » succédant aux étrangers qui, leur contrat accompli, quittent le pays. Avec eux, se désagrègent les valeurs d'un monde condamné. Une forte péjoration atteint ces « civilisés » qui ont emprunté aux étrangers un mode de vie qui les sépare radicalement des gens du village comme les en sépare l'impossibilité de communiquer due à leur ignorance du parler des villageois mais aussi au fait qu'ils s'excluent de la communauté en ne partageant avec elle aucun espace. La promesse que leur fait, pour les inciter à rester, Omar El Mabrouk, d'entourer leurs maisons « d'un haut mur d'enceinte protégé par un grillage électrifié » est révélatrice de la distance entre les uns et les autres, du refus des

¹³⁸ - Cf., p.113 : « Regardez les façades des bâtiments qui vous font face. Elles sont déjà contaminées et votre mal risque de s'étendre à la ville entière. »

nouveaux venus de s'intégrer à un monde dont l'unique séduction, à leurs yeux, réside dans les avantages matériels pour lesquels ils ont accepté de s'y installer.

Pour le narrateur, ces hommes ont, eux aussi, perdu leurs repères, quoique pour d'autres raisons que les habitants du village : formés ailleurs à d'autres valeurs, ils ont oublié leurs origines et renié les vertus des anciens «au profit de ces valeurs de la science, de l'efficacité et du rendement » qui n'ont jamais eu cours au village. Le savoir acquis ailleurs est ce qui éloigne du monde des pères comme l'a bien compris Omar El Mabrouk pour qui l'école qu'il se propose de faire construire est ce qui détournera les enfants de leur monde d'origine : « de vos propres mains, vous les pousserez vers le chemin du reniement au bout duquel, oubliant leurs ancêtres, ils seront devenus nos alliés » (p.183).

Le nécessaire passage d'un monde à l'autre, de celui de la tradition à celui de la modernité, ne semble devoir être vécu que sur le mode conflictuel, l'accès à un monde ne pouvant être conquis que par la destruction de l'autre. La modernité telle qu'elle apparaît dans le discours du narrateur est ce qui efface un mode de vie positivement modalisé par le récit, tourné vers un passé dont elle fait littéralement table rase et très fortement symbolisé par des espaces privilégiés qu'elle fait disparaître les uns après les autres. Mais si la vallée a été rendue méconnaissable par le colonisateur, ce n'est pas le cas des autres lieux qui assuraient au groupe sa cohésion, mosquée, place aux figuiers, cimetière, mausolée, détruits par celui qui est, de façon très ambiguë, l'agent de la modernité, Omar El Mabrouk, responsable aussi de l'abattage des arbres, de la disparition des oiseaux, de l'anéantissement du village et de ses valeurs.

La ville est montrée de façon constante comme un espace dysphorique, marqué par la corruption, dont aucun aspect ne trouve grâce aux yeux d'un narrateur pour qui seul l'espace rural, resté à l'abri des influences étrangères, est encore porteur des valeurs fondamentales fondées sur l'honneur dont les citadins ont perdu le sens, eux qui se comportent d'une façon si ouvertement en contradiction avec le code qu'il impose¹³⁹. C'est dire que la description de l'espace se fait essentiellement en fonction

¹³⁹ - Cf., p.173, le constat du narrateur : « Les civilisés étaient des hommes sans honneur » qui intervient après le recensement de toutes les atteintes à l'honneur dont ils se rendent coupables : êtres sans foi, ils ne vont jamais à la mosquée, boivent de l'alcool et, qui plus est, chez eux, devant femme et enfants, laissent leurs épouses « sortir seules et dénudées », conduire, se vêtir d'une façon qui offusque les plus vieux etc... Cette qualification – hommes sans honneur – est aussi celle qu'attribue aux étrangers, c'est-

des valeurs qui lui sont attribuées par les personnages et qui en font un espace louangé ou au contraire décrié.

Contrairement à ce qui se passe dans certains romans de femmes dont la lucidité n'exclut jamais totalement la tendresse pour des lieux qui ne sont pas toujours des lieux de bonheur mais à la beauté desquels elles ne sont pas insensibles, la négativité affecte la plupart des espaces, même ceux qui pourraient faire naître une émotion esthétique, comme *la mer*, par exemple.

Dans la description de la capitale, elle n'est présente que par l'allusion aux « mille trafics du port » dont la marque du pluriel élargit la signification du terme trafic, en greffant sur la signification première reliée à la fonction marchande du port, des significations secondes négativement connotées renvoyant à l'illégalité et à la clandestinité. Dans *Le Fleuve* qui ne montre de la ville que des aspects sordides, aussi bien au niveau des lieux décrits qu'à celui des comportements qu'ils induisent, la mer, à peine évoquée, n'est pas un élément bénéfique sauf pour Rachid, venu du désert, enfermé dans le camp et dont le souhait de voir la mer - « une fois, une seule, respirer à plein poumons l'air du large », rêve-t-il (p.56) - apparaît comme le besoin d'échapper à un univers aride, désolé et brûlé d'un soleil dont on a déjà souligné l'aspect négatif, presque maléfique¹⁴⁰. De même, le fils que le narrateur retrouve à la fin du roman et à qui il déclare qu'il veut « voir la mer », lui tient un long discours (pp.205 et sq.) dans lequel sa révolte éclate en propos rageurs au centre desquels se trouve la mer qui ne joue aucun de ses rôles habituels d'ouverture, de voie de communication, de lien entre les mondes et ne remplit aucune des fonctions que lui attribue la symbolique courante faisant de l'eau un élément éminemment positif. Rien de tout cela. La scène qui se déroule entre les deux personnages est placée sous le signe du manque : d'abord la rencontre avec la mer est pour le narrateur une déception car elle ne lui apporte pas ce qu'il attend : « aucune brise marine ne vint du large pour rafraîchir mon visage. Je fus déçu », déclare-t-il. Le spectacle qui s'offre à eux, depuis « le bout de la jetée », des bateaux ancrés dans le port déclenche les propos amers du jeune homme pour qui « la mer est aujourd'hui totalement domestiquée », l'emploi

à-dire à ceux qui ne sont pas « de la région », le cousin du narrateur du *Fleuve* ; elle se trouve motivée par des raisons semblables : « Ils sont instruits, portent la cravate (...) et laissent leurs femmes sortir sans voile dans la rue ». De plus, ils ne parlent pas comme les gens du village (p.62)

¹⁴⁰ - Cf., p.20, p.53. Notons cependant qu'il ne joue pas ce rôle de façon constante dans toute l'œuvre de Mimouni. Ainsi, Immaculada Linares souligne dans *Une Peine à vivre* l'association établie par le texte « entre femme aimée / soleil / vie » précisant que « la femme est soleil, c'est-à-dire vie » (in :

d' « aujourd'hui » impliquant une dégradation par rapport au passé ; le nombre de bateaux en rade provoque en lui une réflexion désabusée sur la lenteur du déchargement, l'avidité de consommation d'un peuple « incapable de travailler » et comptant sur son pétrole.

On n'est pas là en face d'une description traditionnelle dans la mesure où les éléments qui pourraient en constituer l'ossature ne sont pas montrés mais font naître une réflexion idéologiquement significative, l'espace servant de support à une dénonciation qui n'est pas seulement celle du jeune homme dont la prise de parole apparaît comme trop élaborée pour n'être pas celle de l'auteur. Jouant sur le paradoxe, le texte fait de la mer, image de l'infini, espace de « liberté absolue »¹⁴¹, une « prisonnière » et substitue à la traditionnelle vertu purificatrice de l'eau, une fonction corruptrice¹⁴² : ce qu'elle apporte dans les « navires lourds de marchandises » est le signe de l'assujettissement des hommes réduits à leur « panse » et à leur « sexe ».

On peut trouver un résumé de la façon dont, d'un roman à l'autre, est construit l'espace de la ville, dans ce passage de *Tombéza* (p.57) où se trouvent concentrées les tares qui le définissent ; le pantonyme qui se trouve expansé est au pluriel – « toutes les villes du pays » - ce qui généralise le constat établi en de nombreux endroits des textes :

« des façades d'immeubles qui tombent en ruine, jamais ravalées, jamais repeintes, gouttières qui fuient sur les passants, égouts béants qui vomissent sans arrêt leur liquide pestilentiel, ordures qui jonchent les rues ornées de trous mystérieux qu'on oublie de signaler encore moins de combler, lampadaires aux globes brisés, fils téléphoniques qui pendent, bancs publics aux barres de bois arrachées, trottoirs aux carreaux descellés et jamais remis, peinture effacée des passages protégés, latrines publiques qui tombent en ruine, dont les orifices depuis longtemps bouchés laissent la

« “Devant moi tout est vert”. Lecture d'*Une Peine à vivre* de Rachid Mimouni », *Littératures francophones*, Universitat de València, 1996, p.237.

¹⁴¹ - Comme la définit dans ses discussions avec André Miquel, J.E. Bencheich pour qui elle est « espace de désir, de richesse et de liberté absolue » (in A. Miquel, *Sept contes des Mille et une nuits*, Paris, Sindbad, 1981, p.138.)

¹⁴² - Il n'en est pas toujours ainsi dans l'ensemble de l'œuvre et si Martine Desimeur peut noter (in « L'épisode du saltimbanque ou l'art divinatoire », *Le Banquet Maghrébin*, p.273) : « La mer pour Mimouni – c'est une constante dans ses trois livres publiés chez Laffont – est une eau « putride », une mer « prisonnière », une eau sale « dépossédée », une mortifère... », ce que pourrait confirmer par exemple, dans *Une Peine...*, le fait que la rivière en crue emporte les parents du narrateur, on n'y retrouve pas moins, cependant, l'habituelle fonction lustrale de l'eau comme en témoigne ce passage : « (...) comme si l'eau marine était parvenue à dissoudre tous les noirs tourments qui appesantissaient mes pas et le souvenir de toutes les vilénies que j'avais pu commettre dans ma vie » (*Une Peine...* p.97).

pisse surnager sur la merde, collecteurs d'eau bouchés qui voient s'inonder les rues aux premières averses, cabines téléphoniques saccagées (...) et des milliers d'autres choses encore (...) »

L'état des lieux se termine sur un état tout aussi dégradé de la population qui y vit : « (...) surtout, surtout, ce délabrement moral des êtres qui ne croient plus à rien, qui ne respectent plus rien, qui ne comprennent plus rien, qui ne savent plus rien, qui ne veulent plus rien... »

Dans cet accord entre le milieu et ses habitants qui ne se trouve jamais démenti dans l'œuvre, le monde mis en place par cette description qui n'évite pas le scatologique est d'autant moins vivable que ces données sur lesquelles s'attarde si longuement le texte sont le résultat d'une dégradation, d'un processus de décomposition signalé par la répétition de la négation « ne...plus » et qui indique que les choses ont été différentes.

La représentation de l'espace dans les trois romans de Mimouni peut différer d'un roman à l'autre, *Le Fleuve* et *L'Honneur* ayant recours à la fable et au fantastique quand *Tombéza* développe une écriture d'un réalisme ravageur ; l'effet obtenu n'en est pas moins sensiblement le même. D. Bertrand écrit qu'on « ne peut penser la question de l'espace (...) en dehors d'une conception globale et intégratrice de la signification discursive »¹⁴³ : quand on examine ce traitement de l'espace, il apparaît comme l'un des éléments servant à mettre en place une vision du monde et entre en redondance avec d'autres catégories pour la construction d'un sens qui peut nous apparaître comme univoque : l'abondance d'espaces dysphoriques qui produit une impression de morbidité est l'un des moyens de dire une société perçue comme malsaine et malade comme le montre la place qu'y tint l'espace fortement métaphorique de l'hôpital, un monde écrasé et défait, en proie au Mal.

Cette volonté de montrer l'aspect le plus noir des choses, si elle témoigne du désir déclaré de l'auteur de dénoncer les dérives d'un système qui a trahi les espoirs de tout un pays au profit d'une minorité corrompue, est aussi motivée par la recherche de l'effet littéraire souvent obtenu et qui fait, sans conteste, de ces ouvrages très élaborés, des romans de qualité ; elle a pu sembler une réponse un peu complaisante à l'attente d'un certain public, ces romans comme tous les romans maghrébins, s'adressant à un double public dont l'attente est différente. D'où la réception si contrastée de ces textes

¹⁴³ - In : *L'Espace et le sens*, op. cit., p.17.

considérés par les uns comme des œuvres majeures, de rupture, tandis que les autres manifestaient une certaine réticence, pour ne pas dire un agacement certain, vis-à-vis de ce qui pouvait apparaître comme un parti pris de pousser au plus noir la peinture de la société algérienne. Il est vrai que la suite des événements montrera que pour sombre qu'elle ait pu nous apparaître, cette peinture était encore loin de l'horreur que le « réel » allait installer et dont rendront compte les romans postérieurs. Ne sommes-nous pas là encore en présence de cette vertu anticipatrice de la littérature dont parle Barbéris ? Quoi qu'il en soit, cette sélection qui privilégie tel aspect, occulte tels autres est bien, au niveau de l'écriture une re-création du réel dont le résultat est la mise en place d'un univers où rien n'est positif.

Au moment où paraissent ces œuvres, dans le champ littéraire si contrasté de l'époque, coexistent une littérature d'autocélébration exaspérante et une littérature dont la dévalorisation systématique, qui sur le plan de l'écriture est bien plus productive, n'a pas été sans irriter.

Jamais le monde du lecteur ne lui semblait identifiable, le récit, dans un cas comme dans l'autre, apparaissant comme piégé : dans le premier par une conformité stérilisante à l'idéologie dominante qui lui fait exclure toutes les aspérités, dans l'autre par une volonté de « dénonciation » qui l'empêche de trouver dans le chaos décrit la moindre oasis et dont l'exagération est un procédé, souvent efficace mais trop constant pour ne pas être perçu, justement, comme un procédé.

Il y a là une différence fondamentale entre les œuvres masculines et celles des femmes, capables comme les premières de rendre compte du désastre dans le monde peint mais réussissant toujours, quelle que soit l'horreur qu'elles décrivent, à l'éclairer aussi peu que ce soit, d'une lumière, d'un parfum ou de la couleur de la mer.

Il est vrai que l'horreur, le sordide, l'iniquité, la corruption constamment inscrites dans la fiction chez Mimouni, se trouvent un peu rachetés par la présence dans les trois romans d'un personnage de « justicier » qui fait croire à la possible mise en place d'un processus d'amélioration ; il prend dans *Le Fleuve* le visage du narrateur, vengeant l'honneur de sa femme et au-delà, l'outrage fait à l'innocence comme aux idéaux pervertis de la révolution ; dans *Tombéza*, celui d'un homme « mystérieux » qui blesse le personnage qui symbolise le mieux la complexe situation du coupable innocent, de la victime transformée en bourreau ; dans *L'Honneur*, enfin, il est incarné par ce jeune juge recueilli et « élevé dans la religion du droit » (p.205)

par le petit avocat, éveilleur des consciences des jeunes gens de Zitouna, face auquel le vieux conteur déroule son histoire et qui, «paré des attributs de la jeunesse, du savoir, de l'équité » apparaît « comme le messie dont l'histoire douloureuse de la tribu a fini par accoucher »¹⁴⁴.

Mais le narrateur du *Fleuve* se retrouve enfermé dans un camp et la mort attendue de Tombéza ne mettra pas fin aux multiples abus de pouvoir que subissent les citoyens de la petite ville qu'il a contribué à mettre en coupe réglée. Seul le dénouement de *L'Honneur* semble autoriser une vision moins pessimiste grâce au rôle du jeune juge qui se trouve chargé par la mémoire dont il est désormais dépositaire¹⁴⁵ de faire la jonction entre le passé et le futur et à l'image sur laquelle se clôt le roman, celle de ces « jeunes pousses qui prennent » malgré la disparition des figuiers de la place rongés par « une étrange maladie »¹⁴⁶ mais dont « les racines sont toujours vivaces ». Cependant, ce dénouement qui revêt un peu l'allure d'un « deus ex machina » ne réussit pas à gommer l'amertume qu'inscrit dans le texte la nostalgie du vieillard désireux de mourir pour ne pas survivre au monde à l'effondrement duquel il assiste.

¹⁴⁴ - Comme l'écrit N. Khadda in « Les ancêtres redoublent de férocité », art. cit. p.77.

¹⁴⁵ - À charge pour lui d'en déchiffrer le sens.

¹⁴⁶ - Si l'on peut entendre le terme au sens propre d'une maladie atteignant les arbres, sa portée métaphorique est tout à fait évidente.

Troisième partie

L'espace de l'invention

Chapitre V

Écritures féminines des années 80

Les années 80 dans lesquelles nous avons pris les romans de notre corpus de base sont des années importantes pour la littérature algérienne, nous l'avons noté en introduction, et en particulier pour la littérature des femmes. On constate qu'elle a fait un bond quantitatif impressionnant même si on ne tient pas compte des œuvres non publiées. Cependant, les difficultés liées encore aujourd'hui à la prise de parole féminine font que cette production reste moins abondante que la production masculine, même si on peut recenser plus d'une trentaine de romans au féminin parus dans cette décennie.

Ces difficultés sont, au moins, de deux ordres : psychologique d'abord, dans la mesure où écrire, prendre le risque de se donner à lire, autant dire à voir, constitue réellement un acte de transgression de la norme habituelle vouant la femme à la « retenue » et, même quand les œuvres ne se veulent pas transgressives, essayant au contraire de se faire accepter en donnant les preuves de leur conformité ou de leur « orthodoxie », l'accusation d'exhibitionnisme ou d'impudeur n'est jamais très loin dans une société faisant de la réserve, de la « honte » des notions survalorisées et, faut-il le préciser ? essentiellement féminines et considérant généralement cette prise de parole comme indécente si bien que les femmes sont souvent tentées par les pseudonymes.

S'ajoutent à cela des difficultés d'ordre institutionnel liées aux problèmes de l'édition et de la diffusion d'une part - il est, généralement assez difficile de se faire éditer en Algérie à cause de lourdeurs bureaucratiques et des effets d'une censure qui ne dit pas toujours son nom - et d'autre part à l'absence quasi totale de ces œuvres du lieu où, à cause de l'étroitesse du champ culturel et de sa précarité (tel espace d'expression pouvant brutalement disparaître) s'est longtemps construite la notoriété de l'écrivain, c'est-à-dire l'école. Si on peut, sans trop s'avancer, dire que des écrivains comme Mammeri ou Dib ou, plus encore, Feraoun sont bien connus des générations scolarisées après 1962, c'est que l'école a joué un rôle fondamental en leur donnant une place dans les manuels scolaires, souvent seuls livres que les élèves auront eus entre les mains, leur assurant ainsi une célébrité sans rapport avec le nombre réel de leurs lecteurs.

Les œuvres de femmes sont cependant, et au gré des coups de cœur des enseignant(e)s, plus présentes à l'Université quoique dans ce cadre leur diffusion reste

restreinte à un public particulier.

On ne peut préjuger de l'avenir de cette littérature, pas plus que de celui de la littérature algérienne dans son ensemble et pour les mêmes raisons : quel est l'avenir du français en Algérie ? quel sera le public de cette littérature si le niveau de langue de ceux qui apprennent le français continue à baisser ? Mais les choses évoluent et la presse en particulier rend compte de cette production, parfois de façon un peu cavalière : ainsi pendant l'été 97, un quotidien algérois faisait-il paraître en feuilleton, le roman de Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*¹, sans même en informer l'auteur.

Par ailleurs, l'essor qu'a connu cette littérature durant les années 80 ne s'est pas interrompu pendant la décennie suivante et la revue *Algérie Littérature / Action*, pour récente qu'elle soit, rend compte de ce foisonnement et d'un désir d'écriture en partie (mais en partie seulement) lié à une conjoncture historique douloureuse, comme si, à nouveau, l'Histoire interpellait les femmes et que, face à l'éclatement de leur monde, l'urgence était d'écrire. Écriture de témoignage, de dénonciation mais aussi écriture thérapeutique, salvatrice, la parole féminine, plus que jamais, investit l'espace de la créativité.

Les romans dont nous allons parler sont, pour ceux qui constituent notre premier ensemble, pratiquement contemporains. *Le Cow-boy* de Djanet Lachmet, *Agave* d'Hawa Djabali, *La Fin d'un rêve* d'Hafsa Zinaï-Koudil paraissent en 1983, *Le Printemps désespéré* de Fettouma Touati en 1984 et *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar en 1985. Le deuxième ensemble de textes, plus récent – les romans sont, en effet, publiés entre 1996 et 1998 – est, en quelque sorte, un corpus de vérification qui devra montrer si la littérature féminine évolue et, en particulier, si elle peint toujours le même rapport aux lieux.

Leur étude permet de voir comment, s'inscrivant dans un champ culturel dominé par une parole masculine, ces œuvres, à un même moment, font entendre non pas une mais des voix autres, à partir d'un lieu qui n'est pas toujours le même. En

¹ - Paris, Ramsay, 1990, rééd. Paris, Grasset 1997.

effet, trois des cinq romans sont édités à Paris², l'un à Alger³, et le dernier conjointement par un éditeur parisien et une entreprise nationale algérienne⁴. Sans vouloir faire du lieu d'édition un critère « discriminant » entre les œuvres, on peut parfois constater une différence de ton entre les romans publiés ici et là, mais le problème se pose dans les mêmes termes pour la littérature masculine, plus ou moins tributaire, elle aussi, de son lieu d'édition. Cependant, s'il a quelque incidence sur les textes, le lieu d'où écrivent ces femmes, ne les sépare pas vraiment du pays qui est toujours le lieu de l'action à cause du lien profond, même quand il est douloureux, qu'elles entretiennent avec lui. Cela se vérifiera avec les œuvres de la décennie suivante qui, pour être publiées à Paris, n'en sont pas moins aussi profondément ancrées dans l'Algérie qui est le motif fondamental de toutes les œuvres.

Les romans du corpus de base sont, à une notable exception près, celle du roman d'A. Djébar, des premiers romans, même s'ils ne sont pas toujours les premières œuvres écrites, comme dans le cas d'Hawa Djabali qui a auparavant écrit des livres pour enfants ; parole inaugurale, cette entrée en littérature est parfois sans lendemain : à l'heure actuelle, ni Djanet Lachmet ni F. Touati n'ont publié de second roman alors que H. Djabali crée et met en scène à Bruxelles *Hadjéra ou 5000 ans de la vie d'une femme* (en 1996) et l'année suivante, *Le Zajel maure du désir* ; en 1998, elle fait paraître un nouveau roman, *Glaise rouge*⁵, poursuivant ainsi une œuvre de grande qualité.

Le phénomène n'est pas nouveau. Bien des auteurs dans la courte histoire de la littérature algérienne ont produit dans l'urgence : beaucoup, par exemple, vont écrire pendant la guerre de libération qui ne reprendront pas la plume. On peut comprendre le silence de F. Touati dont l'œuvre apparaît comme une sorte de recensement sociologique romancé et l'expression d'une révolte contre la situation faites aux femmes. Ce cri de protestation lancé, peut naître le sentiment d'avoir accompli la tâche qu'on se proposait. Les choses sont moins simples pour Djanet

² - Chez Belfond pour *Le Cow-Boy*, à L'Harmattan pour *Le Printemps désespéré* et chez Publisud qui entretient avec l'Algérie des liens particuliers, pour *Agave*. Quand on consulte la liste des œuvres parues entre 1980 et 1989 établie par J. Déjeux, on voit que sur 35 textes, 8 sont publiés à Alger (*Maghreb, Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.) *Le Diwan d'inquiétude et d'espoir*, publié à Alger en 1991, sous la direction de C. Achour, recensait entre 1980 et 1987, 25 romans, récits ou recueils de nouvelles dont 7 publiés à Alger et l'un en coédition à Alger et Paris. (*Diwan, op. cit.*, pp.567-569.)

³ - *La Fin d'un rêve*, Alger, Enal.

⁴ - *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Lattès – Alger, Enal.

⁵ - *Glaise Rouge, boléro pour un pays meurtri*, paru dans la revue *Algérie Littérature / Action*, Paris, Marsa éditions, n°26, décembre 1998.

Lachmet dont l'œuvre inquiète et complexe mérite d'être prolongée.

Deux des œuvres du corpus de « vérification » sont également les premières publications d'auteurs qui sont cependant, comme nous le faisons remarquer en introduction, des spécialistes de l'écriture, professeurs de français comme Maïssa Bey (*Au commencement était la mer*)⁶ ou journaliste comme Ghania Hammadou (*Le premier jour d'éternité*).

Ces romans offrent un éventail allant de l'écriture stéréotypée d'un écrivain tâtonnant criant son message à l'œuvre achevée de l'artiste dans la plénitude de sa maturité créatrice. Entre les deux, des démarches intéressantes de femmes affrontant le périlleux exercice du dire. Elles l'abordent d'ailleurs souvent en puisant de façon plus ou moins explicite dans leur propre vécu. Si pour *Agave* et ainsi que le déclarait l'auteure au cours d'un entretien, à propos de la place des contes dans son œuvre : « C'est cette habitude de raconter qui est sans doute la plus autobiographique dans (sa) création »⁷, la trace du matériau autobiographique est bien plus importante dans *Le Cow-boy* et *La Fin d'un rêve* où une petite fille fait le récit de son enfance prise dans la guerre de libération, inscrivant ainsi toutes deux cette lutte au cœur de leur œuvre, quoique de façon différente, la complexité douloureuse du *Cow-boy* s'opposant aux certitudes de *La Fin...*

C'est à partir du vécu d'autres femmes que *Le Printemps* se construit, nourrissant des récits de la vie des femmes d'une même famille, une révolte aux frontières du littéraire. Dans *L'Amour*, une composition savante fait se croiser l'histoire des débuts de la conquête et des tranches de vie de femmes, dont celle de la narratrice, mêlant les espaces de l'autobiographie, ceux de l'Histoire et ceux des récits de vie qui placent le texte sous le signe de l'agression et de l'enfermement, l'une subie par un pays dans son entier, l'autre par les femmes de ce pays.

Parmi les textes les plus récents, *Le premier jour d'éternité* puise de façon explicite dans le vécu de l'auteure, thrène⁸ par lequel se fait le douloureux travail du deuil de la narratrice confrontée à la mort violente de l'homme qu'elle aime. Les deux

⁶ - Que nous désignerons sous une forme abrégée : *La Mer*.

⁷ - Entretien publié dans le *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, op. cit., p.540.

⁸ - Selon l'expression de D. Sallenave dans sa postface au roman, *Algérie Littérature / Action*, n°12-13, p.125.

autres, *La Mer* et *Glaise Rouge*, s'ils se présentent comme des fictions, n'en sont pas moins nourries de multiples expériences de femmes d'Algérie.

Pourquoi aborder ces textes par le biais de leur relation à l'espace ? Parce que c'est par rapport à lui que se définit en grande partie la liberté des femmes et que toutes posent le problème en opposant au droit de se déployer dans l'espace, le confinement dans la clôture.

La vie de ces femmes qui ont vécu, à un moment ou à un autre, plus ou moins longtemps, avec plus ou moins de contraintes, la claustration physique ou psychologique dans une société qui, de façon plus visible que d'autres, à longterm et soigneusement assigné aux hommes et aux femmes des espaces différents⁹, cette vie se définit par le rapport qu'elles entretiennent avec l'espace. Quand elles rompent l'enfermement, alors elles sont, corps mouvant, prêtes à affronter le monde, aussi dur soit-il à leur égard. Sinon leur vie se fait prison où l'existence se fige dans une immobilité dérisoirement rompue par l'agitation des activités ménagères. Aucune de celles qui écrivent ne peut accepter l'enfermement que l'écriture sert à briser.

Est-ce à dire que les femmes ont avec l'espace un rapport différent de celui des hommes ? L'écriture est-elle le lieu où se perçoit un rapport spécifique à l'espace et ce rapport lui-même exprime-t-il, au-delà d'une perception différente, particulière, une vision du monde elle aussi spécifique ? Il semble que oui, la lecture des romans du corpus pouvant être confirmée par celle des romans ultérieurs.

Passer à l'écrit, c'est-à-dire du silence à la parole, c'est investir un espace qui n'est habituellement pas - ou si peu - ouvert aux femmes et se placer sous le signe de l'infraction. Les femmes, comme l'écrit Béatrice Slama, « sont prises entre le désir d'être acceptées et le besoin d'affirmer leur transgression »¹⁰ et Simone Rezzong explique comment, face à la marginalisation dont elles font l'objet, ces œuvres déploient « une sorte de *stratégie de parade* pour répliquer à un faisceau de jugements plus ou moins explicites qui dévalorisent ou réduisent le rôle de la femme dans la société, et une *stratégie offensive* pour forcer les portes du champ littéraire d'où la

⁹ - Et qui se trouve, aujourd'hui, tentée par une partition encore plus radicale.

¹⁰ - In « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme". Différence et institution. », *Littérature* n°44, déc.81, p.51.

femme est communément exclue »¹¹. Elle montre en particulier comment « la revendication d'orthodoxie » se fait dans les œuvres « par ce choix d'un contexte historique perturbé, colonisation et guerre de libération. »

On voit en effet que nos œuvres font, à des degrés divers, place à l'Histoire, c'est-à-dire, d'abord, à la guerre de libération : pour *Le Cow-boy* et *La Fin*, elle est même l'essentiel du roman, tandis que *L'Amour* montre comment l'écriture de l'Histoire passe par la mémoire féminine et *Le Printemps*, s'il n'inscrit plus la guerre en texte, montre néanmoins comment ce sont ses séquelles qui sont à l'origine de la tragédie qui va bouleverser la vie de Fatiha, la rendant tout à fait inapte au bonheur, avant de la mener au suicide.

Les derniers textes, eux, peignent des personnages pris dans une Histoire - celle que vit le pays au moment où sont écrites les œuvres - dont ils ne peuvent être que victimes ou spectateurs impuissants mais qui n'en détermine pas moins leur vie. Cette histoire n'est pas, dans leur cas, un souvenir comme l'est souvent la guerre de libération, mais une histoire « immédiate »¹², contemporaine, dans laquelle sont personnellement impliquées les auteures (*Le premier jour*), ou leurs personnages (*La Mer, Glaise rouge*).

Les romans qui placent l'Histoire au cœur de la fiction vont le faire de façon différente même si chacun dit quelles transformations cette Histoire - là, la guerre, celle de la conquête comme celle de la libération, ici, le cycle de violence que connaît le pays dans les années 90 - fait subir à l'espace, au rapport entretenu avec cet espace.

¹¹ - In « Écritures féminines algériennes : Histoire et société », *The Maghreb Review*, vol.9, 1984, p.86. C'est l'auteur qui souligne.

¹² - À la suite de Benoît Verhaegen, Slimane Chikh (in : *L'Algérie en armes*, OPU, 1981, p.7) définit « l'histoire immédiate » par « le caractère contemporain des événements considérés, par la situation de crise qui les domine, par le rapport conflictuel instauré entre les acteurs en présence, par le processus de mutation engagé. »

I. L'Histoire ou l'espace transformé.

I.1. *L'Amour* ou le double jeu de l'histoire et de l'imaginaire.

I.1.1. *Les lieux de la conquête.*

Ce roman d'A. Djébar est le plus élaboré, sans doute le plus achevé de la décennie, l'écriture empruntant à la peinture ses techniques, jouant sur la lumière et les couleurs, organisant en tableaux l'occupation de l'espace par les différents protagonistes, recréant ce qui a disparu par le double recours - paradoxal ? - aux documents et à l'imaginaire. Nous avons montré ailleurs¹³ comment le roman s'écrivait en faisant d'une intertextualité déclarée avec les écrits français de la conquête, la matrice du récit. C'est en reprenant, en commentant, questionnant les textes de l'autre que la narratrice réécrit une histoire autre que, renversant le point de vue des « premiers faussaires », elle se réapproprie. Cette réappropriation passe aussi par le recours à l'imaginaire, devoir d'amour vis-à-vis du passé¹⁴.

La peinture de l'espace se nourrit à cette double source historique et imaginaire. Les lieux sont souvent nommés (Alger, Staouéli, les grottes du Dahra...), repérables mais aussi très fortement « subjectivisés »¹⁵. La superbe ouverture du roman sur la rade d'Alger dans laquelle mouille la flotte ennemie, est à cet égard significative. Le texte donne à voir mais la fonction référentielle, rendue sensible par une riche isotopie du regard - les nombreuses occurrences du verbe regarder, de termes comme « yeux », « spectaculaires », « face à face », montrent que le premier contact entre le futur occupant et l'espace qu'il va conquérir, se fait par le regard - se trouve sans cesse parasité par la métaphorisation.

La ville qui se « dévoile » (p.14) aux yeux des arrivants, se dessinant au fur et à mesure qu'ils approchent, est très vite assimilée à une femme. La métaphore ainsi

¹³ - In « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar ou l'autre voix(e) de l'histoire », *Discours en /jeu(x), Intertextualité ou interaction des discours*, actes du colloque de l'ILE, 1986, Université d'Alger, OPU 1992.

¹⁴ - Cf. la conférence de l'auteur, reprise dans le *Diwan ...*, p.537 : « Le droit de l'invention est un moyen non de trahir le passé mais bien au contraire de restituer vie et mouvement à ce qui est mort. Le problème premier n'est pas de respect mis d'amour. »

¹⁵ - Comme l'écrit H. Mitterand à propos de *L'Éducation sentimentale* où, dit-il, « l'espace se subjectivise » (*L'Illusion réaliste, op. cit.*, p.57.)

instaurée, filée tout au long du texte, se déploie, faisant des conquérants les «amants» - «funèbres», précise cependant le texte - du pays et montre que la relation qui se tisse dès lors, est une relation passionnelle. L'érotisation de l'espace fait de la conquête, agression brutale, un viol et établit entre le pays et la femme la solidarité de ceux qu'on soumet par la force. On peut émettre quelques réserves sur cette sexualisation de l'espace qui atténue la violence initiale (et celle à venir) mais elle n'en reste pas moins productive au plan de l'écriture.

Si la métaphore fait de la ville un corps, du pays une femme, le texte, poursuivant la personnification de l'espace, confond terre et habitants : ainsi Bou Maza est «l'idole nouvelle (des) montagnes»; ailleurs, pour souligner l'horreur de la répression le texte dit à quelle symbiose des hommes et de la terre elle aboutit quand, enfumées, brûlées dans les grottes du Dahra, les victimes sont, à proprement parler, redevenues terre : «pétrifiées» (p.93).

L'espace que la guerre rend hostile n'est plus un décor mais un acteur qui s'oppose à la présence de l'occupant. Après les enfumades, Péliissier ordonne d'éloigner le camp, à cause de «l'odeur de la mort» (p.89). La narratrice interprète cet ordre comme une expulsion : «comme si le soleil, l'été qui s'appesantit et le décor expulsaient l'armée française». Cette «actancialisation» de l'espace¹⁶ a une double fonction: idéologique dans la mesure où elle sert à souligner le refus qu'oppose le pays - hommes et terre liés- à cette présence étrangère ; littéraire parce qu'elle amplifie la métaphore initiale. Le pays, affecté de sentiments devient un personnage.

La litanie des villes personnifiées et qualifiées : «Médéa - la haute...», «la ville des passions, Constantine», «la glorieuse Tlemcen», Mascara «capitale capricieuse» (p.97), toutes sujet d'un verbe qui est de défaite : «était tombée / n'avait pu résister / avait plié / s'était soumise...», dit en un long lamento, la passion du pays (pp.97 sq.). Le lien étroit entre la terre et les hommes, le pays et ses habitants, est rendu par l'association Badra / Mazouna, par la relation établie entre «la beauté» de la première et la «splendeur passée» de la deuxième, l'une attestant l'autre, celle-là témoignant pour celle-ci, et par la similitude entre le sort de la ville et celui de la jeune fille éplorée à la veille de son mariage avec le fils d'un «nouveau féodal investi par les Français» (p.101) : «Mazouna vivait sa dernière nuit de cité libre et la vierge (...) laissa (...) couler ses larmes.» (p.103)

¹⁶ - Le terme est utilisé par H. Mitterand in *Le Discours du roman, op. cit.*, p.57.

L'espace décrit dans la partie « historique » est aussi celui des combats: « rochers, barrières de lentisque et de broussailles, collines épineuses ou sableuses » (p.27) dessinent le terrain de la bataille de Staouéli, paysage méditerranéen dont la lumière semble l'éclairage de la scène tragique qui se joue entre le conquérant et l'indigène qui, malgré son accord avec les lieux familiers, subit la défaite couchant les hommes sur « le plateau de Staouéli » (p.28). Dans le récit, souvent théâtralisé, des combats, l'espace est à la fois la scène et l'enjeu : si la bataille est montrée comme un spectacle que l'on contemple depuis des lieux élevés, comme le font, en ce 4 juillet où tombe Fort l'Empereur, d'une part, « De Bourmont et son état major (...) à partir de la terrasse du consulat d'Espagne » et d'autre part, « le dey Hussein et ses dignitaires (...) du haut de la Casbah » (p.42), la victoire, elle, est prise de possession de l'espace qui se retrouve ouvert. L'ouverture, ici, signifie la défaite, l'espace vaincu, conquis. Alger « la bien gardée » devient « ville ouverte » (p.51), la différence entre la fermeture et l'ouverture est celle-là même qu'il y a entre la liberté et la servitude.

Si, dans ce cas précis, l'ouverture signifie paradoxalement l'aliénation, un autre paradoxe se lit, plus loin dans la distribution de l'espace, le paradoxe colonial : à Oran, « la garnison française vit sur la défensive » (p.61) dans un espace décrit de façon à ce qu'en soit soulignées les limites et qui s'oppose à l'« étendue (...) immense » qu'occupent les indigènes. Ainsi, la minorité déjà conquérante occupe l'espace le plus restreint, alors que la majorité, sur le chemin de la défaite, parcourt le reste du pays. C'est dans l'espace assiégé et dans une apparente position de faiblesse, que se situent le pouvoir et la force quand les « assiégeants » ne savent pas encore qu'ils sont les futurs prisonniers.

Pour eux, la colonisation signifiera aussi la transformation des lieux qui leur étaient propices en lieux hostiles. L'exemple le plus frappant en est donné dans le texte par les grottes d'El Kantara, refuge traditionnel, « qui servaient d'abris déjà du temps des Turcs » (p.79) et qui vont être le lieu du martyre des tribus qui ont cru y être protégées de la violence coloniale. Cette transformation en cimetière d'un lieu jusqu'alors synonyme de survie, dit ce que peut signifier pour les vaincus cette conquête qui se traduit par la destruction de l'espace. « Vergers et habitations (...) détruits » par Péliissier (p.79), « vergers brûlés par Saint-Arnaud » (p.200), « terre brûlée » (p.78), « villages incendiés » (id.) par Bugeaud, « zaouia (...) brûlée par Saint-Arnaud » qui « s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus », « les plus beaux de la terre d'Afrique... » (p.242), la conquête se fait au rythme des incendies et

de la destruction. Un siècle plus tard, d'autres incendies, d'autres destructions ravagent le pays : «Ils brûlaient » raconte Lila Zohra parlant des soldats (p.168), «ma ferme fut brûlée trois fois » ajoute-t-elle (p.170); les habitants d'El Aroub « retrouvent leur village retourné de fond en comble, « comme un champ » (p.234). À la violence initiale répondra, comme en écho, la violence finale et le texte, oscillant entre les débuts de la conquête et la guerre de libération dit, dans ses parties historiques, quel brasier fut la colonisation.

1.1.2. L'espace de la guerre : le dit des femmes.

C'est par l'intermédiaire des voix de femmes qu'est évoqué cet espace. Suggéré plutôt. Le récit que font les femmes de ce que fut pour elles la guerre est caractérisé par l'économie : rien n'y est dit qui ne soit essentiel. Y sont égrenés les noms de la région : Hadjout, Cherchell, le Zaccar, dessinant une géographie dont celles qui parlent partagent la connaissance avec leur destinataire. Le mode allusif fonctionne aussi quand il est question de la prison, du camp ou même de l'endroit où l'on torture. La même sobriété est à l'œuvre dans l'évocation du martyr qui y fut subi : « Ce fut particulièrement éprouvant » dit simplement une femme. (p.155)

Les lieux du combat, la montagne, la forêt ne sont pas décrits : le terme qui les désigne dans la langue de ces femmes tisse un tel réseau de connotations partagées qu'il leur permet de fonctionner à l'implicite. Cependant, les récits des femmes permettent d'opérer la distinction entre les *lieux de souffrance*, placés sous le pouvoir de l'occupant ou de ceux qui lui sont associés comme les goumiers et *lieux de solidarité* qui délimitent, comme dans toute la littérature algérienne¹⁷, un monde fraternel : « Ces hommes sont tous mes frères » déclare Chérifa qui soigne les blessés dans les hôpitaux aménagés dans la forêt (p.149) ; le terme - frère - revient sans cesse pour qualifier les hommes du maquis et les rapports avec les femmes qui rejoignent elles aussi le maquis sont d'amitié et de respect.

La spatialité des parties historiques du roman est le lieu du travail de l'écriture et de l'investissement du sens. En effet, on y est constamment en présence de réels bonheurs d'écriture, dus non seulement à la parfaite maîtrise des instruments

¹⁷ - Que l'on pense, en particulier, au maquis du *Fleuve détourné* qui est un des rares espaces du roman positivement connotés.

utilisés¹⁸ mais aussi à une émotion sans cesse à fleur de texte. Si, quand il s'agit de se dire, le lyrisme est, le plus souvent tenu en laisse, rien de semblable quand il s'agit de dire la passion collective, l'écriture se faisant frémissement douloureux ou nostalgique. Car l'espace décrit, même si les lieux de l'Histoire sont aussi ceux où s'inscrit la défaite, sert à dire la gloire et la richesse du passé détruites par la conquête et la colonisation, à se réapproprier le passé¹⁹ et ainsi affirmer son existence : « l'histoire, déclare l'auteur²⁰, est utilisée dans ce roman comme quête d'identité. Identité non seulement des femmes mais de tout le pays. »

I.2. *Le Cow-boy* ou le refus des frontières.

Ce texte s'attache à montrer comment les lieux de l'enfance, globalement perçus de façon positive malgré les indices signalant sur eux une menace, vont tous se trouver affectés par les événements qui surviennent. Dans ce roman d'apprentissage où la narratrice « apprend la vie », l'évolution du personnage est rendue sensible par la transformation des lieux familiers et du regard de Lallia, l'héroïne.

Cette transformation étant toujours dévalorisée, la dégradation des espaces qui rend sensible la progression chronologique a une fonction idéologique.

I.2.1. *L'école.*

Alors qu'en règle générale l'école, dans les romans féminins, est valorisée pour des raisons évidentes, elle n'est pas, dans ce récit autobiographique, un lieu positif : très vite, en effet, la narratrice manifeste à son égard un désintérêt lié à la fois à la rencontre avec le cow-boy - ce petit garçon français qui deviendra son ami - et à l'intrusion dans cet espace des tensions du monde extérieur. La guerre qui durcit encore plus les rapports entre les communautés pèse sur les relations des enfants entre

¹⁸ - La langue, bien sûr, mais aussi les techniques qui apparentent l'écriture à la peinture avec laquelle dialogue l'œuvre depuis *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

¹⁹ - Le recours à l'Histoire comme moyen de se réapproprier le passé : c'est aussi la démarche de *Loin de Médine* qui oppose à une vision rigide, sévère, intolérante et réductrice de l'Islam, celle d'une religion autre, marquée du sceau de l'amour plus que de celui de l'exclusion, en ce qui concerne les femmes, tout particulièrement.

²⁰ - Entretien avec M. Mortimer in : *Research in African literature*, vol 19, n°12, University of Texas Press, 1988, p.201.

eux et sur celles qu'ils entretiennent avec la maîtresse. L'amitié de la petite fille qu'est alors la narratrice, avec le cow-boy, relation scandaleuse dans un univers où chaque communauté se protège soigneusement de l'autre²¹, lui attire la réprobation des siens : « Tu devrais avoir honte de (...) fréquenter (les Français) » lui déclare Safia, elle-même en butte aux moqueries de telle Française et à la hargne de la maîtresse qui la bat à coups de règle.

L'école se fait lieu du conflit, perméable à ce qui se passe en dehors d'elle et si, exceptionnellement, lieu frontière, elle permet la naissance et le développement des amours enfantines, elle est plus souvent le lieu où se dressent les interdits.

Elle perd sa fonction de diffusion du savoir car elle devient le lieu du leurre, du mensonge que le père doit corriger. On y voit en particulier comment s'y dessinent l'image de ceux que les élèves appellent « les coupeurs de tête » : l'imagination enfantine se nourrissant des propos des adultes et mêlant éléments réalistes et fantastiques, ils deviennent des êtres « bizarres », qui « ne ressemblent pas aux vrais hommes » (p.135) qui « ont quelque chose sur la tête, comme des antennes de télévision » et la petite fille croit « qu'ils sont en fer » (p.136).

Lieu hostile, ne remplissant plus sa fonction essentielle, l'école où se concrétise la rupture entre les communautés, va, dans la hiérarchie spatiale fixée par le texte, laisser la place à la rue qui devient alors pour la petite fille le lieu le plus important.

1.2.2. La rue.

Elle relaie à la fois l'école et la maison familiale dans l'éducation de Lallia, compense leur incapacité à la préparer à la vie. En effet, la rue comble les manques de l'adolescente aussi bien au plan affectif qu'au plan socio-politique. La rencontre avec Kheira et Zineb qui appartiennent aux milieux les plus pauvres de la ville, lui fait découvrir un monde inconnu que la narratrice décrit avec un luxe de détails qui mettent l'accent sur la misère des êtres et des lieux et sur la vie qui caractérise ces endroits hauts en couleurs, où se mêlent les parfums les plus divers, où les enfants

²¹ - Faisant une telle place à une relation hors norme, le roman lui-même s'inscrit en marge du discours littéraire habituel plus enclin à montrer les barrières que la transgression que représente cette amitié amoureuse, bien plus « choquante » que la relation à l'étrangère, présente, sur un mode plus ou moins fantasmagique, dans une bonne part de la littérature masculine.

jouent dans la saleté au milieu des poules et des ânes.

En dehors de l'habituel clivage entre ville « haute » et quartiers populaires, thème redondant dans la littérature algérienne, qui montre comment le lieu habité définit des solidarités de classe, la représentation de l'espace urbain se fait plus complexe, plus riche quand elle sert à dire comment la transgression opérée par Lallia - se détournant des lieux qui lui sont prescrits par son milieu, son éducation, ses parents, c'est-à-dire l'école et la maison, elle va vers ce qui lui est au contraire interdits par les mêmes, la rue - permet un renversement qui fait de l'espace protégé un espace contraignant, figé, aux valeurs dépassées et de l'espace perçu comme dangereux, un espace valorisé. C'est sur le paradoxe que joue la peinture de l'espace : l'univers de la maison malgré la protection qu'il offre, ou à cause de cette protection, malgré l'harmonie qui le caractérise - la vie s'y déroule au rythme du goûter quotidien, café et gâteaux, roses et jasmin - est perçu comme oppressant, répressif tandis que la rue, lieu de tous les dangers, est celui de l'amitié et de la découverte : l'enfant y apprend en particulier que le don, la générosité ne sont pas du côté des plus riches et que les plus démunis donnent plus que les nantis. C'est là aussi que se fait son éducation politique : dans leur diversité, les slogans sur les murs disent le conflit dont ni la maison ni l'école ne parlent clairement.

Dans la rue, dessinant un espace autre auquel est associée la maison de Kheira, l'adolescente trouve l'affection et la chaleur auxquelles l'apparente indifférence de sa mère ne l'a pas habituée ; elle y trouve aussi la liberté qu'elle recherche et participe au mouvement de cet espace, à la fois vie et lutte, lettres à remettre, « commissions » diverses pour les « frères » qui l'impliquent dans l'action menée.

L'espace de la rue se trouve relié à celui de la Casbah d'Alger non seulement par le déplacement de Lallia de l'un à l'autre mais parce que la seconde prolonge la lutte qui s'amorçait dans les rues de la ville natale de la narratrice. La Casbah, lieu chargé d'un ensemble de connotations préexistant au texte, y est ce lieu où, comme dans les rues de sa ville, Lallia se sent en « sécurité » (p.171). La contradiction apparente entre le danger et le sentiment de sécurité attachés à un même lieu, rue ou Casbah, qui est celui du combat, se trouve dépassée dans la mesure où ces lieux sont ceux où la femme, en ces temps de guerre, sort de l'espace traditionnel et se projette là où se conquiert la liberté : l'enjeu, alors, est double qui est celui de la liberté d'un pays et de la liberté des femmes de ce pays. La Casbah, comme la rue, n'est plus lieu

dangereux, interdit mais lieu prescrit et la présence des femmes dans les ruelles, les impasses, les « escaliers étroits » où tombent leurs maris et leurs enfants (p.172) ne signifie plus la transgression mais la résistance²². État paroxystique, la guerre fait accepter la présence de femmes dans la rue, l'impose même mais cet acquis, payé du prix que l'on sait, n'est pas définitif et un roman comme *Le Printemps* dira quel scandale, à nouveau, peut être sa présence à l'extérieur.

I.3. *La Fin d'un rêve* : la guerre au quotidien.

Ni la richesse de *L'Amour*, ni la complexité ambiguë du *Cow-boy* ne se retrouvent dans ce roman dont l'organisation spatiale est bien souvent conventionnelle. Tout entier situé pendant la guerre, donnant lui aussi la parole à une petite fille qui fait le récit de son enfance, il met en place un univers dans lequel le conflit oppose deux communautés différentes mais ne se situe jamais à l'intérieur du même groupe. Les espaces impartis aux uns et aux autres ne coïncideront pour ainsi dire jamais, la guerre contribuant à accentuer le clivage de la société.

I.3.1. *Magie de l'école et désillusion.*

Peu de lieux de contact dans le monde donné à lire. Quand il en existe un, comme l'école, loin de rassembler, il divise ; dans ce microcosme se recrée l'opposition de classes sensible à l'extérieur : le groupe des « indigentes » et les « autres » ne s'habillent, ne se nourrissent ni ne se déplacent de la même façon. À l'opposition sociale s'ajoute l'hostilité des deux groupes : pas de rencontres possibles mais plus souvent, « de véritables batailles rangées » (p.113).

La guerre va affecter cet espace pourtant fortement valorisé par la narratrice pour qui il est un lieu espéré, rêvé, magique même. Ce désir pathétique d'école - d'autant plus fort qu'il est menacé dans la mesure où dans l'entourage de la petite fille, certains considèrent alors « l'école comme inutile pour la femme » (p.51) - est souligné par l'état d'exaltation dans lequel l'enfant en prend pour la première fois le

²² - Que l'on pense, à titre de comparaison, au bouleversement que représente pour Chérifa, dans *Les Enfants du nouveau monde* d'Assia Djebar (Julliard, 1962) le fait d'être obligée de sortir seule dans la rue et de s'inscrire ainsi dans l'infraction .

chemin : « je ne marchais pas, il me semblait voler presque ».

Dans un premier temps, opère la séduction exercée par l'institutrice, modèle à imiter. Mais, comme dans *Le Cow-boy*, ce lieu d'abord perçu comme idyllique deviendra « insupportable » à la petite fille. Non que sa soif de savoir ait diminué (alors que la petite fille du *Cow-boy* n'est plus intéressée par ce qui se passe à l'école) mais l'illusion que cet espace est à part, au-dessus de ce qui se passe, se trouve rompue le jour où la maîtresse la surprend dessinant un drapeau algérien, inscrivant ainsi ce lieu dans le contexte de lutte qui est celui du pays. Dès lors, les nouveaux rapports avec la maîtresse font disparaître l'exaltation du début et cette dégradation fait de l'école le lieu du malaise.

I.3.2. La maison ou l'intimité saccagée.

La guerre est, en ce qui concerne l'espace, ce qui abolit la frontière entre le dedans et le dehors, rendant illusoire toute tentative de protection. Ainsi, la clôture de la maison familiale, espace privé s'il en est, se trouve brisée par l'intrusion brutale des soldats. La guerre est viol, la parole féminine sans cesse le répète, sur des modes différents : la métaphore tissée tout au long de *L'Amour* faisant d'Alger, de l'Afrique entière, un corps désiré mais atteint seulement « dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière » (p. 68), est en creux dans les textes de femmes, encore plus sensibles que les hommes à l'agression qui les meurtrit dans leurs corps. Corps violents – « ma fille », « ma sœur », interroge la narratrice de *L'Amour*, « y a-t-il (...) eu pour toi dommage? » (p.226) - espaces violés, dans le même saccage : dans le hammam du *Cow-boy* comme dans la maison de *La Fin d'un rêve*, les soldats pénètrent brutalement, détruisant dans l'un et l'autre cas, une certaine harmonie, un certain équilibre ; les deux lieux sont appréhendés par les deux petites filles comme des lieux positifs, ceux d'une intimité heureuse. Le hammam est par excellence le lieu où la femme s'occupe de son corps et dans le cas du *Cow-boy*, celui où la fillette rétablit avec sa mère une communication ailleurs difficile ; dans la maison, les armoires ou les coffres éventrés par les soldats sont pour la femme des endroits où elle peut cacher « des petits riens, khôl, henné, souak », c'est-à-dire les objets qui lui appartiennent en propre et qui sont liés au corps, fards par quoi est attestée sa féminité.

I.3.3. *Le maquis fraternel.*

L'espace fondamental de la guerre est celui du maquis. Fondamental par l'ensemble des valeurs positives qui lui sont toujours associées au point qu'il fonctionne comme espace mythique autant que référentiel. Tous les romans qui inscrivent en texte la guerre, rendent sur ce point le même son, les œuvres féminines comme celles des hommes : peut-être même celles-là sont elles encore plus sensibles à son aspect « fraternel », à l'abolition, en ce lieu, de tout ce qui sépare, divise, terreau sur lequel peut se construire un monde autre, c'est-à-dire libre. La narratrice de *L'Amour* ne s'y trompe pas, pour qui le maquis est ce lieu rêvé où peut s'établir la complicité avec l'homme devenu compagnon de lutte.

Cependant, dans *La Fin...*, l'évocation du maquis souffre de l'intrusion dans le récit d'un ton emphatique, caractéristique du discours patriotique qui envahit parfois le texte. Sans doute, la narratrice justifie-t-elle cette emphase par l'état d'exaltation dans lequel se trouve le père au moment d'annoncer aux siens qu'il part pour les montagnes : « Il vibrait de tout son être... » (p.12) mais le ton reste proche du discours officiel, comme s'il y avait une grande difficulté à parler en termes justes de cet espace privilégié et surchargé de significations²³.

Il est ici l'exacte antithèse de *la prison* dans laquelle est jeté le père : il s'oppose à elle comme un lieu élevé - et on sait quelles connotations positives s'attachent aux hauteurs - ouvert, alors qu'elle est dans la plaine et se caractérise par sa fermeture et aussi comme l'espace de la dignité et de la lutte quand elle est celui de l'humiliation et de la dépersonnalisation²⁴.

²³ - Alors que dans la réalité, au contraire, les hommes ont rejoint le maquis dans le silence.

²⁴ - Notons cependant, dans la littérature masculine, une espèce de valorisation de la prison à partir du moment où l'on y jette ceux qui s'opposent d'une façon ou d'une autre, au pouvoir colonial : « la prison est faite pour les hommes » : cette expression traduite de l'arabe, revient souvent dans les textes de Bounemeur, par exemple.

II. Lieux de vie.

Ces trois romans où s'inscrit la guerre sont aussi ceux dont le caractère autobiographique est évident ; les deux aspects sont liés : l'entreprise autobiographique même quand elle ne s'affirme pas expressément comme telle²⁵, si elle est, comme l'écrit P. Lejeune, « l'extension de la phrase : “Je suis devenu moi” »²⁶, ne peut exclure un moment aussi important que la guerre à cause de son impact sur une génération qu'elle a contribué à façonner.

Les lieux dominants y sont les *lieux de l'enfance*, sans doute parce que cette époque est perçue comme fondamentale par les différentes narratrices car s'y met en place ce qui va les constituer en individus, les bonheurs de l'enfance, comme les conflits : dans cette quête de soi qui passe par l'écriture, la remontée vers les années essentielles de la formation est quasi obligatoire. Notons que dans *Le Cow-boy* et *La Fin d'un rêve*, la narratrice ne va pas au-delà de cette période, le récit s'achevant avec la fin de la guerre qui est aussi la fin de l'enfance. Cette coïncidence est tout à fait symbolique, signalant le passage à l'âge adulte pour le pays et pour l'adolescente, même si la liberté de l'une ne coïncide pas forcément avec celle de l'autre. La narratrice de *L'Amour*, elle, brouillant la chronologie, prolonge son récit au-delà de l'enfance et de l'adolescence par des réflexions sur l'amour et sur l'utilisation de la langue française. Dans ce roman, c'est d'ailleurs une adulte qui fait remonter à la surface du texte les souvenirs et les lieux qui leur sont intimement associés tandis que dans *Le Cow-boy* et dans *La Fin*, la parole est déléguée à une petite fille avec les risques de dérapage que constitue l'entreprise quand les intrusions de l'auteur submergent par endroits la voix de l'enfant, lui substituant un discours d'adulte.

II.1. « Jeunes filles cloîtrées... »

Dès l'incipit de *L'Amour*, est signalée l'opposition dedans / dehors qui sous-tend toute la description de l'espace par la narratrice que son père, « audacieux » et novateur envoie à l'école française : en la faisant sortir de l'espace traditionnellement

²⁵ - Ainsi *Le Cow-boy* ne remplit pas le critère essentiel de l'autobiographie, à savoir l'identité du narrateur et du personnage (cf. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.15.)

²⁶ - *Ibid.*, p.241.

réservé aux femmes, il lui permet l'accès à l'écriture dont tout le texte dit qu'elle est, comme la lecture, le moyen de rompre l'enfermement. Dès le début du texte aussi, se trouve souligné l'autre aspect de l'école ; la langue que la narratrice y apprend si elle lui permet de sortir de l'espace conventionnel, du « cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé... » (p.12), est aussi celle qui va la couper « des mots de (sa) mère par une mutilation de la mémoire. »

Pour la fillette à qui a été donné le droit d'apprendre, l'espace se partage désormais en lieux du savoir (école, collège...) et en lieux de vacances (la maison où se déroulent les vacances, la campagne, le village). L'espace féminin qu'elle retrouve quand elle n'est pas à l'école est placé sous le signe de la clôture : « maisons aveugles » (p.11), « mur orbe » (id.), « jeunes filles cloîtrées », « enfermée » (p.18), le lexique utilisé est celui de la claustration et des termes comme « géôlier » (p.11), « gardien » (p.12) font de cet univers où se meuvent les femmes, un univers carcéral. On est bien là en face d'un des motifs les plus importants de l'œuvre d'Assia Djébar, aussi bien celle qui précède *L'Amour*, comme *Les Enfants du Nouveau Monde* où, ainsi que l'écrit S. Rezzoug²⁷, « s'amorce la thématique de la claustration qui sera par la suite l'un des axes de sa production », que celle qui lui fait suite, comme en témoigne le titre même d'un roman comme *Vaste est la prison*.

Cependant, l'espace des vacances enfantines, malgré l'enfermement qui le caractérise n'est pas perçu de façon négative par la fillette qu'est alors la narratrice. Les jeux dans le jardin, l'amitié avec la plus jeune des filles de la maison, la maison elle-même spacieuse et fraîche, « les odeurs de l'été », « caroubes et (...) foin écrasé », lui construisent un univers dont la fermeture n'est pas encore perçue comme étouffement d'autant qu'à cause de son jeune âge, cette fermeture n'est pas hermétique. Avec son amie, elle va « par les rues du hameau pour diverses commissions » (p.33) mais leur liberté est relative : tel magasin « en face du café maure » leur est interdit. Liberté surveillée, en quelque sorte, balisant un parcours dont parfois elles s'écartent, par bravade, s'exerçant à la révolte.

Face à cette situation d'enfermement, les femmes qui seules peuplent la maison dans la journée, s'activent, travaillent, brodent, prient. La visite d'une amie française, la femme du gendarme ou de ses filles, alimente les conversations, rompt le fil des jours ; après son départ, « les choses repren(nent) leur cours dans ce flux du

²⁷ - In « Assia Djébar, l'exploration du temps », *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, op. cit., p.61.

temps d'une journée immobilisée dans des intérieurs de maison, toujours des intérieurs naturellement. » (p.32)

L'évaluation est ici le fait de la narratrice et non des personnages qu'elle décrit ; ces femmes dont le texte dit sans cesse, avec une persévérance qui fait de l'enfermement un motif obsédant de l'œuvre, qu'elles sont condamnées à vivre entre les murs des maisons ou à ne s'aventurer dans l'espace du dehors, c'est-à-dire à s'exposer au regard de l'homme, que sous la « protection » du voile, ces femmes ne disent pas la révolte, peut-être même ne la savent-elles pas possible. Jamais l'autre, la Française, ne sert de modèle, même quand elle devient l'amie, ni ne fait naître l'envie²⁸, tout au plus l'étonnement devant ce rapport différent à l'espace qui la fait passer à son gré d'un lieu à l'autre, du dedans au dehors.

Les plus âgées semblent accepter leur sort ou du moins ont fait taire en elles les cris de révolte dans un univers où seul le silence n'est pas condamnable; c'est la narratrice qui fait « exploser » ce silence, « sourcière », comme elle aime à se définir, tentant par l'écriture de rétablir le « son coupé », élargissant de façon originale l'entreprise autobiographique, démarche personnelle s'il en est : dire les autres pour se dire, ou comme l'écrit Hafid Gafaïti, faire « le détour par l'Autre pour arriver à soi »²⁹.

II.1.1. Rupture de l'enfermement : « Si la jeune fille écrit... »

Par contre, le texte montre les jeunes filles cloîtrées étouffant dans cet espace délimité par les murs de la maison. Mais, contrairement aux aînées, elles, ont été à l'école et l'écriture leur sert à vaincre l'enfermement, élargissant l'espace et reculant les frontières qu'on leur avait dessinées, comme le fait la lecture par laquelle elles s'approprient le monde³⁰. Ainsi, aux lettres qu'écrivent les jeunes filles à « des correspondants choisis dans les annonces d'un magazine féminin largement répandu à l'époque dans les harems » (p.20) répondent des lettres venues de tout le monde arabe ! Face à la puissance de l'écrit, toute fermeture apparaît comme dérisoire. Si les

²⁸ - Chaque fois que la femme du gendarme les quitte et que son amie, ne pouvant se résoudre à lui serrer la main, l'embrasse, les autres s'amuse de cette incapacité : « on peut quand même faire des choses à la française ! Naturellement pas, Dieu nous assiste, sortir sans voile ni porter la jupe courte et se montrer nue devant tous... » (p.31).

²⁹ - Hafid Gafaïti, « Écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djebar : *L'Amour, la fantasia* » in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.13, 1^o semestre 91, p.97.

³⁰ - Cf., p.20, le récit que fait la narratrice de leur intrusion dans la bibliothèque du frère, dévorant tout ce qu'elles y découvrent comme romans et comment elles s'imaginent alors « surgir d'une région

corps restent enfermés, l'évasion est, tout de même, d'une certaine façon, possible, « si la jeune fille écrit... ».

On comprend dès lors quelle importance revêt un lieu comme l'école d'où vient la maîtrise de l'écrit qui brise la clôture. La perspective de s'y rendre permet à la fillette devenue adolescente de supporter sans « révolte » sa situation « d'enfermée provisoire » (p.71), de prisonnière.

Le lexique est toujours celui de l'enfermement quand il s'agit d'évoquer les vacances et dans la concurrence que se font les deux espaces c'est, le paradoxe n'est qu'apparent, l'école qui l'emporte sur l'espace-temps des vacances. L'école c'est pourtant aussi l'internat, autre espace clos mais présenté comme un espace de liberté, en particulier à cause des heures de basket-ball qu'elle évoque pour ses camarades de village (p.19)³¹.

La pratique du sport, corps dénudé, en mouvement, s'oppose au port du voile qui cache et entrave. L'école qui la permet devient le lieu d'une double découverte, celle de la langue étrangère et celle du corps qui apparaissent comme liées entre elles : « l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté » (p.203). À la langue étrangère est associée l'idée de dévoilement : écrire, c'est se dire et pour parler de cette autobiographie qu'elle tente, la narratrice utilise l'expression de « mise à nu » (p.178, p.241) ; par ailleurs, la langue française est très explicitement associée au mouvement, à la liberté : l'appropriation de l'espace interdit se fait grâce à la langue de l'autre qui permet l'effraction. Mais le rapport qu'elle entretient avec cette langue, tout le texte le dit, le répète, n'en est pas moins un rapport complexe et douloureux quand les mots qu'elle utilise pour se dire ou dire ses compagnes, « s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud » (p.161).

La double découverte du corps et de la langue française est aussi ce qui la sépare de celles dont elle se veut le porte-voix, celles dont « il faut emmitoufler, enserrer, langer » le corps (p.203) et auxquelles ne restent que la danse, la prière ou la parole : encore faut-il que cette parole ne soit pas un cri pour être tolérée. Certes, de

interdite » et se sentent « plus vieilles ».

³¹ - En d'autres points le texte revient sur la joie de la narratrice sur un stade : p.144 : « (mon corps) connaît la joie (...) pure de s'élancer au milieu d'un stade ensoleillé » et, p.202 : « dans ce début d'adolescence, je goûte l'ivresse des entraînements sportifs. Tous les jeudis, vivre les heures de stade en giclées éclaboussées. »

« chuchotements » en « murmures », ces femmes sont celles qui constituent la mémoire, la transmettent et l'écriture d'une certaine histoire entreprise par la narratrice ne peut se faire que grâce à ces voix étouffées. Mais elle s'est coupée de ces femmes, corps et voix effacés, elle qui se meut en toute liberté au dehors et qui amplifie leur cri toujours retenu. La liberté que lui a donnée le père en la conduisant à l'école, qui rend possible l'entreprise de se dire et de dire les autres, se paye du prix de l'isolement : « mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices, d'elles définitivement, ils me séparent » (p.161) ; l'écriture dans la langue de l'autre seule possible, installe le malaise, la déchirure : « Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau » (p.178). La langue donnée par le père, si, gage d'amour, elle préserve la narratrice de la claustration, fait de la langue maternelle une langue enfouie, méconnue³².

De plus, l'école coranique où se fait l'apprentissage de l'arabe n'est pour la fillette un lieu accessible que tant qu'elle n'est pas nubile ; le corps qui, ailleurs, s'épanouit sur les stades devient ici obstacle à la connaissance de la langue maternelle. Le rapport entre le corps et la langue s'en trouve accentué : à chaque langue se trouvera ainsi associée une posture différente du corps, une position spécifique dans l'espace : « Quand j'étudie ainsi (la langue maternelle), mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour un peu, il s'envolerait ! » (p.208).

Le parallèle que la narratrice établit entre les deux langues souligne leur opposition et si elle se garde d'établir une hiérarchie entre les deux, le texte n'en confronte pas moins l'espace de la clôture, du dedans, de l'intimité, du retour aux sources, de l'immobilité à celui de l'ouverture, du dehors, de la subversion, du mouvement. L'un alimente la nostalgie, l'autre fait naître l'espoir, permet le « dévoilement » ; d'un côté l'affectivité³³ mais privée des moyens de s'exprimer, mais « la prison », de l'autre « le dehors et le risque » (id.) mais aussi l'aridité (p.240), mais aussi l'« aphasie amoureuse » : « les mots écrits, les mots appris faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur. » (p.145)

³² - On pense à Kateb que son père plonge « dans la gueule du loup » en l'envoyant à l'école française, le coupant ainsi, d'une certaine façon, de sa mère. On connaît la phrase fameuse du *Polygone étoilé* : « Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables et pourtant aliénés ! »

³³ - Cf., p.240 : « je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe (...) expulsée de ce désir

II.2. Les verts paradis...

Dans *Le Cow-boy*, les lieux de l'enfance, les plus importants du texte, dessinent un univers paisible, coloré, chaleureux mais menacé. Le roman s'ouvre sur un changement d'espace, un déménagement qui signale une coupure ; ici, habiter un autre lieu signifie un abandon, des lieux certes mais aussi des personnages qui leur sont corrélatifs. Élevée par Mamessa qu'elle appelle « ma deuxième maman », la petite fille se demande pourquoi elle ne les a pas accompagnés et rend sa mère un peu responsable de cette absence que par ailleurs elle relie à l'entrée à l'école à cause de laquelle ses parents lui font quitter Rhômana.

Dès l'incipit affleure le conflit avec la mère qui s'aggravera au cours du récit et s'éclaire la réticence vis-à-vis de l'école rendue responsable du premier traumatisme affectif et ainsi, dès l'abord, entachée d'une certaine négativité. Le malaise introduit en ouverture planera sur l'ensemble du récit et affectera les multiples lieux de l'enfance, maison, jardin, village, campagne, marché, d'abord présentés comme positifs mais perdant ensuite cette caractérisation.

II.2.1. La maison.

C'est d'abord celle de Mamessa à Rhômana, temps d'avant l'école, empli de la tendresse que portent à l'enfant Mamessa et « Papa bis ». Chronotope idyllique, elle s'oppose à la maison familiale comme le montre l'écriture qui sélectionne des motifs de nature différente pour caractériser les deux lieux. En effet, la maison de Rhômana se définit par les champs de citronniers et d'orangers, les fleurs et les fruits que l'enfant ramasse, les boutons de grenades rouges dont elle fait des guirlandes. Dans ce lieu édénique, les rapports que tissent la fillette et ses « parents » sont tout de tendresse et la laissent s'épanouir sans contrainte. À l'opposé, la maison familiale est montrée comme le lieu des tracasseries de la sœur et de l'indifférence de la mère et, s'il y est question de roses et de jasmin, c'est pour décrire un univers auquel la narratrice ne participe pas, dont elle s'exclut ou se sent exclue, cette exclusion se trouvant aggravée par la complicité de la mère et de la sœur.

Pour l'enfant, l'harmonie est associée à l'espace de Mamessa, lieux et êtres confondus, aussi le départ de Rhômana est-il un véritable déchirement que n'atténue

amoureux» ou, p.204 : « l'écriture arabe dont je m'absente comme d'un grand amour...»

pas le bonheur d'être avec son père, figure positive de l'univers familial comme l'indique le bonheur que l'enfant exprime à la perspective de le retrouver : « je suis si contente (...) que je saute presque au plafond » (p.14). Autre indice de positivité du père, il est celui qui nuancera le savoir diffusé par l'école, contribuant ainsi à sa remise en cause.

La maison, loin d'être le lieu vers quoi on tend, est celui d'où l'on s'éloigne, comme du reste, l'école qui, très vite, ne présente plus beaucoup d'intérêt pour Lallia, de plus en plus souvent, de plus en plus longtemps dans la rue où elle trouve un certain réconfort, loin de cet espace de la contrainte dont l'atmosphère est alourdie par les escapades de l'adolescente qui provoquent la colère de ses parents et accentuent le fossé entre la mère et la fille qui ont de l'espace une appréciation totalement opposée. Pour la mère et de façon tout à fait conforme à la tradition qu'elle incarne, la rue est un lieu où l'adolescente n'a pas sa place et elle ne trouve aucune explication rationnelle à la séduction exercée sur l'enfant par ce qui lui apparaît comme un lieu effrayant et répugnant : « C'est encore son démon qui l'a poussée à aller traîner dans les lieux sales et pleins de monde » (p.71). Par contre, pour Lallia, elle représente très tôt un espace de liberté où elle reprend force comme si, physiquement lui étaient intolérables les murs symboliques et qu'à une certaine immobilité qui leur est associée, elle opposait le mouvement lié à la rue et dont elle ressent un profond besoin.

Il apparaît bien que la relation avec la mère détermine la perception que l'enfant a de l'espace et que négativité et positivité se distribuent en fonction de ce rapport : l'hostilité maternelle explique peut-être pourquoi la maison, lieu inhérent à la mère, est appréhendé plus comme le lieu du conflit que comme celui de la tendresse. La rue est alors espace de compensation comme Mamessa où la mère de Kheira sont des mères de substitution caractérisées, elles, par une tendresse qui se manifeste, qui se dit. Aux lieux jugés positifs sont associées des figures maternelles positives.

La tension à l'œuvre dans le récit est, dans son entier, reliée à cet échec premier ou, ce qui est aussi grave, à ce qui est ressenti comme échec. La souffrance de la narratrice est illustrée, à contrario, par l'appréciation qu'elle a du hammam où, écrit-elle, « on se sent bien » pour des raisons dont la plus importante est le rapprochement qu'il permet avec sa mère.

II.2.2. Le hammam, lieu du corps et de la parole partagée.

La clôture de cet espace n'est pas perçue comme négative pas plus que la partition qui en fait un endroit réservé aux femmes n'est vécue comme humiliation. Elle est ici privilège, la femme disposant d'un lieu d'où l'homme est exclu, où elle peut, chose rare et précieuse, s'occuper d'elle-même, c'est-à-dire de son corps : territoire privé, intime, « réoccupé » en quelque sorte grâce aux soins dont il est l'objet, longuement frotté, poli, épilé, massé, sans autre but que celui de son propre bien-être. Pour la petite fille aussi, l'euphorie éprouvée est liée au corps par lequel passe la communication avec la mère rendue possible en ce lieu où celle-ci la lave, la coiffe, l'oint d'huile d'amande.

L'importance de ce moment privilégié est rendue par un ralentissement du texte qui prend son temps pour la description de tout le cérémonial lié au bain et qui commence avec les préparatifs qui précèdent le départ, des rites, des gestes et des objets à la beauté desquels est sensible la fillette comme elle l'est à celle des lieux. Le lexique spécifique : « seppâ », « m'hibes », « fouta », « kebkab »... emprunté à l'arabe, langue maternelle, jette un pont avec la mère, signale une connivence d'autant plus précieuse qu'elle est rare et qu'elle rend possible l'échange de la parole. Il est remarquable que cette libération de la parole accompagne la nudité des corps comme si ce qui entravait l'une et l'autre était resté à l'extérieur³⁴, mais l'intrusion des soldats dans le bain brise l'euphorie et s'inscrit dans la logique du récit qui ne dessine aucun espace durablement heureux.

Cette spatialité malheureuse, si l'on peut dire, se trouve à l'œuvre dans le traitement réservé à la ferme du grand-père .

II.2.3. La ferme, espace de la tradition.

C'est d'abord un lieu où la petite fille, au début du roman, se réjouit tant d'aller que, dit-elle, « j'ai passé une partie de la nuit à me raconter des histoires » (p.46). Ces histoires qu'elle se raconte sont l'indice de sa joie comme les cauchemars

³⁴ - Cf. dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, comment le hammam est lieu de la parole possible, de la double mise à nu : « conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau, tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes. » (p.45).

seront celui de sa détresse³⁵. La ferme est alors lieu des vacances, des fêtes familiales, où les femmes racontent le soir « les histoires du prophète et de ses compagnons » (p.52), où se transmet la légende familiale égrenée par la voix des femmes qui sont ici comme dans d'autres récits féminins³⁶, gardiennes de la mémoire.

Puis, le texte dit la transformation de cet espace : « les vergers (...) abandonnés », la forêt brûlée, les soldats installés (p.161) signifient la fin d'une période. L'espace d'une certaine tradition - définie au début du roman par le rôle du grand-père, son autorité sur le clan, par la persistance de cérémonies traditionnelles, par le prix accordé à la virginité, par la présence d'un cercle de vieilles racontant histoires et légendes - va disparaître.

II.2.4. Dysphorie spatiale et malaise existentiel.

Cette disparition n'est pas perçue par la narratrice comme l'amorce de quelque chose de nouveau que pourraient engendrer ces temps bouleversés d'alors mais seulement sous l'aspect négatif que met en relief la description. De même, la description de la maison du cow-boy, totalement dysphorique, signifie elle aussi, la fin d'une période : le jardin, les chaises, la grille blanche, les roses, la glycine disent l'ancienne vie de la maison mais affectés de prédicats négatifs - « fermée », « fendue par la soif », « renversées », « se balançait comme une pleureuse » (p.164)) - ils disent comment cet espace est transformé par la guerre qui ne l'a pas détruit comme la ferme du grand-père, par la violence, mais d'une façon plus insidieuse en le condamnant à l'abandon.

Cette transformation de l'espace signale le changement qui est en train de s'opérer. Mais la narratrice n'est frappée que par l'aspect négatif de ces bouleversements. Les morts accumulés comme les cauchemars multipliés, installent la dysphorie dans le récit. Et même quand arrive l'indépendance, c'est-à-dire aussi la fin des combats, la joie de la narratrice est fortement atténuée par la mort du père. Les deux événements - celui qui touche le pays tout entier et celui qui l'affecte, elle, coïncident (par hasard ?) et le chagrin qu'elle éprouve l'empêche de partager

³⁵ - Les cauchemars sont mentionnés pour la première fois quand Lallia est obligée de quitter Mamessa et Rhômana ; ils affluent dans le dernier chapitre, sommet du mal-être de la narratrice.

³⁶ - Cf. *Agave, L'Amour* ou encore ce roman qui n'appartient pas à notre corpus, *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra...

l'euphorie générale.

Et si, le premier désespoir passé, la vie semble reprendre son cours - une description de l'heure du goûter (p.192) semblable à ce qu'elle était du vivant du père, pourrait faire croire à la paix retrouvée - il s'agit en fait d'une illusion : la narratrice, plongée dans ses rêves nostalgiques, s'exclut de cette apparente harmonie. Le texte lui-même d'ailleurs la contredit totalement dans les pages qui suivent. Le dernier chapitre en effet, s'ouvre sur une description négative de la petite ville où Lallia a passé son enfance. Le paysage qu'elle a sous les yeux n'est plus celui qu'elle connaissait : tout le chapitre dit la dégradation de l'espace mise en relief par l'emploi d'un lexique de la dysphorie – « défoncé », « broyé », « disparu », « craquelle », « coupé » (p.193), « rouillé », « brûlent », « pourrit », « dépotoir », « ordures humides », « brisés » (pp.194-195), « cyprès (...) morts », « grilles renversées » (p.198) - et par l'emploi de négations ou de formules négatives : « on ne le voit plus », « il n'y a plus de fleurs ». La transformation signifiée par le premier verbe - a changé - s'avère encore une fois, négative.

Le marché aux animaux, la maison du docteur Maler, tous les espaces familiers de l'enfance, le bar, l'église, la synagogue, présentés au début du roman, sont touchés par cette dégradation qui semble contaminer même le cimetière. Comme le hammam, celui-ci était, pour la petite fille, un lieu où la communication avec la mère redevenait possible mais il est désormais un lieu où «les femmes parlent trop fort (...) marient leurs filles (...) racontent les exploits de leurs futurs gendres » (p.198).

Aux changements concrets s'ajoutent ceux qui naissent de l'imagination de la narratrice : «les rues (...) paraissent plus étroites. Les ombres des arbres ne sont pas les mêmes (...)» (p.194). Le texte fonctionnant à partir de la confusion entre « le réel » et l'imaginaire, opère un brouillage qui lui donne, à la fin du livre, une certaine opacité. Le même lieu, cette cour où se déroule habituellement la cérémonie du goûter, se trouve à quelques pages d'intervalle, radicalement transformé :

p.193 :

« Comme notre maison est heureuse, le jet d'eau coule tranquillement et sur la meïda (...) on a mis des pétales de rose et du jasmin (...) Les gâteaux trempent dans un miel transparent comme des larmes (...) Ma mère et ma sœur rient et leurs rires font de moi une étrangère. »

p.197 :

« Chez nous, la cour est étroite. Où est le jet d'eau? Le bassin est vide. Les

toits ont poussé, je ne vois plus le ciel de ma fenêtre. La terrasse n'est plus qu'un mouchoir carré. Dans le couloir, je touche le plafond. Un tas de sable est tassé là par terre à la place du jasmin »

Tout le chapitre joue sur l'entrelacement entre le « vécu » de la narratrice, ses cauchemars et ceux de sa mère. Si elle précise parfois : « je me vois », « je vois », « autre rêve », « une autre fois » (p.195-196), ailleurs (p.198), la juxtaposition d'une phrase habituelle : « descends prendre le thé » et la description d'un trou de rat où vit la mère, efface la limite entre rêve et « réalité ». Cette absence de frontière entre les deux intègre au « réel » de la fiction, des images cauchemardesques qui se trouvent ainsi, par contamination pourrait-on dire, investies d'une fonction référentielle, la dysphorie du cauchemar ne se distinguant pas toujours de celle de la « réalité » que peint la narratrice.

Le Cow-boy qui peut-être considéré comme le roman du passage d'un lieu à un autre, d'une famille à une autre, mais aussi sans doute d'un âge à un autre, est dans son entier marqué par la difficulté de cet itinéraire qui mène l'enfant de la maison première à la maison familiale, celle-ci étant perçue comme dégradation de celle-là, de la maison à l'école, vécues comme similaires puisqu'on y subit des contraintes multiples qui empêchent de vivre, qu'on y ment et qu'on y oblige au mensonge, de cet espace de la norme à celui qui la nie, la rue.

Mais le texte dit un autre passage, collectif celui-là, opéré par le pays tout entier, de la colonisation à la liberté. Le malaise individuel, existentiel, de la narratrice, perceptible dans la spatialité tissée dans l'œuvre, en recouvre un autre, d'ordre idéologique quand cette transformation aussi est donnée à lire en termes de dégradation.

Le chapitre qui clôt le roman, plein des cauchemars de la narratrice, de ses souvenirs malheureux, donne sa tonalité finale au roman qui, s'il commence comme une ronde d'enfant, finit véritablement comme un cauchemar, la dernière phrase – « il ne fait pas encore jour » - semblant repousser au loin toute forme d'espoir.

II.3. « Une enfance ordinaire » .

La représentation des lieux de l'enfance dans *la Fin* est marquée par un désir de crédibilité qui lui fait accumuler les preuves d'« authenticité » ; le projet de l'auteure, tel qu'il apparaît à la lecture du roman, est de témoigner. La mention, en couverture, de l'adjectif « autobiographique » inscrit le roman dans la catégorie des textes « référentiels » tels que les définit P. Lejeune et qui « prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel" mais l'image du réel. »³⁷

Ce désir de « réel » se trouve rendu en texte par la façon dont l'espace du roman est délimité, nommé : Aïn Beida est cette ville de l'est algérien où se situe l'action. D'autres noms sont cités : Skikda, Lambèse, à la fois référentiels et symboliques car pour tous, ils évoquent les hauts lieux de la lutte ou de la répression comme cette prison de Lambèse déjà évoquée par Kateb dans *Nedjma*. Le roman ancre l'action en des lieux repérables, identifiables qui proclament, comme le dit Mitterand, « l'authenticité de l'aventure »³⁸. D'autres éléments participent à cette authentification, l'inscription de la guerre dans le récit, le choix d'événements ayant eu lieu, comme le meurtre de cet homme en pleine mosquée (p.167) dont toute la ville se souvient encore ou l'insertion dans le texte en français de nombreux mots empruntés à la langue maternelle³⁹.

Les lieux évoqués dans ce récit d'enfance se distribuent, de façon très prévisible, en lieux de vie et lieux d'apprentissages du savoir ; les uns et les autres sont affectés par la guerre : on a vu comment, rendant précaire l'abri que constituent les murs de la maison, elle mettait à mal la notion d'espace privé et quelles transformations elle faisait subir au lieu même du savoir, l'école. La représentation de ces espaces fonctionne sur deux plans, l'un descriptif et l'autre évaluatif, introduisant

³⁷ - In *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p.36.

³⁸ - In *Le Discours du roman*, op. cit., p.194.

³⁹ - Parfois, il s'agit de mots ou de sigles français arabisés et inscrits en texte sous cette forme : « journouettes el comique » (p.101) pour désigner les illustrés, « Owas » (p.166) pour OAS, « génénar » pour général... : l'espace linguistique se fait le lieu de rencontre de deux langues qui s'influencent mutuellement, parfois même sans que l'auteure / narratrice en soit consciente : telle formulation est littéralement une traduction de l'arabe comme dans cette phrase : « des larmes commencèrent à couler » (p.50) où « commencer » est utilisé, comme c'est souvent le cas en Algérie, pour « se mettre à ».

dans le récit un discours qui en dessine l'espace idéologique. Ainsi, par exemple, le récit raconte comment pendant les vacances, l'enfant reçoit des cours de Madame Zardi, la directrice de l'école de garçons et ainsi pénètre dans un monde totalement nouveau pour elle : en entrant dans la maison des Zardi, elle découvre avec la plus grande curiosité et le plus grand étonnement comment vivent les autres (à vrai dire M. Zardi est un algérien mais sa naturalisation que « personne ne lui pardonnait » l'exclut de la communauté) qui, bien qu'habitants la même ville sont, pour reprendre la formule de J. Cohen⁴⁰, « à une distance interstellaire » de l'indigène que la bonne volonté de Madame Zardi essaye de réduire. Dans la bibliothèque où se passe le cours, l'enfant rêve, imaginant ce que peut être la vie en un tel endroit et ses rêves sont souvent des rêves « culinaires », si l'on peut dire, la petite fille rêvant de plats inconnus, cuisinés en ces lieux et qui ne peuvent être que délicieux.

Ce lieu fascinant à bien des égards est aussi celui de l'amitié avec la fille de Madame Zardi, Lili dont la séparent le milieu, l'éducation, l'espace qu'elle habite mais qui, grâce aux positions de sa mère, dévouée « corps et âme à la cause algérienne », se trouve à mi-chemin entre la narratrice et « les autres » avec lesquelles il ne s'établira jamais de véritables rapports. L'amitié avec Lili est rendue licite par le choix politique de la mère puis par les qualités de l'enfant que la narratrice appelle « la gentille Lili » (p.163), « ma douce Lili », « ma bonne amie » (p.177).

Dans ce monde aux cloisons étanches, placé sous le signe de la division et de la confrontation, on assiste à une espèce de « moralisation » des rapports : si Lili et la narratrice sont amies, c'est que cela leur est permis parce que la mère appartient - presque - au groupe, parce que Lili *mérite* que l'on soit son amie.

La description de la maison familiale est un « foyer normatif » selon l'expression de P. Hamon, dans la mesure où elle est le lieu où s'élabore l'évaluation qui la fait juger non pas selon ce qu'elle est - la description en souligne tous les défauts : elle est « très vieille », les murs en sont « lézardés », le toit menace de « s'écrouler », il n'y a pas de « gaz » ni « aucune présence de confort » - mais selon l'appréciation de la narratrice ; des notations comme « un bon feu », « l'odeur de la galette chaude qui faisait (ses) délices », « la skifa...qu'(elle) affectionnai(t) » corrigent l'aspect négatif de la description qui se ferme sur la constatation excessive mais sans ambiguïté que cette maison est « la plus belle de toutes » et qu'elle peut

⁴⁰ - In « Racisme et colonisation en Algérie », *Les Temps modernes*, nov.55, pp.586-7.

rivaliser « avec les palais des contes de fée. »

Si l'appréciation est le fait de l'enfant pour qui la maison familiale est ce lieu heureux auquel sont associés la chaleur, les contes des soirées d'hiver, la description semble prise en charge par l'adulte plus à même que l'enfant de voir l'état dégradé du lieu. Mais cet état des lieux n'empêche pas un certain optimisme d'être à l'œuvre dans la description qui en rend compte, comme il l'est, de façon constante dans tout le roman. En effet, et bien qu'il décrive les années de la guerre dans une région, celle des Aurès, où elle fut particulièrement âpre et douloureuse, que s'y accumulent les morts souvent atroces, qu'il dise la misère matérielle à laquelle se trouve confrontée la famille de la narratrice, ce roman n'est jamais tragique ou du moins, si le tragique peut naître de telle scène ou de telle situation, ne s'installe-t-il pas durablement en texte. C'est que l'ouvrage est sous-tendu par une idéologie religieuse et nationaliste dont on peut soutenir qu'elle est incompatible avec le tragique.

Cette idéologie est construite en texte par l'attitude des personnages auxquels leur double foi permet de résister au désespoir ; ainsi, en différents points du texte, en des moments peints comme particulièrement douloureux, c'est le recours à la prière qui apparaît comme la seule façon de ne pas sombrer et la religiosité ambiante atteint la petite fille qui, reproduisant les gestes des adultes, y trouve, elle aussi, un réconfort.

Elle est construite aussi et surtout par le discours qui parfois se substitue au récit lui-même, le redoublant en quelque sorte comme s'il n'était pas en mesure de prendre seul en charge tout ce qu'entend exprimer l'auteur dont les intrusions – sa prise de parole se distingue nettement de celle de la petite fille qui est censée raconter l'histoire – font un évaluateur qui juge la situation, la légitimité de la lutte, prend en charge le discours patriotique, signalant du même coup la carence du texte⁴¹. Il se dessine ainsi un espace idéologique caractérisé par l'absence de contradictions, sans grande place pour le doute ou l'ambiguïté.

⁴¹ - On a, p.138, un exemple de ce dérapage de la narration. Le passage commence par la réflexion de la petite fille après la mort d'un ami de sa famille : « Je ne comprenais pas pourquoi le sort s'acharnait ainsi sur les êtres chers... » mais les réflexions suivantes, improbables dans la bouche de l'enfant, sont manifestement celles de l'auteure : (ces gens) « criaient seulement à la face du monde l'injustice dont ils étaient victimes. Ils voulaient arracher le filet aux mailles serrées dans lequel les tenait prisonniers la main criminelle d'une nation qu'on disait civilisée et démocratique. »

III. Écritures du présent : où « la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples ».

Faisant coïncider temps de l'énonciation et temps énoncé, *Agave* et *Le Printemps désespéré*, s'inscrivent dans le présent. Le clivage que la spatialité romanesque dessine ne sera pas celui qui sépare le monde du colonisé de celui du colonisateur mais, ce qui était déjà à l'œuvre dans les autres textes, celui qui oppose, en une série de disjonctions, le monde des hommes à celui des femmes, l'ouvert au fermé, le dehors au dedans, ou encore l'ici à l'ailleurs.

Les deux romans font de l'espace un enjeu essentiel : *Le Printemps* parce que les protagonistes se battent, les femmes pour accéder au dehors, les hommes pour les confiner à l'intérieur; *Agave* parce que la difficulté que les deux jeunes gens éprouvent à vivre ensemble est liée, en partie, au rapport différent, antagonique qu'ils ont aux lieux où se déroule leur vie.

III.1. *Le Printemps désespéré* ou le malheur d'être femme.

L'échec multiforme de la femme est rendu sensible dans ce texte par le partage de l'espace en lieux masculins et lieux féminins, cette partition signifiant une impossibilité de se rencontrer qui est à la base de l'échec des rapports entre les hommes et les femmes dans une société marquée par un strict cloisonnement des espaces.

III.1.1. *La maison : l'enfer du quotidien.*

Ce cloisonnement fait de la maison le lieu féminin par excellence. Dans ce récit plein de révolte, elle n'est jamais le lieu du bonheur. Pour Fatiha, elle est d'abord ce lieu où son père revenu « presque fou » (p.8) du maquis, est obligé de passer toutes ses journées sous la surveillance de ses enfants quand la mère va travailler dans les champs, la maison se faisant prison et les enfants geôliers.

Le renversement de l'ordre habituel des choses – le mari à l'extérieur, la

femme à l'intérieur – débouche lui aussi sur le malheur puisque le père, dans une crise violente, tue sa femme : lieu de la folie et du meurtre, la maison ne pourra jamais être pour Fatiha, l'espace protégé et chaud des enfances « normales ». Les traumatismes accumulés l'empêcheront d'être jamais heureuse. Ce n'est pas un hasard si elle est le personnage que son échec plus douloureusement ressenti mène à la mort.

La maison est si peu l'endroit du bonheur que lorsque la jeune fille noue une liaison avec Mohamed et s'installe dans l'appartement d'un village « loin d'Alger », elle est incapable d'y trouver la paix. La tragédie de sa mère pèse de tout son poids sur elle et l'empêche de vivre : dans un réflexe d'autopunition, d'autodestruction, elle refuse le bonheur que pourrait lui apporter le jeune homme, rattachant explicitement ce refus au malheur de sa mère : « Tu n'auras pas été heureuse, à cause de cela je ne peux l'être » (p.128). L'appartement dans lequel elle vit devient un lieu où elle se plaît à se déchirer et à déchirer le garçon qui l'aime, à s'interroger sur le sens de sa vie et elle finit par abandonner ce lieu où aurait pu se reconstruire une vie, pour retourner auprès de sa grand-mère. Là, dans la maison familiale, et comme seule réponse aux nombreuses questions qui la rongent, elle se réfugie dans la mort, réitérant ainsi l'ancien geste du père. Son itinéraire dessine ainsi un cercle qui la ramène, pour y mourir, au point d'origine, lieu du meurtre et du suicide. La circularité de son parcours signale l'impossibilité de dévier de la ligne du malheur et ainsi, la fatalité qui pèse sur le sort de la femme car ici nul n'est responsable de la tragédie de son enfance sinon la guerre qui a plongé dans la folie le garçon doux qu'était son père.

Beaucoup plus précise est la cause du malheur de Malika pour qui la maison familiale est le lieu d'un calvaire imputable à la mère désignée comme responsable du saccage de son enfance. Elle est en effet le souffre-douleur d'une femme contrariée par la naissance d'une fille et qui ne tarde pas à l'exploiter malgré son très jeune âge. Image type de la « mauvaise mère », elle se décharge peu à peu de toutes les tâches domestiques sur la petite fille et se désole de la voir aller à l'école mais ne peut l'en empêcher car, précise le texte, elle serait alors privée des allocations familiales (p.44). La relation pathologique entre la mère et sa fille qui prive Malika de son enfance, la marque durablement et lui ôte toute confiance en la vie.

En France ou en Algérie, semble dire le texte, une même oppression pèse sur les jeunes filles avec cependant une distinction : le jour où, en France, la jeune fille s'échappe de la maison, elle trouve un foyer d'accueil qui lui offre, en particulier, la possibilité de s'exprimer. Elle y fait aussi une découverte qui l'étonne, celle de sa

« maghrébinité » quand la directrice du centre d'accueil rattache son histoire - qu'elle croyait particulière - à celle de nombreuses autres filles dans ce cas.

Le foyer conjugal n'est pas plus que la maison familiale un lieu heureux. Aussi bien la jeune fille ne s'est-elle pas mariée pour être heureuse, former un couple, une famille mais pour fuir une « situation intolérable » (p.59), c'est-à-dire, pour Fatma, un frère qui la persécute, l'échec des études et plus encore, la peur de rester vieille fille. Cette peur pathétique du célibat est en grande partie peur du jugement d'une société pour qui une jeune fille qui ne s'est pas mariée doit, sans doute aucun, avoir quelque tare secrète. Bien souvent le mariage est fuite hors d'une maison où peu de jeunes filles ont envie de rester, quand ce n'est pas une marâtre « trop heureuse de se débarrasser » d'une jeune fille encombrante qui s'empresse de la « donner » au premier venu, comme la belle Louisa mariée ainsi à un petit voyou sans envergure se contentant de dépenser l'argent gagné par sa mère puis par sa femme : dans ce roman vengeur, aucune figure positive d'homme sinon celle du grand-père de Yasmina grâce auquel elle peut aller à l'université.

La maison dont les murs bornent la vie des femmes est peinte dans le roman comme lieu d'un véritable esclavage : elles s'y épuisent en tâches multiples et sans cesse recommencées ; privées de toute initiative, elles sont, le plus souvent sans défense devant ce qui leur arrive. Paradoxalement, ce lieu où elles dépensent toute leur énergie est celui du non-faire car elles n'ont aucune prise sur leur destin et sont condamnées à survivre en un lieu où, quels que soient leur courage, leur beauté, elles n'auront pas connu un moment de bonheur. C'est un univers sans couleur et sans espoir que peint le texte qui fait penser parfois, tant le malheur s'y acharne sur des êtres qui n'ont rien fait pour le mériter, à ces contes où les enfants sont livrés sans défense à des marâtres qui se plaisent à les persécuter. Contes où les mauvaises fées sont plus nombreuses que les bonnes et les échecs que les réussites.

L'espace féminin est peint de façon résolument négative, sans rien pour l'éclairer, pas même, comme on l'entrevoit dans d'autres romans de femmes, cette « autonomie du monde féminin » dont parle A. Djébar⁴² qui permet aux femmes de vivre malgré les contraintes innombrables, de leur résister grâce à des stratégies plus ou moins consciemment élaborées, à des rites divers, ceux du bain, ceux du goûter, ceux de la danse ou même de la transe. Dans *Le Printemps*, les réunions de femmes

⁴² - Entretien avec Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines, op. cit.*, p.159.

elles-mêmes, ne sont pas les moments heureux qu'on pourrait croire. Mariages, baptêmes, fêtes diverses, sont souvent vus à travers le regard critique d'un personnage lucide ou bien mettent en scène un personnage malheureux qui détruit l'effet de fête qui apparaît comme un leurre, une tromperie de plus que le texte réussit à signifier, par exemple en juxtaposant une phrase comme «la fête battait son plein» et la description de la jeune femme dont on fête l'enfant, priant Dieu de la faire mourir : le contraste aussi violemment signifié ôte à la cérémonie tout aspect festif.

III.1.2. Un espace interdit, la rue.

À la maison s'oppose la rue, comme le lieu ouvert au lieu fermé, le lieu public au lieu privé quoique, dans *Le Printemps*, la notion de lieu privé soit tout à fait relative, la femme ne disposant d'aucun espace qui lui appartienne en propre. Les deux se rejoignent sur un plan, ce sont deux espaces négatifs. Dans ce roman fondé sur un postulat - la situation des femmes en Algérie est lamentable - il y a peu de lieux positifs ; ni à la maison, ni dans la rue, elles ne sont en paix.

En effet, le texte insiste longuement sur un point : la présence de la femme dans la rue n'est pas plus tolérable que son travail qui l'oblige à s'y trouver, si peu que ce soit. C'est l'argument avancé par le mari de Fatma quand elle émet timidement le souhait de travailler. La rue, comme le bureau ne peuvent être pour lui que le lieu de l'agression qui, si elle touche particulièrement la femme, l'atteint, lui, dans son honneur d'homme chargé de veiller à la réputation des femmes placées sous sa surveillance.

L'espace ayant été, une fois pour toutes, partagé et la maison considérée comme le seul lieu où puisse se mouvoir la femme, sa présence dans la rue – corps exposé – devient un scandale et la désigne comme cible à ceux, nombreux, que choque cette transgression : aussi bien, si elle est dans la rue, c'est qu'elle est une «putain» ; le terme revient, dans le texte, de façon obsédante et signale derrière cette habitude de langage, la confusion, volontaire ou non, qui assimile « toute femme dressée libre » selon la belle formule d'A. Djébar, à la putain comme si la liberté acquise par le savoir ou le travail ne pouvait être que la liberté de mal faire, c'est-à-dire, dans ce contexte, de disposer de son corps et que les lieux que les femmes investissent ne pouvaient être que des lieux de débauche.

La transgression que signifie le fait d'être au dehors, appelle l'agression physique ou verbale, les tracasseries les plus diverses : obscénités, coups de fil anonymes, insultes. Les gestes les plus simples, les activités les plus banales : « faire ses courses (...) aller aux galeries algériennes, acheter ses journaux, aller boire un café avec deux amies », relèvent de l'héroïsme pour Malika, l'émigrée qui essaie de s'installer à T., et le texte parle, avec la tendance à l'amplification qui le caractérise, de « courage surhumain ». On comprend dès lors que l'enfermement soit la seule solution imaginée par l'homme pour mettre femmes ou sœurs à l'abri des dangers de la rue.

III.1.3. Les lieux du savoir : un espoir de liberté.

Entre la maison où elle étouffe et la rue où on l'agresse, les lieux du savoir vont apparaître aux jeune fille, d'abord et plus que dans les autres romans, comme un lieu où elles peuvent « respirer » en paix : toutes vivent comme positif le changement d'espace qui les fait passer de la maison à l'internat du lycée puis, dans le prolongement, à l'université et à la cité universitaire.

Pour Fatiha, accablée de responsabilités dès une enfance placée sous le signe du malheur, *le lycée* va apparaître comme « le paradis », rien de moins, à la fois parce qu'elle est enfin débarrassée des multiples tâches ménagères auxquelles elle était contrainte à la maison et qu'après les drames dont la maison a été le théâtre, il représente l'ouverture sur un autre monde, celui des études, de la lecture dans lesquelles elle se jette « avec la rage de ceux qui ne possèdent rien » (p.24). Dans la clôture de l'internat qui n'est pas perçue, elle, comme une contrainte, Fatiha, comme sa cousine Yasmina, se trouve à l'aise. Pour toutes deux, le lycée représente un havre qui les protège du quotidien qui, ici, signifie le plus souvent pour les filles, tâches domestiques et brimades multiples, celles du frère en particulier. À l'université, plus tard, Yasmina aura cette même sensation de paix, même si elle se définit en termes négatifs, ce qui en dit les limites : « Plus de ménage à faire, plus de scènes de Salah » (p.55)⁴³. De plus, issue d'un milieu extrêmement modeste, elle apprécie d'avoir enfin une chambre même partagée avec une autre étudiante. L'accès à *la cité universitaire*,

⁴³ - Même définition par la négative du « bonheur » de Fatiha au lycée : « Pas de corvées, pas de vaisselle, pas de responsabilités » (p.23).

c'est enfin le droit à « une chambre à soi », à un espace autonome dont V. Woolf a montré quelle importance il peut avoir pour les femmes et dont le roman montre quel luxe il représente pour ces jeunes filles.

L'accès à ce lieu positif entre tous ne va pas de soi dans cette société à ce moment de son histoire : pour la génération de Fatiha et de Yasmina⁴⁴, l'instruction n'est pas un droit mais un privilège soumis à l'approbation des autres ; la mère, le frère, les grands-parents, tous ont leur mot à dire : un frère obtus et l'avenir se bouche, un grand-père à l'esprit ouvert et l'horizon s'aère. Le texte se plaît à souligner comment la réussite d'une vie de femme dépend de multiples facteurs qui n'ont rien à voir avec ses compétences, à dire l'arbitraire qui régit ces vies, le poids de la tradition encore vivace dans cette région du pays, la Kabylie, cadre de ce « roman-essai », et selon laquelle la seule place qui convienne à une fille, c'est encore la maison.

Dans cet univers, alors que l'école pose moins de problèmes car on peut accepter que la fillette s'y rende, sans doute parce qu'elle est trop jeune pour être en danger⁴⁵ - les interdits qui pèsent sur elle sont tous en rapport avec le corps et les vraies difficultés commencent quand il devient un corps de femme et qu'alors, il faut, à défaut de le nier, le cacher – le lycée, comme l'université, sont des lieux conquis de haute lutte et représentent l'espoir que la vie de ces jeunes filles ne sera pas semblable à celle de leur mère. Les études poursuivies en leur donnant la possibilité de se prendre en charge, les font échapper à la dépendance matérielle qui rive les autres femmes à leur destin : comme le proclame la mère de Yasmina, elles « n'ont besoin de personne pour manger un morceau de pain » (p.156). Mais, et c'est là que réside l'échec terrible de cette génération telle que la donne à voir le texte, les diplômes accumulés pour obtenir l'indépendance, n'apportent pas le bonheur.

III.1.4. L'échec amoureux ou l'impossibilité d'un espace heureux.

Pour toutes, ce bonheur est lié à l'amour, aucune ne trouvant dans son travail, par exemple, une forme d'épanouissement (il est significatif que Yasmina qui est médecin, ne parle jamais de son métier alors que pour le personnage d'Agave qui

⁴⁴ - Bien qu'il ne constitue pas vraiment une autre génération, la situation sera un peu différente pour le groupe des jeunes sœurs qui n'auront pas les mêmes difficultés à poursuivre leurs études, les aînées ayant, en quelque sorte, défriché le terrain.

⁴⁵ - Ainsi, dans *L'Amour*, la narratrice, tant qu'elle n'est pas nubile, peut avoir accès à l'école coranique.

exerce la même profession, il est une part importante de sa vie). Mais jamais, elles n'arrivent à établir avec un homme, une relation qui les satisfasse. Il y a, au moins, deux raisons à cette impossibilité : d'abord les études qu'elles ont faites, leurs lectures, leur évolution intellectuelle les ont rendues évidemment plus exigeantes que leur mère ou que leurs camarades restées à la maison ; par ailleurs, l'homme, tel qu'il est décrit dans le roman, n'est pas prêt, avec l'éducation qu'il a reçue⁴⁶, le contexte dans lequel il vit, à établir avec une femme une relation harmonieuse, à la considérer comme une véritable compagne. Il est significatif, et tout à fait dans la logique du récit, qu'échoue la relation que Fatiha et Yasmina tissent avec un jeune homme rencontré pourtant à l'université qui est aussi, et c'est important dans un monde où les possibilités de contact sont rares, le lieu des échanges possibles. Ni Brahim ni Mohamed ne sont capables d'assumer une relation avec une femme qui est leur égale. Tous deux, et de façon révélatrice, vont épouser des jeunes filles qui en seront l'opposé : Chafia, l'amie de Mohamed est présentée comme une fille superficielle, belle et sotte (comme une caricature, le texte ne s'embarrassant pas de nuances dans son parti pris de démonstration – dénonciation). Quant à Brahim, c'est sa mère qui lui a trouvé une femme conforme à la norme définie de la même façon en plusieurs points du texte : « une fille – blanche – dodue – institutrice » (p.84), « une institutrice (...) vierge et pas trop instruite » (p.89) et qui exhale un fort parfum de rancœur, sur lequel on pourrait s'interroger, contre cette institutrice présentée en un clivage rapide et de façon très péremptoire comme « l'ennemie numéro un de l'universitaire »! (id.)

La réticence vis-à-vis des universitaires, comme dit le texte, est en fait une réticence vis-à-vis de n'importe quelle femme à partir du moment où elle n'est plus confinée dans l'espace de la maison mais ose s'aventurer dans les lieux considérés comme masculins, la rue ou le bureau.

Il pourrait apparaître que les femmes avancent trop vite pour les hommes, mais le texte manifeste une espèce de flottement, comme une hésitation quant à la quête réelle de ces héroïnes : d'une part, ces femmes qui aspirent à la liberté, n'envisagent pas d'accomplissement en dehors de l'amour dont le besoin apparaît comme fortement compensatoire ; plus qu'aimer, c'est être aimée que veulent Fatiha

⁴⁶ - Tout le texte montre la responsabilité des femmes elles-mêmes dans la reproduction des rapports de force entre l'homme et la femme, et, comment, en élevant leurs fils dans le sentiment qu'ils sont, quoiqu'il en soit, supérieurs à n'importe quelle femme, elles forgent souvent le malheur de celles qu'ils épouseront. Des femmes contre d'autres femmes, le constat n'est pas nouveau mais cependant, fortement souligné dans l'œuvre au pessimisme de laquelle il ajoute.

et Malika formulant leur exigence dans les mêmes termes : « être aimée à en crever » (p.134, p.175). Toutes deux explicitent ce désir, là encore, en deux formulations voisines : « pour se venger du sort » déclare Fatiha, et Malika : « pour prendre sa revanche sur la vie ». D'autre part, le texte montre les efforts déployés par les personnages féminins pour échapper au sort commun des femmes – enfermement, dépendance, soumission, exploitation – mais aussi l'échec auquel on aboutit quand Fatiha, elle-même si exigeante, semble ne plus très sûre qu'elles aient plus de chance que leurs mères. Le long chemin parcouru débouche sur une impasse : « Aucune de nous n'est vraiment heureuse de son sort », pense Yasmina (p.144). Acculées, prises dans leurs contradictions, s'interrogeant sur le sens de leur vie, elles vont choisir, l'une le suicide, l'autre l'exil, la troisième le mariage.

Si Fatiha échappe au « vide de sa vie » par la mort, Malika ne trouvera pas d'autre solution à son désarroi que de retourner en France d'où elle était venue tenter une réinsertion qui s'est avérée « un splendide fiasco » (p.149) : l'ici s'est révélé désastreux et l'ailleurs n'offre pas de « soulagement » précise le texte ; à cheval entre deux mondes, elle ne trouve ni ici ni là un véritable équilibre mais la vie en France lui semble préférable⁴⁷ même si la liberté qu'elle y trouve se paie de la solitude.

Yasmina, après des vacances auprès de Malika, pendant lesquelles elle a investi, symboliquement, tous les lieux qui leur étaient plus ou moins interdits, les rues, les cinémas, les cafés et découvert une liberté à laquelle elle n'est pas habituée, c'est-à-dire la liberté de faire ce qu'elle a envie de faire sans être jugée (et condamnée le plus souvent) pour cela, rentre en Algérie car elle n'envisage pas de vivre ailleurs que dans son pays. Elle, dont le métier de médecin ne suffit pas à remplir son existence et dont le « seul désir » (qui aurait fait hurler de rage les Précieuses de Molière) « est d'avoir un mari et des enfants »⁴⁸, qu'elle ne voit pas « un autre but dans la vie » (p.173), finira par se marier, un peu au hasard, comme on tire à la courte paille : « Il y avait cinquante chances sur cent que je tombe sur un imbécile (...) Je ne suis pas tombée dessus », écrit-elle à sa cousine.

Dans ce roman rageur et pessimiste qui n'évite ni l'exagération ni les généralisations, « le message », manifestement, est plus important que la façon de le faire passer. En effet, on peut dire, en reprenant les termes de P. Lejeune, que l'auteur a conclu avec son lecteur plus un « pacte référentiel » qu'un « pacte romanesque ». Il

⁴⁷ - « Je crois qu'en France, dit-elle, on a le choix de la direction de sa vie. » (p.172).

⁴⁸ - Les romans de la décennie suivante rendront, sur ce point, un son différent, on le verra plus loin.

met en place, même si c'est à traits appuyés, une répartition des espaces en opposant à un lieu « prescrit » à la femme, d'autres lieux, nombreux, qui lui sont interdits ; entre ces deux pôles, certains lieux seront autorisés comme les champs où elle travaille, déchargeant l'homme de nombreuses tâches, ou conquis comme les lieux du savoir. Globalement, cette répartition est valable pour les autres romans féminins, même si elle y est plus nuancée ou si, dans la décennie suivante, l'accès et le rapport à l'extérieur évoluent.

III.2. *Agave* ou la quête d'un espace à partager.

L'organisation de l'espace dans le récit rend compte des relations sociales et des relations individuelles tissées par les personnages. Les oppositions comme les rencontres se concrétisent dans le système spatial mis en place et qui se constitue par une série d'oppositions entre le monde de Farida et le monde de Il. La dynamique du texte est, à proprement parler, rendue par le mouvement qui conduira l'un vers l'autre les deux personnages et les amènera, au terme de leur parcours, à se retrouver, c'est-à-dire à construire ensemble un espace où aucun n'est étranger, un espace de vie commune.

Au départ, c'est un rapport différent, antagonique, que les personnages ont aux lieux comme la maison autour desquels se cristallise le conflit qui couve à l'intérieur du couple. Par ailleurs, la citadine qu'est Farida a du mal à vivre à la campagne ou même à s'y promener alors que le jeune homme, profondément attaché à la terre, étouffe en ville. Dès avant le mariage, les différences qui vont les dresser l'un contre l'autre en une sourde hostilité apparaissent dans leur perception de l'espace : quand les deux jeunes gens se promènent ensemble hors de la ville, ils ne peuvent apprécier de la même façon ce moment, ne réussissent pas à communier, pourrait-on dire, dans un même bien-être. C'est du moins ce que pense le jeune homme – comme il est alors le narrateur, dans cette polyphonie du texte qui mêle les voix, son point de vue s'impose – et il note le décalage entre eux deux : Farida, élevée dans le confort, habituée à un monde domestiqué, apprêté, « civilisé », ne semble pas concevoir de

vivre autrement⁴⁹. Non que ce monde lui ait apporté le bonheur, loin de là.

III.2.1. *Le piège de la maison familiale.*

La sérénité derrière laquelle elle se retranche est un masque et dès la première page se fait perceptible le malaise de la jeune fille dans une maison où le confort est assuré mais dont le bien-être qu'elle procure apparaît comme un leurre ainsi qu'en témoigne cette phrase révélatrice des aspects contradictoires de cet espace : « un parfum de confort, de maison bien tenue, d'affection, glissé sous la porte comme le premier mensonge de la journée » (p.9)⁵⁰.

Dans cette maison qui offre toutes les apparences de l'harmonie, la jeune fille vit une relation difficile avec sa famille, sous la double tutelle d'un père qui la dégoûte et lui fait peur et d'une aïeule qui écrase sa belle-fille, la mère de Farida qui ne sera jamais d'aucun secours pour sa fille. La clôture de sa chambre, porte verrouillée, lui est un refuge en attendant de quitter cette maison qui est, comme dans *Le Printemps*, le lieu que l'on rêve de fuir, dont la fonction de protection a été pervertie, lieu provisoirement occupé, où ne se fonde rien de durable et à quoi rien ne la lie. Ce qui la libère, comme un prisonnier de sa prison, ce sont les études et le mariage perçu comme ce qui lui permet d'avoir « un appartement à elle » (p.121) : ce besoin élémentaire de disposer d'un espace propre est, dans une société confrontée au problème matériel de la crise du logement qui double l'interdiction tacite de vivre seule qui pèse sur une jeune fille, un luxe souvent inaccessible et peut ainsi la pousser au mariage pour y avoir droit.

Mais s'éloigner physiquement, géographiquement, de cet espace ne signifie pas tout de suite se détourner des modèles de vie, des comportements acquis dans la maison familiale et qui seront une source de conflit avec son mari. Le premier malentendu entre eux viendra de ce qu'il la croit attachée à ce milieu - espace et êtres confondus -, intégrée à ce monde qu'il regarde sans sympathie. La symbiose qu'il imagine entre Farida et le décor dans lequel elle se meut est rendue par un court passage doublement descriptif où alternent éléments du décor et parties du corps de la

⁴⁹ - Cf. p.29 : « Elle grimace au soleil » et, p.19 : elle « n'apprécie la campagne qu'en automobile (...) n'aime le bord de mer que (...) sur un matelas de caoutchouc, elle ne tient pas beaucoup à la forêt » ou encore : « Farida déteste la campagne. »

⁵⁰ - Cf. aussi : « Farida aspire (...) une bouffée de sécurité-illusion sous forme de pain-qui-cuit-et-café,

femme et où se manifeste un mouvement complexe, contradictoire, d'attraction et de refus : « Ses bras sont nus sous la résille (...) Le guéridon est de bois (...) son cou est solide (...) les velours rouges des divans ploient dans une pénombre (...) ses fesses s'épanouissent haut (...) une nappe vénitienne verse sur un tapis saharien, si sobre, bâtardisé. » (p.16)

Les valeurs attachées à ce monde, toutes négatives pour le jeune homme, sont symbolisées par l'espace de la villa où se « négocie » le mariage, où se déroulent les « pré fiançailles », territoire constitutif des personnages et représentatif de ce que Mitterand appelle un « éthos social »⁵¹, « système de règles, de rites et de mœurs ordonnant la vie sociale » : ici le groupe se rassemblant dans le culte de l'argent, du luxe qui l'isole du reste de la population, se définit par ce qu'il possède, par un ensemble d'apparences plus importantes que l'être des personnages et, aux yeux du jeune homme qui le regarde de l'extérieur, par l'hypocrisie. Le désir du groupe de l'intégrer à ce lieu est ressenti par lui comme « la marque du servage, de (l')inévitabile aliénation » (p.22). En effet, l'attirer en ce lieu par le mariage, c'est tenter de lui en faire partager les valeurs : le changement de lieu qu'implique le fait d'habiter une villa – c'est le désir de Farida – devient, comme le dit P. Hamon des personnages de Zola, « un changement (...) du statut du personnage, et pas simplement une variation du décor »⁵². La villa implique ici l'appartenance à une classe dont il s'est désolidarisé et son refus du lieu signifie la distance qu'il désire garder vis-à-vis du clan uniquement préoccupé de réussite matérielle. Le lieu permet d'apprécier, d'évaluer ceux qui y vivent.

Dans sa nouvelle demeure, aussi bien tenue que celle de sa mère, Farida, sans doute pas toujours consciente de reproduire un modèle, recrée l'atmosphère de la maison familiale, aussi son mari se sent-il exclu de ce lieu comme si l'amour de la jeune femme pour lui n'était pas encore assez fort pour l'amener à construire un espace qui leur soit commun à tous deux et non ce lieu dont elle se sent seule maîtresse, y vivant selon des règles apprises et bien intériorisées, s'évertuant à concilier son métier et les contraintes domestiques et, triomphe du superficiel, semblant plus attentive à la bonne tenue de la maison qu'à la dégradation progressive

le piège de tous les jours (...) »

⁵¹ - H. Mitterand, « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* » in *RHLF*, 1985, n°3, p.415.

⁵² - *Le Personnel du roman*, op. cit., p.234.

de ses rapports avec son mari. La maison est aussi pour Farida le lieu où se déploie en des travaux que son mari juge parfaitement inutiles, une énergie fonctionnant comme une espèce de revanche sur l'absence d'initiative à laquelle elle était condamnée chez ses parents.

La fonction des lieux est importante : ils réussissent en partie à signifier le malaise, le conflit cristallisé autour d'une conception différente de l'espace et l'échec du couple rattaché de façon symbolique à « cette maison si bien tenue, où les gens prient et jeûnent deux mois par an, où l'on trouve des bananes et des ananas au dessert » (p.96).

Même le métier qu'exerce Farida ne réussit pas à les rapprocher et le jeune homme peut estimer que le cabinet privé qu'elle ouvre implique, comme la villa, une certaine conception du monde, liée à la possession de l'argent : pour son entourage, en tous les cas, il est un moyen de gagner de l'argent, comme si les études de médecine de la jeune fille poussée par ses parents, n'avaient pas d'autre but. Cependant son travail rattache Farida au « monde réel », à ses nombreuses difficultés et son cabinet de gynécologue, lieu féminin par excellence, est ce lieu où se dévoile la grande misère des femmes et où elle s'épuise à « réparer les dégâts » (p.108).

Les espaces dans lesquels ils se meuvent tous les deux se trouvent séparés, leur dessinant des univers différents et la maison, seul lieu où ils se rencontrent leur devenant non plus lieu privilégié où se cimente le couple mais celui où il se défait. Une métaphore spatiale sert à dire l'enfermement, l'impossible communication : « un monde sans fenêtre. Un monde (...) bien fermé » pense le mari. (p.61). Cette image - négative - de la fermeture avait déjà été utilisée plus haut (p.58) pour décrire Farida : « elle est belle comme un camp fortifié » : la formule, à la Sénac, suggère le repli sur soi, « la défensive », comme le précise le texte, le manque de confiance en soi comme en les autres. Cette barricade entre l'homme et la femme, cette imperméabilité de leurs mondes respectifs semble bien un motif obsédant de l'œuvre. On le retrouve dans ces mêmes pages pour signifier l'échec que représente la partition de l'espace : « à la femme enfermée dans un monde limité et spécifique correspond l'homme sans joie, sans élans, l'homme sans liens avec la réalité, avec la vie » (p.59).

Au plus fort de leur désarroi, c'est-à-dire quand ils ne trouvent plus la paix dans aucun des lieux où ils évoluent, quand Il a décidé de partir et Farida de comprendre ce qui leur est arrivé, interviennent dans leur vie un personnage et un lieu dont la fonction fondamentale, sera en quelque sorte, de les aider à naître à un autre

monde, à d'autres rapports débarrassés des contraintes, des tabous, des privilèges aussi.

III.2.2. *La montagne verte ou la construction du bonheur.*

Ce personnage est une femme, Aïcha, qui se définit, en partie, par son appartenance à un lieu, « la montagne verte »⁵³. Elle se définit aussi par l'une de ses fonctions, celle de conteuse. Le conte en effet, comme le jardin et l'argile (qui seront également associés aux personnages extrêmement positifs de *Glaise rouge*, Hannana et grand-mère Nedjma), pourrait être l'un des motifs constitutifs de ce personnage qui est celle qui raconte, aux enfants comme aux adultes, les récits qu'elle crée.

III.2.2.1. L'espace du conte ou comment apprendre la vie.

Le texte qui donne à voir Aïcha, dans les couleurs de ses robes ou la force de ses mouvements, la donne à entendre car elle est pleinement la conteuse, celle qui raconte mais aussi celle qui imagine. Comme elle façonne ses sculptures étonnantes ou les objets du quotidien, elle façonne l'espace de la légende, du merveilleux dont le rôle n'est pas seulement esthétique. Le conte nourrit la fiction et structure le récit dans lequel il s'intègre à des moments clés.

La première fois qu'Aïcha apparaît dans le récit et que le narrateur la rencontre (p.65), elle est en train de raconter aux enfants de leur ami commun, une histoire, celle d'Ahmed qui n'a pas su choisir la femme qui lui convenait et en meurt. Elle donne ainsi au jeune homme le désir d'une «histoire qui serve de porte » (p.72). Quand il a décidé de divorcer, il se rend sur «la montagne verte » et au soir, Aïcha lui raconte «un conte asiatique » qu'elle a écrit en français⁵⁴ (p.81) et où un jeune homme meurt de n'avoir pas reconnu son âme dans la jeune fille qui venait vers lui : « Un

⁵³ - On peut s'interroger sur le choix de la montagne comme lieu privilégié. On peut en retenir le sème – lieu élevé – et lui adjoindre toutes les connotations positives qu'il implique ; ou cet autre – lieu isolé – qui souligne l'écart par rapport à la ville et met en valeur l'opposition d'un lieu plutôt artificiel et d'un autre tenu pour plus authentique. Déjà, pour le jeune homme, la campagne était perçue comme plus riche que la ville triste et sale - « en hiver parce qu'il pleut, en été parce qu'il ne pleut pas » (p.14) et définie comme un « gigantesque abattoir » (p.151) – comme un lieu où pourraient s'inventer d'autres façons de vivre, où il est possible de rêver.

⁵⁴ - Pas plus que le conte n'est associé à l'oral, la langue dans laquelle il s'invente n'est obligatoirement la langue maternelle : l'espace de la tradition n'est pas, ici, un monde figé dans des contraintes

homme sans son âme ne peut vivre », explique Aïcha Kassoul⁵⁵, « de même qu'il ne peut vivre sans son double féminin. »

Intervient ensuite un récit, beaucoup plus court que les autres, que fait Aïcha au jeune homme venu encore chercher réconfort auprès d'elle ; elle y rapporte l'histoire de trois jeunes femmes qu'un même homme « riche, soupçonneux », au « cœur terni », fait mourir, l'une en la laissant brûler de désir, « si fort sous la lune qu'elle s'effrita en poudre de terre blanche », la deuxième en la violant, la troisième en la battant après l'avoir « privée de lumière et d'air » au point qu'elle accouche « d'un fils-taube ». La terre imprégnée des cendres de l'une, des larmes de la deuxième, du sang de la troisième, est façonnée par une vieille femme qui en fait une forme que les femmes vinrent adorer « pour oublier qu'elles savaient aimer » (p.105).

Le dernier conte, Aïcha le raconte à Farida qui lui en fait la demande car elle pressent que la conteuse « guérit par l'amour et le verbe » (p.122). Au contraire des autres, ce conte dit enfin l'amour qui « n'est pas une chaîne, un jalon tout au plus » (p.132) et apparaît symboliquement comme l'étape ultime après l'échec de la quête d'amour rendue impossible par l'aveuglement des hommes dans les contes précédents.

Dans tous les cas, le conte est une réponse à l'angoisse d'un destinataire alors en proie au désarroi et la conteuse est bien telle que la définit le texte, celle qui ouvre les portes (cf. p.72), celle qui « possède les clés de tous les horizons » (p.122). Deux fois est évoqué, à la fin du conte, le sommeil de qui l'a écouté, lui qu'elle recouvre « d'un drap de laine rayé » (p.105), Farida qui s'endort sous une couverture « rugueuse et rassurante par sa lourdeur et son parfum de laine brute »⁵⁶ (p.133). Le conte a rempli sa fonction d'apaisement et l'espace de la légende a servi à Aïcha à définir sa conception de la vie, des rapports des hommes entre eux, des hommes à la nature.

Riche de l'expérience qu'elle a accumulée, libérée des fausses contraintes, Aïcha se construit un monde solide et harmonieux où les autres peuvent venir retrouver pied. Elle est, en effet, celle qui apaise, qui écoute, qui partage. Elle est l'équilibre atteint entre la tradition et la modernité. Bien sûr, la tradition à laquelle elle se rattache, n'a qu'un lointain rapport avec celle qui régit la vie des parents de Farida. Elle est un personnage fortement valorisé par le texte et bien que Farida ne soit jamais

susceptibles de l'asphyxier.

⁵⁵ - In « Hawa Djabali, Le couple en question », *Diwan, op. cit.*, p.170.

⁵⁶ - On notera que dans l'univers de la montagne verte, rien n'est artificiel, ni les êtres ni les objets.

présentée comme un personnage négatif, les deux femmes, liées à des espaces différents : la villa, l'hôpital, le cabinet pour l'une, la montagne verte, la maison de terre pour l'autre, semblent symboliser deux mondes aux valeurs différentes.

III.2.3. Choix d'espaces, choix de vie.

Malgré leurs différences, les deux femmes vont se rejoindre : c'est dans l'espace occupé par Aïcha que Farida prend conscience de sa valeur et découvre en même temps, elle si longtemps enfermée en elle-même, que « la guérison (vient) des autres » (p.122).

Cet espace créé par une femme est en effet le lieu de l'amitié possible, de la tendresse, de la solidarité : là, « deux femmes se reconnaissent camarades de vie et de peine. » La confiance en soi, en la vie, que la mère, dominée, n'a pas su ou voulu lui donner, elle les trouve chez cette femme qui pourrait être à la fois un substitut de la mère et plus que cela.

Le passage par la maison d'Aïcha, lieu d'initiation à la vie, rend désormais possible la vie en commun, comme si près d'elle, l'un et l'autre avait appris à se connaître, à se mettre à l'écoute patiente de l'autre. Surtout, Farida semble enfin capable de couper les liens qui, l'entravant, la retenaient prisonnière du clan et de ses traditions. Elle qui « n'a jamais écouté son corps » (p.16), qui a « honte de (le) dénuder (...) au bain » (p.119), qui « se déshabille dans la salle de bains », va enfin assumer ce corps que rien ne la préparait à aimer, et, signe de rupture avec ce qui a précédé, appelle son mari par son prénom.

Cette révolution dans ses rapports avec lui s'accompagne d'un renoncement à la villa et au cabinet dont on voit là quelle valeur symbolique ils ont. Un appartement à la place de la villa, la polyclinique à la place du cabinet privé, c'est par le changement d'espace que le texte signale l'évolution de la jeune femme qui n'est pas seulement une évolution sur le plan personnel de ses rapports avec son mari mais bien aussi, une évolution politique, ses nouveaux choix signifiant aussi une acceptation du monde extérieur, comme la rupture avec le clan signifiait le refus des privilèges.

Ce beau roman, bien qu'il montre de façon sensible la difficulté pour un homme et une femme qui s'aiment de vivre harmonieusement dans une société qui ne rend pas toujours aisée la formation d'un couple véritable, n'en est pas pour autant un

roman de l'échec. Au contraire, il est tout frémissant de l'espoir qu'hommes et femmes, s'ils sont suffisamment attentifs l'un à l'autre, peuvent briser la clôture dans laquelle on les a enfermés. Ni simpliste, ni manichéen, ni militant – jamais l'auteure ne prend parti pour l'homme ou pour la femme mais essaie de comprendre ce qui se passe en eux - le texte d'où se dégage une grande générosité et une grande tendresse, par un travail minutieux sur les espaces assignés aux uns et aux autres, en montre la nécessaire interférence pour que puissent se rencontrer hommes et femmes non pas dans un lieu utopique et abstrait mais dans un pays concret peint ici sans complaisance mais sans acharnement non plus, comme un lieu où il est possible de vivre.

Chapitre VI

D'une décennie à l'autre,
« un parler-femme » ?

Les romans des années 90 qui nous servent, avons-nous dit, de corpus de contrôle, abordent les mêmes thèmes que ceux de la décennie précédente avec, cependant, des variations dues, à la fois, à la différence d'époque - l'histoire s'accélérait particulièrement alors - et à un rapport au monde différent, les femmes qui écrivent prenant encore davantage le parti de se «dévoiler», de s'exposer, car, si, comme le constate Béatrice Slama¹, «pour une femme, écrire a toujours été subversif», aujourd'hui, pour elle, écrire c'est aussi prendre des risques majeurs mais en toute connaissance de cause, la nécessité d'écrire l'emportant sur les autres considérations, comme si elle était, selon la belle formule de Zineb Labidi, «acculée à l'écriture, comme celui qui, dos au mur, ne peut plus fuir et ne peut que faire face»².

I.Écritures d'aujourd'hui.

I.1. Espace et Histoire.

Toutes ces œuvres sont profondément marquées par le contexte dans lequel elles s'inscrivent : c'est peu dire que l'Histoire y a sa place, elle est la matrice-même de certaines d'entre elles : actant fondamental des récits, elle génère l'écriture par son intrusion brutale dans la vie de la narratrice du roman de Ghania Hammadou, *Le premier jour d'éternité*. Prenant la forme d'une violence à l'état pur, elle est ce qui transforme les récits en tragédies d'autant plus absolues qu'elles portent la marque de ce « mystère d'iniquité » dont parle Paul Ricoeur³ et que Jean Marie Domenach explicite ainsi : « le malheur sans raison, la culpabilité sans crime »⁴. Plus fortement que les œuvres qui les ont précédés, ces textes disent l'arbitraire et l'injustice du malheur car les récits antérieurs qui mettaient en scène la violence de la guerre de libération étaient certes, nourris de ce que J. M. Domenach appelle « le matériau ordinaire de la tragédie, la souffrance, le deuil, les larmes »⁵ mais n'en étaient pas

¹ - In « De la «littérature féminine» à «l'écrire-femme». Différence et institution. » art. cit., p.51.

² - Citée par C. Achour in *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, p.48.

³ - In « Sur le tragique », *Esprit*, mars 1953, p.450.

⁴ - In « Résurrection de la tragédie », *Esprit*, numéro spécial, mai 1965, p.999.

⁵ - *Ibidem*.

moins porteurs d'un espoir incompatible avec le tragique comme l'était la cohérence du monde qu'ils mettaient en place.

Affectant l'espace dans sa totalité, la violence de l'histoire contemporaine des textes modifie la vie de tous les personnages, où qu'ils se trouvent. Les textes précédents montraient comment la guerre rendait dérisoires, alors, la clôture de l'espace et la fonction protectrice de la maison en donnant à voir la dévastation des lieux de l'intimité, maison, chambres, hammam... Plus d'espace protégé non plus dans cette autre guerre mais le saccage atteignant le cœur de l'espace le plus intime comme lorsque Nadia, la jeune héroïne de *La Mer* découvre, « atterrée », avec quelle haine son frère a détruit dans sa chambre, livres, photos, cahiers, « tout ce à quoi elle tenait » (p.67). Dans *Glaise rouge*, l'impossibilité de trouver un espace sûr est rendue par le choix des lieux où l'horreur frappe : c'est un espace de paix qui est atteint, la montagne où la Jeune Fille, conduite là par sa grand-mère pour qu'elle y reprenne pied, apprend la vie. Ce sont, au cœur de cette montagne, les lieux les plus « conviviaux » qui sont détruits quand la mort frappe les deux personnages les plus marquants du texte, grand-mère Nedjma et Hannana, chez elles ou, plus précisément, devant chez elles. En effet, le texte souligne que Hannana recevant ses assassins, les « installa à l'ombre, devant la maison de terre » (p.118) : le choix du lieu, le plus agréable comme le signale le terme « ombre », les gestes de bienvenue - elle « leur fit du thé, leur offrit des gâteaux » - présentent le contraste le plus saisissant avec ce qui suit, la violence qui s'abat sur la vieille femme et le jeune homme qui a osé s'interposer et la mort, brutale, insensée, dans un espace auquel, justement, essayait de donner sens la femme assassinée. Grand-mère Nedjma, à son tour, est tuée avec le même acharnement et sa tête déposée sur le pas de sa porte : les seuils, lieux familiers de l'échange de la parole, lieux passerelles entre l'intérieur et l'extérieur, se font lieux de la mort la plus violente, négation du combat des deux femmes pour la vie, sanction de ce combat.

Le sentiment de l'omniprésence de la violence est rendu aussi bien dans *La Mer* que dans *Glaise rouge* par le fait qu'elle peut jaillir du cœur même de la cellule familiale : c'est par son frère qu'est lapidée Nadia et la Jeune Fille de *Glaise rouge* apprend, en même temps que la mort des deux femmes qui ont cherché à l'initier à la vie, que ses frères « sont du même bord que les assassins » (p.121). L'Histoire représentée dans les textes par le fracas des explosions, des attentats, de la mort, l'est aussi par ce vacillement des valeurs faisant exploser tous les refuges : ainsi se

trouvent niés dans ces textes de femmes les fondements traditionnels de la « protection » qui leur est consentie : la maison n'est plus asile et le frère devient l'ennemi.

La violence dont la présence se fait sentir partout, s'exerce particulièrement dans *la rue* et prend des formes multiples : violence de l'Histoire répandant la mort au détour de chaque rue, violence d'une société qui, à ce moment de son histoire, multiplie les interdits et les contraintes qui étouffent les êtres et punit toute infraction. C'est par la récurrence du thème du regard que *La Mer* montre de façon très forte quelle contrainte s'exerce sur les femmes en particulier, en faisant de ce regard un motif obsédant, de la société un Argus aux cent yeux et de l'espace où les jeunes filles osent se mouvoir, une scène où elles sont épiées, scrutées, jugées et pour tout dire données en spectacle. Mais, dans ce roman, comme dans *Le premier jour*, la rue est aussi désormais le lieu où l'on meurt : Nadia, « dans la lumière froide du petit matin » (*La Mer*, p.72), Aziz « qui allait dans la lumière » (*Le premier jour*, p.9). À l'excipit d'un texte, à l'incipit de l'autre, cette notation de lumière qui « éclaire » la scène et la rend encore moins supportable à cause du contraste qu'elle souligne entre la mort et la vie, rend sensible le travail de l'écriture qui reconstruit un « réel » dont elle se propose, d'une certaine façon, de rendre compte.

L'Histoire est dans tous ces textes, elle leur donne leur coloration tragique, leur force car ces écritures sont de résistance mais, contrairement à ce qui se passait pour les œuvres des années 80, elle ne sert plus de caution à la prise de parole des femmes qu'elle contribuait à légitimer. Elle la suscite, la nourrit et s'en trouve transformée car ces œuvres ne sont pas seulement les témoignages auxquels contraint une situation tellement intolérable qu'elle oblige à prendre la parole mais bien les lieux où se manifeste le travail de l'écriture comme le montre particulièrement le traitement réservé aux espaces extérieurs.

I.2. Extérieurs.

En effet, et c'est là une évolution par rapport aux textes antérieurs, *le rapport au dehors* n'est pas appréhendé de la même façon et l'attention portée à la beauté bouleversante du pays, à l'éclat de la lumière et du soleil, au bleu de la mer et du ciel,

tout à fait inouïe jusque-là dans les textes de femmes ⁶.

Dans *La Mer*, l'extérieur joue un rôle fondamental quoique différent dans les deux parties du texte. Dans la première, le chronotope idéal des vacances d'été est dominé par l'infini de la mer, la chaleur du soleil et de la lumière qui font de ce roman, autre *Chronique d'une mort annoncée*, une tragédie méditerranéenne. L'incipit, ouverture radieuse, semble dessiner les contours d'un monde lumineux, placé sous le signe de la beauté du monde et du bonheur du corps : seule sur la plage, Nadia « salue le jour naissant comme au commencement du monde (...) Plus seule et plus libre qu'elle ne l'a jamais été. Et elle court (...) les bras étendus, rêve d'oiseau qui fendrait l'espace... » (p.7)

Au terme du récit, elle court aussi, bras au ciel, mais c'est vers la mort que la mène sa course, la reprise de cette image de l'envol montrant que l'habite toujours le même refus des entraves. La structure du récit, en juxtaposant à toute notation de bonheur, des indices qui le montrent menacé, à tout moment heureux, une chute, installe une tension qui donne à l'œuvre sa densité. Vision pessimiste mais lucide du monde qui montre comment la quête de liberté des femmes, de plus en plus impérieuse, les met en danger à cause du refus qu'elle implique, de la contestation qu'elle représente. La démarche de l'auteure s'exposant en prenant la plume, se trouve répercutée dans celle de son personnage affrontant la mort plutôt que de renoncer à ses rêves de liberté.

Dans le désastre que met en scène le roman, seule la beauté de la mer ne s'altère pas : lieu où la jeune fille rencontre l'amour, où les corps se découvrent dans un décor somptueux marqué en filigrane par la présence de Camus⁷ convoquée par la description de ce qui ressemble à la route de Tipasa avec des « criques violentes et sauvages » (p.41), la « clairière embuée de lumière et de chaleur » en contrebas de laquelle « des pins détachent leur silhouette frémissante sur le bleu extrême de la

⁶ - Contrairement à ce qu'écrit Marta Segarra (in *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, p.111) : parlant des œuvres qu'elle analyse, elle note : « La nature (...) est rarement évoquée et si elle l'est, ce n'est que relativement aux impressions qu'elle soulève chez les narratrices, qui ne se laissent jamais aller à des descriptions élégiaques du milieu naturel. » Il est vrai que son ouvrage paru en 1997 n'envisage pas la production dont il est question ici ; sa remarque cependant, permet de souligner l'évolution de cette littérature sur ce point.

⁷ - On notera, ce qui n'est pas un hasard, que Nadia a, sur le mur de sa chambre, la photo de Camus. (p.59). Notons aussi ce que l'auteure écrit de l'œuvre de Camus : « Naturellement, il y a le soleil, la lumière, la beauté des plages dans les étés tranquilles (...) Il y a aussi des hommes accablés par la certitude de "la tendre indifférence du monde" et cependant saisis par une émotion véritable née de cette seule certitude (...) qui nous étreint sourdement, alors même que nous sommes confrontés au

mer », «le crissement des aiguilles de pin » (p.42) ; après le saccage de l'amour, elle reste ce lieu préservé vers lequel Nadia éprouve toujours le besoin d'aller. Elle joue un rôle plus important que les autres espaces dans le texte traversé par cette interrogation : comment la splendeur du monde ne vacille-t-elle pas devant l'horreur, devant la tragédie personnelle et collective ?

C'est aussi l'interrogation qui court en sourdine dans *Le premier jour* où se lit ce même étonnement devant ce que Camus appelait « la tendre indifférence du monde ». Là encore, la mer est omniprésente comme la lumière : motifs obsessionnels, elles nourrissent les métaphores, font de l'immeuble où vit Mériem un « bateau », de la chambre où se rencontrent les amants, une « chambre-lumière » ; c'est dans la lumière que meurt Aziz⁸, comme il se tenait devant Mériem, « souverain dans la lumière ».

La mer, « la bleue », comme dit parfois le texte, empruntant à l'arabe populaire, est ce lieu où l'homme se ressource, où il vient reprendre force, où, nouveau Démosthène, il forge sa voix, s'exerçant à « se faire entendre au-dessus du bruit de la houle » ; c'est par rapport à elle que se définissent les voix, celle de l'homme de théâtre qu'est Aziz, « plus forte que la mer » ou « plus haute que la mer » mais aussi celles qui sortaient du poste de TSF diffusant les pièces qui fascinaient l'enfant et qui « naissaient et mouraient comme les vagues de l'océan ». Comme dans le roman de Maïssa Bey, la mer, dans *Le premier jour*, est associée au bonheur, les lieux heureux sont souvent ouverts sur la mer et quand la douleur terrasse la narratrice, c'est l'image de la mer qu'elle convoque : « Je ne veux penser qu'au square tourné vers la mer - là-bas tous les jardins semblent regarder vers la mer. » Malgré la tragédie qui est au cœur des récits, les éléments de la nature, mer, ciel, soleil, constamment associés à l'action, font de ces romans, des romans solaires, ouverts sur l'extérieur.

Cette ouverture est l'une des caractéristiques du roman d'Hawa Djabali, *Glaise rouge*. En effet, le récit s'attache à décrire le parcours d'une jeune fille que sa grand-mère est venue chercher à Alger, pour l'emmener avec elle sur la montagne où elle vit. On connaît la symbolique attachée à cet espace positivement valorisé par le

tragique, à l'absurde, à l'étrangeté d'une existence dont bien souvent nous avons du mal à saisir le sens. » (« Femmes au bord de la vie », *Algérie Littérature / Action* n°29-30, mars-avril 1999, p.238.)

⁸- Coïncidence frappante, c'est aussi « dans l'éclat du soleil » (*La Mer*, p.14) que meurt le père de Nadia, autre homme aimé.

sème d'élévation qui le constitue en partie⁹ et quel rôle il joue dans l'univers romanesque de l'auteure qui lui donne une place encore plus importante que dans *Agave* : en effet, alors que dans le premier roman elle est un espace important du texte où les personnages se reconstruisent, elle est ici, l'espace fondamental du récit, tant par la place qu'elle occupe en texte que par les valeurs qui lui sont attachées.

Le découpage du texte, encadré par un prologue et un épilogue, en parties qui ont pour titre, à partir de la cinquième, les noms de mois qui se succèdent, déroule sur une année, de « fin septembre » à « août », l'itinéraire de la Jeune Fille (elle ne sera jamais désignée autrement), l'inscrivant dans une durée qui donne sa vraisemblance psychologique à ce roman d'apprentissage et qui permet à l'auteure de décrire la montagne sous les multiples facettes que lui dessinent les différentes saisons, d'en monter la « multiple splendeur ».

Elle est au cœur de la créativité poétique, l'écriture excellent à rendre les nuances les plus fines du cycle des saisons, qu'elle s'attache à peindre la lumière de janvier quand « le ciel est un espace de bonheur où s'étreignent le froid et le soleil » (p.56) ou le ciel de décembre « ardemment froid et net » (p.52) ou encore la pinède au mois de juin : « odorante, craquante de chaleur, univers du serpent et du lézard vert, les ailes des cigales l'emplissent de leur rumeur qui s'interrompt, une ou deux fois le jour, mystérieusement, durant quelques secondes, pour livrer l'insondable de l'été, un silence brûlant qu'un geai ou un corbeau griffe ou raye aussitôt » (p.89).

Elle est aussi le lieu où se construit, loin de la « ville pourrie » (p.24), de la « ville honteuse » (p.29), « une autre façon de vivre », motif grâce auquel la narratrice invente un mode de vie, mêlant l'utopie à l'observation émue du vécu des femmes, de leurs moindres gestes : « elle vit, mon écriture, déclare-t-elle¹⁰, de la vie de toutes les femmes qui me vivent. » Au centre de cet espace et de cette invention, deux femmes, grand-mère Nedjma et Hannana liées à la Jeune Fille par les liens du sang pour la première, par un « désir de fille » pour la seconde, auquel répond le « désir de mère » (p.47) de la Jeune Fille. Elles se définissent par le rapport qu'elles entretiennent avec la terre, pays qu'elles habitent intensément et loin duquel il n'est pas de vie possible¹¹, matière qu'elles travaillent de leurs mains, glaise rouge ou jardins, sauvegardant les

⁹ - Cf. in G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., la section intitulée : « Les symboles ascensionnels », pp.138-144.

¹⁰ - Citée par C. Achour in *Noûn*, op. cit., p.155.

¹¹ - Cf. les propos de Hannana, p.22 : « Je suis de terre brute, regarde ma couleur ! si je quitte mon Lieu, je m'effrite et je meurs ! »

gestes anciens menacés¹² qu'elles transmettent à la Jeune Fille. Cependant la répétition de ces gestes anciens n'est jamais désir de maintenir le monde du passé et ses valeurs ; les deux femmes n'en retiennent que ce qui les fait vivre en harmonie avec le monde. Esprits libres, elles sont celles qui disent non aux contraintes et contribuent à la libération de la Jeune Fille. C'est la jeune citadine, instruite, mais jusque-là peu au fait des choses de la campagne, qui s'inscrit dans la lignée de celles qui transmettent l'héritage des femmes - à la mort des deux femmes, elle « se découvrit les mains de Nedjma » et cherche « une terre possible, un lieu où créer des jardins » (p.121) - une tradition que le texte ne nous montre jamais subie mais acceptée, jamais figée mais au contraire, sans cesse renouvelée, actualisée.

Quand les femmes, par exemple, vont laver leur linge au bord de la rivière et que les plus jeunes jettent l'eau savonneuse dans le courant, « les vieilles protestent » accumulant les arguments, disent « la mer qu'il ne faut pas salir, les esprits de l'eau douce qu'on évoque sans les nommer », mêlant le rationnel et l'irrationnel, relayées par la Jeune Fille qui parle de « pollution », du danger que font courir à la terre « le laisser-aller et la saleté. » (p.43)

Cette tradition tissée par les nombreux gestes de femmes est souvent le lieu de la création comme le montrait déjà *Agave* et comme le montre, sur un mode encore amplifié, ce texte où abondent les descriptions de scènes traditionnelles - jeux des femmes et confection des crêpes pour fêter le printemps, préparation du couscous, travail de l'argile, pose du henné, tissage, pressage des olives, bain – sur lesquelles le regard porté n'est jamais un regard ethnographique, essentiellement pour trois raisons :

- d'abord, ces descriptions ne s'adressent pas à un destinataire sous ou pas informé ; jamais la narratrice ne « décode » ce qui pourrait poser problème à un lecteur ignorant du monde qu'elle peint : si, par exemple, parlant des « mauvais rêves » de la Jeune Fille, elle écrit « qu'elle s'était vue maquillée, les cheveux teints en noir » (p.117), elle n'éprouve pas le besoin de préciser que ce sont là, dans l'interprétation féminine des rêves en Algérie, des éléments de mauvais augure, son destinataire étant capable de déchiffrer le sens du rêve¹³. Au contraire, ce qu'elles recherchent, c'est à réveiller des souvenirs, l'émotion du destinataire naissant de leur partage avec la

¹² - Cf. p.43 : « (...) la mémoire oublie et le geste traditionnel se dévoie (...) »

¹³ - De même, ne sera pas expliqué le fait que le triomphe de la grève des femmes qui jeûnent, intervienne « le vingt-septième jour du jeûne mondial » (p.113), son destinataire connaissant le caractère sacré de la veille du vingt-septième jour du mois de Ramadan où fut révélé *Le Coran* au

narratrice.

- Ensuite, elles sont toujours habitées par une très grande poésie, non pas lieu de transmission de savoir mais de recherche poétique : le bain que la grand-mère fait prendre à son enfant dans une grotte marine est, à cet égard significatif. La beauté du décor non pas dite mais montrée¹⁴, la relation cosmique, pourrait-on dire, de la Jeune Fille avec la mer dans laquelle elle se baigne, le sentiment d'étrangeté née de la convocation « des esprits féminins (p.34) font du lieu « un lieu de Mystère et d'encens » (p.36), proche des décors de contes.

- Enfin ces scènes sont toujours empreintes du désir, toujours lucide, de valoriser les femmes et leurs gestes : « Elles que d'aucuns croient sottes, qu'on a cru toujours vouées aux enfants et aux superstitions, elles parlent de contes et de l'art de dire, des formes inventées dans la glaise, leurs poteries, de la beauté des tissages, de l'art de nourrir, de chants, de musiques et de danses, elles parlent de cuisine et de bonheur des fruits, et, ne craignant plus la malédiction, elles parlent d'amour, elles parlent d'apprendre! » (p.57)

C'est dans l'art des *jardins* et la représentation qui en est faite, que se manifestent, de la façon la plus éclatante, la créativité féminine et le travail d'une écriture « inspirée ». Hannana, personnage exceptionnel, accumulant un certain nombre de qualifications qui en font la marginalité même : « femme, noire, communiste et intellectuelle » (p.46), est aussi celle qui crée « des jardins d'une beauté inouïe »¹⁵. Ces jardins remplissent diverses fonctions, l'une d'ordre structurel, dans la mesure où leur description ponctue le récit, en intervenant régulièrement dans le texte auquel leur retour¹⁶ annoncé chaque fois par la même phrase-titre : « Chanson des grincements de la brouette dans le jardin de Hannana » et la reprise en fin de

Prophète Mohamed. (H. Djabali raconte dans un entretien avec C. Achour qu'elle a écrit un roman, malheureusement détruit, portant comme titre *Les dits de la 27^e nuit*.)

¹⁴ - Cf., par exemple, p.34 : « (...) jeux de lumière, algues incroyables, coquillages, anémones de mer somptueuses comme de gros rubis !

Eclat véronèse de l'eau sur le sable si fin du fond, jeux d'algues vertes, brunes ! roses ! Paradis ! »

¹⁵ - Qui fait dire à la Jeune Fille : « C'est trop beau, je crois que ça n'existe pas ! » (p.47)

¹⁶ - Le procédé de la reprise régulière d'éléments semblables ou de même nature donnant au texte ce rythme particulier est utilisé à plusieurs reprises : ainsi trouve-t-on un « premier contact avec le futur » pp.26 sq., un second, pp.75sq. puis un troisième, pp.111sq. ; trois fois revient la « chanson du goudron de la route lorsque les soleils rient sous la pluie » (pp.65, 97, 121) ; trois autres fois le récit intercale des « chansons » comme p.38 : « La perte de la mémoire, ou chanson des bruits de moteur et ferraille de la voiture de Cousin-Taxi », p.58 : « Murmure de l'olivier géant, confidence de l'histoire des deux sœurs dont personne n'ose plus parler » et, p.61, la « Chanson nocturne des talons hauts de l'étrangère du quartier Nord d'une grande ville d'un pays du Nord. »

description de la même question : « Qu'avons-nous dit en ce jardin? »¹⁷, donnent son rythme à ce roman dont l'auteure a voulu qu'il ait « l'enroulement du boléro »¹⁸.

Une autre de leurs fonctions est de marquer les différentes étapes du cheminement de la Jeune Fille sur le chemin de la connaissance : « En ces jardins, en ces objets, en ces savoir-faire, la Jeune Fille se civilisa (...) » (p.47). Au long de ce parcours initiatique, elle apprend pêle-mêle qu'il lui faut écrire (p.10), qu'il faudra partir (p.22), les peintres italiens, les potiers chinois et les villages bleus des Aurès (p.31), l'enthousiasme (p.81), la fusion avec l'univers (p.87) et, au bout du parcours, qu'elle n'a pas la force de Hannana, qu'elle ne peut que s' « approcher de temps en temps et accomplir chaque visite aux jardins comme stations initiatiques. » (p.109)

Au plan de l'écriture, la description des jardins est le lieu où se déploie ce que P. Hamon appelle un « luxe textuel » provoquant parfois chez le lecteur « un effet de sidération »¹⁹, étonnement devant cette compétence descriptive et ce que le critique définit comme « gain de plaisir spécifique », la jubilation du texte se répercutant sur le destinataire. Toutes les descriptions fonctionnent de la même façon : cinq des six descriptions sont introduites par le pantonyme – un jardin – accompagné du prédicat qui donnera sa tonalité au passage : mauve (p.10), blanc (p.21), bleu (p.31), rose (p.80) et rouge (p.107) ; dans la description des jardins jaune et orange, associés dans un même passage (p.86) les thèmes introducteurs sont précédés d'un complément de lieu qui les situe, quoique vaguement, « dans le vallon ». Le texte ensuite, décline tous les tons de la couleur initiale, souvent dans des phrases nominales qui dessinent par touches successives une toile impressionniste : ainsi, le jardin mauve :

« (...) Glycines, vieux miracle de bois torsadé, travaillé; torrent aérien des nostalgies.

Violence des bougainvilliers, violine sauvage qui capturera tout entier le rempart de terre.

Lilas, lilas ou presque blancs au temps extatique des anciens printemps. Et puis des violettes, en touffes, à la découverte ; (...) des violettes qui sentaient encore leur propre arôme fou.

Changement de saison; chrysanthèmes camaïeux. Senteurs amères d'un

¹⁷ - Que l'on peut trouver sous une forme à peine différente : « Aux jardins (...) qu'avons-nous dit... ? »

¹⁸ - Cf. « Entretien avec C. Chaulet-Achour » in *Algérie Littérature / Action* n° 15-16, nov.- déc.1997, p.223.

¹⁹ - In : *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p.47.

automne de terre riche. Impressionnisme, vertige, regard flou.

L'été de tant de fleurs ramenait la balançoire de satin parme et son parasol. Cyclamen, rose mauve, lèvres de femmes très brune, tarte aux mûres fondantes, vin de sureau, miel de lavande (...) »

Les autres couleurs se déploient toutes avec la même richesse dans les nuances – ainsi au jardin rouge, la description égrènera-t-elle le pourpre, l'incarnat, le vermillon, le carmin – et dans la nomenclature ainsi prédiquée, roses, orchidées, glaïeuls, œillets, hibiscus, pivoines, tulipes, arbousiers, houx, géranium, grenadier... font surgir un jardin fantastique dont la luxuriance, jaillie de la richesse, de la diversité, de l'abondance des termes de la nomenclature et de leurs qualificatifs est aussi soulignée par la narratrice elle-même - « combien de voyages, de recherches pour obtenir ceci ? Il y a là une insolence dans le luxe presque insupportable dans ces montagnes rustiques, amnésiques » - mais son intervention n'est pas destinée, comme dans d'autres textes, à compenser une carence descriptive, loin de là, mais à souligner, magnifier, la création de cette femme capable d'inventer une telle splendeur et dont l'art se manifeste dans l'harmonie atteinte par les camaïeux et les parfums dans chacun des jardins²⁰ : la beauté du lieu est le but essentiel de cette création qui n'a pas de fonction utilitaire immédiate²¹ ; elle est aussi le résultat du seul travail de la femme comme le montre, par exemple, l'absence d'oiseaux²². La description qui donne à voir ces jardins somptueux dont la fonction référentielle laisse place au travail de l'écriture, en une mise en abyme qui, montrant le génie créateur du personnage, nous fait toucher du doigt celui de l'auteure, rend sensible la force créatrice de la femme: elle est, comme le souligne Hamon²³, « point névralgique d'inscription de l'idéologie dans le texte. »

Cette présence si forte du *dehors* dans ces œuvres récentes, se manifeste aussi par le fait que, dans *La Mer* comme dans *Glaise rouge*, c'est au cœur d'une nature somptueuse que les deux jeunes filles découvrent l'amour ; dans *Le premier jour*, si elle n'est pas le lieu de la découverte des corps, la nature, face à l'immensité de la mer,

²⁰ - La richesse de cette palette souligne ce que dit G. Durand pour qui « la couleur (...) renvoie (...) toujours à une sorte de féminité substantielle », *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.253.

²¹ - Alors que les jardins décrits par la littérature masculine sont souvent vergers ou même potagers.

²² - Si nombreux dans les jardins décrits par Bounemour dont la poésie naît de la présence de certains éléments, eau, arbres, oiseaux plus que du travail de l'écriture et dont la compétence descriptive, à ce niveau, est sans doute à mettre en rapport avec la connaissance du chasseur ou du dénicheur qu'est si souvent l'enfant élevé à la campagne.

²³ - *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p.214.

sert de cadre somptueux à un amour lui-même sans limites²⁴. Cette absence de clôture pour un acte si lourd de conséquence dans la société de référence, cet amour « hors les murs » est très symboliquement expression d'un refus des contraintes : Nadia et la Jeune Fille ont, d'ailleurs, toutes deux, le sentiment d'une libération²⁵. Cependant, la symbiose avec la nature, l'exaltation qu'elle provoque et que l'écriture rend avec acuité – on peut parler à propos de ces textes d'une écriture sensuelle capable de figurer tout le bonheur né du moindre contact avec la nature, ses couleurs et ses parfums²⁶ – n'aveugle pas les narratrices et n'empêche pas la plus grande lucidité : ces œuvres rendent compte de l'enfermement qui marque aussi l'univers des femmes .

I.3. Intérieurs.

Sur ce point, les dernières œuvres rendent un son un peu différent de celui des précédentes : ainsi, la maison n'y est plus un espace fondamental même si elle reste le lieu prescrit aux femmes et le clivage dedans / dehors qui existe à des degrés divers, y est moins marqué que dans les textes antérieurs.

Dans *La Mer*, les deux parties du texte s'opposant en tous points, la maison ne s'y caractérise pas de la même façon et n'y remplit pas la même fonction. L'euphorie qui règne sur la première partie atteint « la petite maison offerte aux vents » où la famille de Nadia passe l'été. En bout de village, accrochée aux rochers, elle se caractérise par un isolement qui est un élément positif qui l'oppose à la « cité des 1200 logements » à Alger. Elle s'y oppose aussi par ses deux qualificatifs les plus fréquents : « blanche », ce que n'est plus Alger²⁷ et « petite » à l'évidente valeur affective. C'est cependant de la proximité de la mer que la maison tire sa positivité : elle est un havre parce qu'elle permet le contact avec la mer qui joue un rôle apaisant

²⁴ - Cf. les pages 55-56 où la narratrice raconte comment les personnages vont vers la mer ; le « but » atteint, elle rapporte : « il se tenait face à moi, (...) souverain dans la lumière. Devant l'océan immuable, il m'aima dans tout l'éclat du monde. »

²⁵ - Cf. dans *La Mer* (p. 43), le sentiment de Nadia étonnée de se sentir « aussi légère » alors qu'au regard de la société, elle a « fauté » : « Mais d'où vient qu'elle se sente aussi légère ? Délivrée au contraire. Délivrée d'un poids encore plus lourd. La somme écrasante de tous ces interdits » et *Glaise rouge*, p.91 : « (...) elle sent des larmes couler de ses yeux sans savoir si c'est la brûlure, le bonheur ou la liberté... »

²⁶ - Cf., par exemple, dans *Glaise rouge*, l'évocation, p.87, de ce moment où la Jeune Fille a « mangé ce citron parfait, zeste, pulpe et jus, la tête renversée, basculée toute entière dans l'intensité bleue du ciel » ou, p.54, celle du « parfum des mandarines qu'on épluche (...) intense bonheur de l'hiver ! »

²⁷ - Cf. p.11 : « Alger autrefois blanche. »

en permettant d'oublier la ville et ce qu'elle charrie d'ennui, de chaleur et de malheur avec cette guerre « qui ne dit pas son nom » (p.10). La description de la maison est à peine esquissée et joue sur la lumière, celle du patio, espace ni clos ni ouvert, entre dedans et dehors et dont la lumière elle-même se caractérise par l'entre-deux du clair-obscur ou du crépuscule; celle de la chambre où alternent, au gré des émotions de la jeune fille, une pénombre fraîche et la clarté éblouissante du jour quand les volets ouverts sur la mer laissent entrer le soleil.

Le texte faisant du contraste l'un des procédés les plus fréquemment utilisés, cette écriture de la lumière se transformera en écriture de l'obscurité, de la douleur dans la deuxième partie du texte qui apparaîtra d'autant plus sombre qu'elle s'oppose à un début radieux. La vie au bord de la mer est une parenthèse et les lieux sont plus traversés qu'occupés, sauf par la mère. Nadia et les deux plus jeunes enfants n'y vivent que dans l'attente de la plage et si la baignade est impossible et que la mère interdit de sortir, Nadia tourne en rond dans un espace décrit alors comme « restreint » et « insupportable ». La mère, elle, dont la vie ne se conçoit pas en dehors des murs, se comporte là comme ailleurs, investissant la cuisine où s'élabore cette nourriture qui est sa façon de manifester l'amour qu'elle porte à ses enfants, au point que pour sa fille ce sont des parfums de cuisine qui lui sont associés. Comme les femmes du *Printemps*, elle use sa vie en des tâches sans fin, sans cesse recommencées. Cependant, même elle, si choquée par ces vacances au bord de la mer, se laisse aller à leur charme et le texte la fige un instant, assise sur le carrelage du patio où, « gagnée par une indolence inhabituelle, elle s'oublie à rêver. » Fugitive image, disant la magie du lieu.

Le rapport à l'espace est révélateur d'une conception du monde et les différences entre les personnages sont, en particulier, rendues par leur façon différente d'occuper un lieu : dans la maison du bord de mer où même la mère se « décripe » un moment, « se dénoue »²⁸, seul le frère aîné ne se laisse pas distraire de ses préoccupations et la chambre dont il referme la porte sur lui, signifie dans quel isolement il se plonge, y écoutant ces cassettes de prêches haineux qui le font dériver loin des siens. Le texte le définit comme « enfermé, enlisé » (p.21)²⁹ : c'est lui qui symboliquement ferme à clé la porte par laquelle, chaque matin, sort Nadia pour courir sur la plage, envol qu'il interrompt comme il interrompt sa course à la fin du récit. Le

²⁸ - Comme le dit H. Djabali de la Jeune Fille, une fois qu'elle s'est installée dans la maison de sa grand-mère (p.30).

²⁹ - À la maison, il est, le plus souvent enfermé dans sa chambre : cf. pp.29, 44.

motif de la fermeture lui est associé – il est à la fois celui qui enferme et qui est enfermé – par une inversion des rôles habituels qui dit son refus des autres puis la haine de ceux qui résistent aux nouvelles lois édictées par ses semblables.

C'est aussi par le biais de l'espace qu'est évoquée la figure du père : la paix éprouvée dans la maison de la plage fait remonter du fond de la mémoire des souvenirs de bonheur liées à la maison où l'enfant a vécu jusqu'à la mort du père. Comme dans d'autres textes³⁰, la relation au lieu est tributaire de la relation aux figures parentales : la tendresse du / pour le père fait de cette maison du passé un lieu heureux dont les murs ne sont pas l'indice de la claustration mais de la protection, de la solidité d'un univers et d'un temps dont les images résurgentes sont celles des siestes estivales, suivies, dans des cours lavées à grande eau, de l'heure précieuse du goûter dont la jeune fille garde un souvenir au parfum de café, de menthe et de galette chaude³¹. Ces images de goûters dans les cours ou les patios, quand la chaleur décroît, sont une constante de la littérature des femmes, images heureuses d'une pause, d'un moment à soi, entre soi mais on remarquera qu'elles sont plus présentes dans le souvenir que dans le présent des narratrices : notre temps est-il si « déraisonnable » que ces plages de paix y soient devenues insolites et rares?

La violence pénètre avec les images de la télévision dans la maison d'Alger qui, ne remplissant plus sa fonction protectrice, ne peut être cet espace de réconfort dont parlait Bachelard. Cette carence est liée aussi à l'incapacité de la mère à venir en aide à ses enfants : la maison n'étant jamais le lieu de l'échange de la parole, elle ne peut rien contre la dérive de son fils et ne voit pas ce qui se passe en sa fille.

Les lieux d'Alger, présents dans la deuxième partie du roman sont, sauf la mer, tous frappés de la négativité qui caractérise cette partie du texte. La dysphorie qui atteint la maison familiale – « murs blêmes », « fenêtres hérissées de barreaux »- (p.32) touche le studio du jeune homme où se rencontrent les deux jeunes gens après les vacances. L'échec de la relation amoureuse est annoncé par le traitement de l'espace du studio dont les éléments privilégiés par la description font un lieu négatif : lieu de la transgression, il est lieu illicite, interdit. La fenêtre close, la lumière éteinte

³⁰ - Cf., en particulier, *Le Cow-boy* où la relation à la mère détermine le rapport à l'ensemble des espaces.

³¹ - Cette odeur de galette chaude est aussi évoquée comme souvenir de bonheur dans *La Fin d'un rêve*. Elle est un souvenir très fort dans l'univers d'un écrivain comme Azouz Begag comme le note Z.Siagh qui écrit que dans la plupart de ses textes « flotte de manière obsédante une odeur de galette, chaude et tendre comme la mère et l'enfance, mais au goût parfois amer comme l'exil auquel sa communauté a dû

installent une pénombre qui, différente de la pénombre heureuse de l'été, signale les limites d'un amour clandestin, comme la description qui succède à l'annonce par le jeune homme que ses parents ne veulent pas d'une jeune fille qui n'est pas de leur monde, montre celles d'un garçon faible et lâche : regardant par la fenêtre qui n'a jamais été ouverte, ce qu'elle voit est à l'image de ce qu'elle a entendu : « une cour jonchée de détritrus (...) Sale (...) Comme les mots qu'il vient de lui jeter au visage. » (p.47)

Par le contraste entre le décor lumineux de l'amour naissant puis de la découverte des corps et le sordide de cette chambre sombre où l'amour est mis à mort, le texte souligne par la descriptions des différents espaces, les étapes successives de l'aventure amoureuse qui se termine dans un autre immeuble aussi sordide – le même terme de « détritrus » est utilisé - dans l'épreuve de l'avortement. La chambre où la jeune fille se retrouve après « l'opération » devient le lieu d'une souffrance intolérable sur laquelle le texte s'attarde en des pages denses et compactes quand tout le reste du roman se fragmente en paragraphes ou en pages aérées : l'espace de la page lui-même n'est pas occupé de la même façon quand il s'agit de dire la joie ou la souffrance.

Ni *Glaise rouge* ni *Le premier jour* ne sont des romans d'intérieurs. Pourtant, deux des passions qui font exister le second, celle de l'être aimé, celle du théâtre, se vivent dans la clôture d'une chambre et dans celle de la salle de spectacle. L'écriture, attentive au moindre frémissement des êtres, explore minutieusement les chemins de l'amour et ceux, terribles, de la douleur – elle est, au sens premier du terme, écriture de passion – mais ne s'attarde sur la description de l'espace que lorsqu'il s'agit de la nature et en particulier de la mer. L'appartement de la jeune femme comme les chambres d'hôtel hors d'Alger sont souvent décrits par le rapport qu'ils ont avec la mer : son immeuble est situé dans une rue « dévalant sur la mer »; à quelques pas du port, il est « semblable à un bateau », telle chambre d'hôtel est « orientée (...) vers la mer » et quand la dépression le guette ou s'installe, c'est encore vers des lieux « face à la mer » que se dirige le couple.

La façon dont la jeune femme « habite » les espaces où elle vit, sa relation à ces lieux, souligne son évolution depuis la rencontre avec Aziz : avant lui, elle n'a pas de maison à proprement parler, c'est-à-dire un lieu où s'est construite une vie, par sédimentation ; les livres sont dans les cartons dans lesquels ils ont été transportés, de

se résoudre » (« Mimer la langue absente » in *Les Enfants de l'immigration*, E. Ruhe éd., 1999, p.91.)
Quelles que soient les conditions d'écriture, cette odeur a bien un goût d'enfance et de bonheur.

déménagement en déménagement. L'appartement de Mériem ne deviendra *foyer* que lorsque Aziz se mettra à y venir et quand il place des étagères aux murs, il marque une annexion du lieu qui devient aussi le sien. De même la jeune femme apportera-t-elle dans la chambre d'hôtel un ensemble hétéroclite d'objets dont la fonction n'est pas utilitaire mais presque magique : elle permet, en recréant « le décor et l'atmosphère de l'appartement de la rue qui descend vers la mer » de s'approprier un espace et, ce faisant, tente d'inscrire dans la durée une relation fragilisée par les contraintes qui pèsent sur Aziz et par la menace permanente de la mort. Le texte qui ne se tourne jamais vers le passé de la narratrice - pas de maison familiale ni conjugale - indique que sa vie commence avec lui : c'est une plongée dans le passé de l'homme qu'elle effectue dans son désir de le connaître, remontant vers son enfance et la grande maison dans laquelle il grandit, sous l'autorité du père et où sa passion pour le théâtre naît de ces soirées passées à l'écoute des pièces radiophoniques.

Dans cette relation si intense que la narratrice la sent toujours menacée, la chambre joue un rôle fondamental : l'amour se faisant rempart contre la mort, elle est le lieu de la vie, « chambre lumière » où l'amour se fait dans l'émerveillement toujours renouvelé des corps; où que se situent ces chambres, celle de l'appartement d'Alger ou celles des hôtels de Batna, Béjaïa, Aïn el Hammam, elles sont toujours illuminées par cet amour.

Il y a là un rapport à la maison différent de ce que l'on trouve habituellement à cause du personnage de la narratrice que son métier empêche de «se poser » mais qui a aussi choisi de vivre en dehors des conventions et des normes imposées aux autres femmes « dans leurs royaumes qui sont aussi leurs geôles », comme elle l'écrit (p.86). Rapport différent aussi à cause de la nature particulière de l'amour qu'elle vit et qui ne donne de prix qu'aux espaces où se trouve l'homme qu'elle aime.

Dans *Glaise rouge*, la montagne et le monde extérieur occupent une telle place que les lieux clos apparaissent comme des lieux annexes. Sur la montagne, les multiples travaux des femmes les mènent, en un mouvement incessant du dedans au dehors et du dehors au dedans, rendant poreuse la frontière entre l'intérieur et l'extérieur³² et faisant du seuil non pas une frontière – elles sont quasiment

³² - Cf., p.95, dans le récit que fait une femme de sa journée, le nombre de fois où elle change de lieu et comment ce va-et-vient est rendu par l'accumulation des verbes d'action, la brièveté des phrases, leur construction en propositions indépendantes ou en courtes propositions juxtaposées ou en propositions ne comprenant qu'un infinitif et un complément : « traire la vache, traire les chèvres (...) allumer le feu,

inexistantes dans ce monde ouvert – mais un passage vers le devant de la maison, objet de soins qui en font un espace heureux dont l'écriture rend les odeurs³³ et la fraîcheur³⁴.

Au contraire, l'accès à la maison familiale, à Alger, n'est rendu possible que par le franchissement d'un seuil qui, lui, délimite un territoire à la porte duquel la Jeune Fille doit frapper pour avoir accès : « elle pourrait avoir sa clé mais sa mère se sentirait humiliée et ses frères dépassés. » (p.13) Entrer devient un rituel par lequel elle accède à un univers aux tâches assez vaines – cuisiner, élever les enfants, servir les hommes, regarder les feuilletons télévisés - mais dont elle recherchera les rites, plus tard : dans l'espace figuré par le récit, il n'est pas un lieu qui soit complètement négatif; la maison aura beau être un des lieux d'enfermement où la Jeune Fille se sent « bloquée » (p.17), où elle étouffe (p.18), la ville, un lieu décrit sans complaisance avec ses tares, ses hontes – le haut avec sa richesse, le bas avec sa pauvreté – toujours une marque, même fugace, de tendresse souligne à quel point les lieux sont aimés³⁵ comme le montre, entre autres, ce passage : « (...) c'est toujours comme ça, mal raclée, mal blanchie, c'est mort, c'est refusé, s'en aller, s'en aller, puis une ruelle s'ouvre sur le port, un figuier se nourrit d'un rempart, la lumière, plus palpable qu'un brouillard, caresse une joue, une vague, un lointain, le soleil se calme, la rue sent la soupe épicée, le cumin, le gâteau; et le cœur à l'envers on oublie la journée » (p.9)³⁶.

À partir du pays d'exil, ce pays du nord jamais nommé, le pays natal est évoqué avec la lucidité qui est toujours à l'œuvre dans le texte, sans complaisance³⁷ mais avec une nostalgie d'autant plus profonde que ce qui l'alimente est sans doute « déjà mort depuis longtemps au pays même » comme le pense l'exilée qui s'interroge : « Est-elle en exil dans l'espace ou dans le temps? » (p.88)

Les utopies qu'élabore la narratrice dans les trois passages intitulés «contact avec le futur » sont le lieu où elle invente de nouveaux rapports entre les êtres, une

cuire le pain, chauffer le lait, faire le café (...) Je fais le ménage (...) je pars au jardin (...) Je rentre (...) Je retourne traire... »

³³ - Par l'évocation de plantes odorantes qui sont celles-là mêmes qui servent, avec l'ombre à définir l'oasis (p.65), vigne, jasmin, basilic : ainsi, dit implicitement le texte, le seuil de la maison est oasis.

³⁴ - Dans un univers le plus souvent dominé par le soleil, la fraîcheur est toujours perçue positivement .

³⁵ - On pense au refrain du *Zajel maure du désir* : « J'ai de terre d'Alger l'envie. »

³⁶ - Les êtres sont également aimés avec leur complexité et leur richesse comme le montre ce rapide portrait, p.17 : « Les gamins de sa ville sont des voyous, des enfants perdus, de la graine de criminels, des trésors. »

³⁷ - Ainsi évoquera-t-elle, là-bas, sa révolte contre un monde qui voulait « la pétrir et la mettre au four dans un moule de fonte. » (p.88)

société harmonieuse et pacifique; elles sont aussi celui où se projette l'image idéale de la ville que le texte nous montre, par ailleurs, dans toute sa contradiction comme « horrible et chérie » (p.82) : l'utopie n'est pas, comme au sens étymologique, un non-lieu mais un espace aimé et imparfait transformé par l'imaginaire : c'est bien Alger que le personnage découvre dans « le second contact », mais « encore plus beau que la vieille ville d'autrefois (...) Sa blancheur sur la baie, les lignes en terrasses des constructions ! Mais ce n'était plus une ville ! c'était un grand jardin au-dessus du miroir de l'eau... » (p.78).

Autant que reconstruction de la société, l'utopie se fait reconstruction de l'espace, ici d'une ville dont la présence comme mot inaugural du roman - après le prologue qui fonctionne un peu comme parole préfaciale, le premier mot du texte est « la capitale », comme on la désigne en arabe - et comme « dernier mot » du texte qui se clôt sur la phrase nominale constituée par son seul nom : « Alger », souligne l'importance, pour la narratrice, de ce lieu aussi complexe que les sentiments qu'elle éprouve pour lui.

II. Convergences.

Un certain nombre de constatations s'imposent à la lecture de ces romans qui, malgré des différences considérables, offrent quelques points communs qui nous ont semblé caractériser la perception féminine de l'espace et, au-delà, peut-être, une certaine « écriture-femme ». En effet, on peut, même si le corpus est limité, dire que l'écrivain femme n'a pas la même notion de l'urgence que l'écrivain homme. Si on peut considérer, de façon un peu globale, qu'à la même époque, la littérature masculine oscille entre la contestation politique et la reprise plus ou moins nuancée du discours officiel dominant, la littérature féminine s'attache plus souvent à une double exploration, plus ou moins fouillée selon les profondeurs jusqu'où la narratrice a le courage de descendre, simple description ou « mise à nu », celle d'une personnalité, celle de la difficile relation entre hommes et femmes. Les plus récents seront, eux, à cause du contexte dans lequel ils s'inscrivent, plus attentifs à la multiple violence faite aux femmes et, plus largement au monde.

II.1. Lieux d'enfance.

Le caractère autobiographique de trois romans sur cinq dans le corpus de base souligne le besoin d'un retour sur soi qui nourrit la première œuvre de deux romancières : Djanet Lachmet et Hafsa Zinaï-Koudil abordent ainsi l'écriture, l'étape autobiographique constituant souvent un passage obligé, prélude parfois à d'autres paroles.

La quête de soi qui caractérise ce type de récit passe en particulier par l'évocation des lieux de l'enfance qui aide la narratrice à se définir, soit qu'ils dessinent en texte un espace qu'elle sent comme le sien, même s'il est menacé, dans les valeurs duquel elle se reconnaît, soit au contraire que la remise en cause de cet espace la mette en marge de cet univers, soit encore que le savoir et la langue acquis au dehors la coupent d'un monde dont elle est pourtant solidaire.

L'univers de *La Fin d'un rêve* est sans faille et la narratrice fait siennes les valeurs du groupe qu'elles considèrent comme positives et dont elle se fait le porte-parole, n'évitant pas toujours la simplification ; cependant elle parvient, en recréant les lieux où s'est déroulée son enfance, à montrer une société que la guerre n'a pas réussi à détruire même si elle l'a gravement affectée ; s'étant imposé la lourde tâche de témoigner, elle tombe parfois dans les pièges d'une moralisation naïve et réductrice mettant en place un monde que l'absence de doutes rend trop limpide pour être tout à fait convaincant.

Dans *Le Cow-boy*, les lieux de l'enfance tracent d'abord les frontières d'un monde heureux où s'épanouit dans la tendresse de ceux qui l'élèvent, une petite fille qui aime les fleurs et les histoires qu'on lui raconte. Mais très vite s'introduit comme un vacillement qui affecte la perception que la narratrice a de l'espace et des êtres. La dégradation des lieux est trop systématique pour n'être attribuable qu'à la guerre bien que celle-ci fasse son travail de destruction. Ici la positivité et la négativité des lieux sont déterminées par la relation difficile qu'entretient avec sa mère une enfant née après la mort d'un petit frère et à la place de laquelle la mère attendait un garçon. Petite fille non désirée, elle va rejeter l'espace maternel qui comprend également, en un espace de la conformité, un lieu comme l'école puisqu'il est prescrit aussi par la mère, et au contraire, s'intégrer à l'espace qui en est le plus éloigné, la rue, qui se substitue à l'école et devient le centre d'un espace multiforme et contestataire.

Certes, l'hostilité connaît des moments de répit, en des lieux particuliers, le hammam ou même le cimetière, où mère et fille se rapprochent par le chant, la parole et par le truchement du corps. Mais le malaise donné à voir par une dysphorie des lieux qui ne tarde pas à succéder à l'euphorie initiale, s'il rend compte d'un rapport conflictuel à la mère malgré quelques moments chaleureux, signale aussi l'ambiguïté de la relation de la narratrice au pays. En effet, malgré un parcours singulier pour une petite fille de son milieu, qui l'amène à remettre en cause le mode de fonctionnement du groupe et son statut de privilégiée, la coïncidence que le récit établit entre la mort du père et l'avènement de l'indépendance frappe celle-ci d'une négativité encore accentuée par la description des lieux à laquelle se livre alors la narratrice. Si le récit, dans sa dimension autobiographique apparaît comme «règlement de comptes» avec la mère, il l'est peut-être bien aussi avec le pays.

Dans *Le Cow-boy* comme dans *La Fin d'un rêve*, les espaces convoqués par le souvenir servent à dire un monde disparu au moment de l'écriture, difficile mais exaltant pour l'une, nourrissant, pour l'autre, une certaine nostalgie. Dans l'un et l'autre roman, le récit montre à la fois le passage de la colonisation à l'indépendance du pays et celui de l'enfance à l'âge adulte, passage difficile même dans le contexte non problématique de *La Fin d'un rêve*, car il consiste aussi en la fin des rêves de petite fille de la narratrice quand elle constate que malgré l'indépendance, «le ciel (a) sa couleur de tous les jours». Dans la suite de l'œuvre romanesque ou cinématographique de l'auteure, disparaîtront les rêves de l'enfance et l'adhésion aux valeurs du groupe.

L'Amour, la fantasia où la narratrice tente ce que J. Berque, dans un article intitulé «La langue de l'envahisseur», appelle «l'analyse remontante d'un langage qui est aussi bien celui de l'aventure d'un peuple que celui d'une vie et d'un corps individuel», privilégie deux séries de lieux, ceux où se déroule la conquête, où s'inscrit la défaite et ceux où se construit, avec ses contradictions et sa richesse, la personnalité de la narratrice, ceux de l'enfance essentiellement. L'association des deux séries spatiales dit la double quête de la narratrice : se dire mais aussi dire les autres. Elle, que l'accès à l'école et à la langue française qui la libèrent des entraves, séparent des femmes de sa tribu, isole dans sa marginalité, cherche à établir avec elles une communication qui se fera par le recours à l'Histoire grâce à laquelle, parlant des autres, elle peut se dire, l'histoire collective et l'histoire personnelle se fondant l'une dans l'autre, se confondant, comme l'illustre la singulière constatation : « Je suis née

en 1842 lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Beni Menacer, ma tribu d'origine...»

Le recours à l'Histoire permet de surmonter la réticence vis-à-vis du dire, du « dévoilement » qu'il implique quoiqu'on en sente la nécessité dans l'œuvre depuis *Les Alouettes naïves* où l'auteure oscille entre le désir de parler d'elle et la résistance à la « poussée de l'autobiographie », jusqu'à *Ombre Sultane* ou *Vaste est la prison* où celle-ci s'affirme. «Écrire, n'est-ce pas “me dire”?» interroge-t-elle dès *L'Amour*, et l'écrit apparaît comme affirmation de l'existence : « J'écris (...) seulement pour dire que j'existe » (p.72)³⁸.

Se disant, elle déploie à la langue dans laquelle elle écrit, un rapport riche et complexe sur lequel contrairement aux autres femmes de ce corpus, elle s'interroge avec une acuité qui donne à l'écriture son frémissement inquiet quand il s'agit de dire ce que fait la langue française de la femme « circulant hors du harem » (p.244) non une femme libre, ce qui serait trop simple mais une femme libre et déchirée en qui « s'introduit un début de vertige » (p.209).

Ces lieux de l'enfance sont parfois évoqués par les œuvres actuelles, plus rarement cependant; ils servent à souligner par l'évocation de lieux heureux comme la maison familiale, le contraste entre un passé marqué par la stabilité et un présent caractérisé par la tourmente. Sans doute, comme l'écrit Gilbert Durand, « la mémoire (...) arrange(-t-elle) esthétiquement le souvenir »³⁹, cependant, pour transformée qu'elle soit par le travail de réminiscence, cette enfance ne s'en oppose pas moins au présent par l'état d'équilibre qu'elle représente. Dans *La Mer*, cet équilibre est lié à la présence du père dont la tendresse donne à l'enfant « l'assurance tranquille de ceux qui se savent aimés. » (p.13)

II.2. Figures familiales.

L'entreprise du dire dessine des figures fondamentales, celle du père, celle de la mère qui figurent en texte d'une façon différente de celle de la littérature masculine : on a vu, en particulier dans *Le Cow-boy*, quel rapport compliqué unissait Lallia à sa mère, oscillant de la demande d'amour à la haine : « je déteste ma mère, je

³⁸ - C'est la réponse que la jeune fille s'imagine faire au père-censeur.

³⁹ - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.466.

la déteste » se répète-t-elle (p.115). Plus conforme est la relation de la petite fille de *La Fin d'un rêve* à sa mère, caractérisée par la résignation et qui ne prendra de responsabilités qu'à partir de l'arrestation du père qui l'engage dans le combat commun. Figure maternelle exemplaire, elle se définit sans surprise par le dévouement et le sens du sacrifice.

Généralement les figures de mère n'apparaissent pas dans les romans comme des modèles à imiter : parfois fières de la réussite de leur fille, de sa différence, elles reproduisent souvent le système dans lequel elles ont vécu, dont elles ont intériorisé les valeurs et qui les fait se dresser contre la transgression en multipliant autour de la fille guettée par le déshonneur, barrières et interdits. Quelle que soit l'affection qu'elles éprouvent pour leurs filles, ce n'est jamais sans inquiétude qu'elles les voient sortir de la clôture protectrice de la maison pour affronter le dehors vers lequel, souvent, le père les a poussées. En effet, la figure du père est associée au savoir, fugacement dans *Le Printemps* où c'est le grand-père, substitut du père, qui permet l'accès au savoir comme dans *La Fin d'un rêve* où, en l'absence du père, Aami Chabane fait office de donateur du savoir en aidant la fillette à vaincre les obstacles (l'opposition de ses oncles en particulier) qui contrarient son rêve d'aller à l'école.

Dans *Le Cow-boy*, le père auquel la fillette voue un amour profond, essaie de corriger les mensonges de l'école ; l'association est encore plus forte dans *L'Amour* où il est véritablement celui qui rend possible l'accès à l'école au point que la langue française y est perçue comme don du père⁴⁰.

Par contre dans *Agave*, qui ne présente pas les caractères de l'autobiographie, le père joue un autre rôle : il hante les cauchemars de Farida : dans ses rêves, elle est poursuivie par un homme « vieux (...) enturbanné de blanc », symbole de l'agresseur. Il est, raconte-t-elle à Aïcha, celui qui « avait l'habitude de passer sa main sous (sa) robe » (p.119). Le dégoût et la peur qu'il lui inspire vont avoir pour conséquence, comme l'écrit A. Kassoul⁴¹, « cette phobie des contacts charnels, synonymes de souillure et de violence » ; on peut aussi y rattacher son désir de ne pas avoir de fille : « après tout, elle ne le connaissait pas cet homme avec qui elle allait vivre. » (p.121)

Glaise rouge ira encore plus loin dans la négation du père, dans la mesure où il est totalement absent. La figure de la mère pour n'être pas une figure négative est, à

⁴⁰ - Dans *Loin de Médine*, c'est dans la personne du Prophète que s'incarnera la plus belle figure paternelle.

⁴¹ - In « Hawa Djabali, le couple en question », art. cit., p.155.

tout le moins, un peu pâle, surtout quand on la compare aux deux femmes qui vont se substituer à elle, apprenant à la Jeune Fille ce qu'elle n'est pas capable de lui apprendre. Cette maternité de substitution est un choix des personnages et non fatalité biologique : la Jeune Fille se choisit Hannana comme mère et Hannana désire la Jeune Fille comme enfant. Par leur ouverture d'esprit, leur refus des contraintes imbéciles, leur force, leur intelligence, leur courage, leur capacité à créer de la beauté et à l'apprécier, Hannana et grand-mère Nedjma sont des figures de femmes exceptionnelles, exaltées par le texte qui en fait un modèle dont la Jeune Fille se réclame et qu'elle rêve d'imiter pour «faire son "métier de femme" : rester debout » (p.122) quand jamais n'apparaît le désir d'imiter la mère.

Si *Le premier jour*, tout entier construit autour de la personne de l'homme aimé, ne fait pas beaucoup de place aux figures familiales, *La Mer*, comme les romans antérieurs exalte le père dont la mort représente un « déchirement » qui se double de l'abandon de la maison familiale et, ainsi, du grand-père ; autre figure paternelle, ce dernier est aussi une figure positive malgré « sa rudesse apparente » ; entre l'enfant et lui, « une étrange complicité ». De plus, il est, d'une certaine façon, en relation avec l'écriture et le savoir, lui qui souvent l'emmène dans les librairies pour qu'elle y achète quelque chose : « C'est à lui sûrement qu'elle doit cette émotion, chaque fois qu'elle entre dans une librairie, chaque fois qu'elle ouvre un livre ». Là, comme dans d'autres textes de femmes c'est le père ou l'un de ses substituts qui facilite l'accès à un savoir dont il a pu être lui-même privé mais pour lequel il a un grand « respect » (p.21).

II.3. Un monde clos.

Dans tous les romans, la description de l'espace développe une thématique de l'enfermement, de la claustration, une obsession de la clôture qui est l'une des constantes les plus remarquables de cette littérature et qu'A. Djébar inscrira jusque dans le titre de l'une de ses dernières œuvres : *Vaste est la prison*.

Elle est rendue par les textes de façon différente : comme en passant, dans *La Fin d'un rêve* où l'héroïne est encore une petite fille et où, moins directement concernée, elle énonce, sur le mode descriptif des formules du genre : « Chez nous une femme ne doit pas... » qui accentuent l'aspect référentiel de l'œuvre mais n'implique

pas de jugements alors que la petite fille du *Cow-boy* se révolte violemment contre ce qu'elle ressent très tôt comme une insupportable contrainte et assume le risque de la transgression qui l'isole des siens, en faisant de la rue son lieu d'élection.

Le Printemps est un violent réquisitoire contre ce/ceux qui oblige(nt) la femme à rester entre les murs de la maison. Même si le tableau dressé semble noirci à souhait - aucune chance de réussir quoi que ce soit n'est laissé aux personnages essentiels - la peinture du cloisonnement de l'espace qui montre en particulier comment la rue est considérée comme un lieu essentiellement masculin et comment l'homme cherche à écraser, à humilier celles qui, malgré tout s'y aventurent, est saisissante comme l'est la peinture de la vie des femmes à la maison que ne rachète ici, ni le sentiment d'une vie pleine, ni la réussite d'une vie de couple, ni même la beauté de certains moments comme on en trouve la trace, furtive, dans *L'Amour* quand, par exemple, pour ces femmes cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui, les terrasses se font « royaume des fins de journée » (p.16).

Dans *Agave*, cette clôture semble un peu moins douloureusement ressentie. Le texte montre bien cependant comment le partage des espaces est responsable d'une double mutilation, celle de l'homme comme celle de la femme ; mais malgré l'aspect sclérosé des valeurs de la classe à laquelle Farida appartient par sa famille, le milieu dans lequel elle a grandi ne lui interdit pas d'accéder au dehors, non pour son épanouissement mais parce que dans ce monde où tout s'évalue à l'aune du mercantilisme, les études de médecine de Farida ajoutent à sa plus-value, lui donnent du prix, comme à un objet : l'investissement qu'on a fait en elle devra rapporter⁴².

Malgré tout s'amorce là un espoir aujourd'hui à nouveau remis en question. Cet espoir est lié à deux facteurs différents, l'époque à laquelle se situe la fiction, la classe à laquelle appartiennent les protagonistes : on ne subit pas l'enfermement de la même façon selon que l'on appartienne à une époque ou à une autre, à un monde ou à un autre.

Du même coup, la « libération » que représente l'école ne sera pas vécue aussi intensément par les unes et les autres. Ainsi pour Lallia, elle n'apparaît pas comme le lieu dont la fréquentation risque de changer sa vie : ce qui lui semble fondamental lui est apporté par celles, comme Kheira ou Zineb, qui n'ont jamais été à

⁴² - Cf. p.12, les réflexions du jeune homme : « Elle est instruite parce que ses parents habitaient la ville, parce qu'ils ont assumé les frais d'habillement et de fournitures scolaires, et qu'à présent elle devient une pièce précieuse à jouer en ces temps d'insécurité. »

l'école à cause d'une pauvreté telle qu'elle les exclut dès l'abord. La narratrice du *Cow-boy* perçoit l'école comme un espace négatif et n'y attache que peu de prix, peut-être parce que, contrairement aux autres pour qui elle est un lieu conquis, elle, n'a jamais eu à craindre de ne pouvoir y aller. Chaque fois qu'il est question de l'école, dans *Le Printemps* comme dans *La Fin d'un rêve*, comme dans *L'Amour*, une certaine euphorie se dégage du texte et il est assez significatif que dans les deux derniers romans, pourtant si différents, se retrouvent deux expressions très proches pour décrire l'état dans lequel se trouve la narratrice sur le chemin de l'école ou quand elle «li(t) et écri(t) la langue étrangère» : l'une remarque : « il me semblait voler » et l'autre : « pour un peu, (mon corps) s'envolerait ».

Le motif de l'enfermement se retrouve dans les textes d'aujourd'hui quoique de façon moins obsédante; on retrouve bien dans *La Mer*, symbolisée par les barreaux aux fenêtres, la sensation d'étouffement ressentie aussi par la Jeune Fille de *Glaise rouge*, mais l'essentiel des récits est ailleurs, dans cette quête de liberté, ce besoin d'aller au plus profond de soi pour se connaître, le refus de la conformité qui rend ces femmes dérangeantes, leur soif de savoir, de comprendre, que l'école ne suffira pas à combler : ainsi, Nadia sait-elle que ce n'est pas là qu'elle trouvera des réponses à ses questions et qu'il lui faudra aller « les chercher ailleurs. Seule. » (p.19)

La rue qui n'est plus tout à fait un lieu interdit, reste un espace scénique où les filles sont données à voir, où, littéralement, elles s'exposent ainsi que le montre le thème récurrent du regard. Cependant ces rues de la ville «qui ne rit plus, la ville qui ne parle pas, la ville aux marches tristes, aux yeux tristes, aux jambes tristes » (p.8) sont aussi, dans *Glaise rouge*, le lieu de rencontres réconfortantes, un gamin rieur et drôle, une femme qui donne à la Jeune Fille « une pincée de terre rouge » (p.23)... Ainsi l'écriture, à son habitude, décrit un vécu parfaitement identifiable, renvoie à un référent connu et souvent difficile mais l'éclaire toujours d'un trait de couleur, chaleur des êtres, beauté du monde⁴³.

⁴³ - Ainsi cette description d'Alger qui s'organise sur le mode de l'opposition rend-elle compte de la complexité de la « représentation » de la ville : « (...) ville poubelle qui ne garde de beau que l'or de ses matins ; Alger, prostituée et innocente (...) Alger reste sa ville, horrible et chérie, c'est peut-être pourquoi elle ne peut apprendre aucune autre ville, pourquoi elle se perd et dépérit. » (p.82)

II.4. La guerre.

Si la thématique de la clôture dit un monde fractionné en espaces masculins et en espaces féminins, celle de la guerre permet de montrer un rapport double à l'espace ; en effet, la guerre, telle que la peignent les femmes, non pas hauts faits d'armes mais guerre au quotidien, rend possible un certain décloisonnement : la tourmente historique semble, en effet, seule à même de réunir hommes et femmes en un même espace, celui du combat comme si, écrit A. Djébar dans la postface de *Femmes d'Alger*, « il avait fallu la guillotine et les premiers sacrifiés du froid de l'aube pour que des jeunes filles tremblent pour leurs frères de sang et le disent » (pp.187-188). Et si le maquis est leu rêvé, magnifié, c'est aussi qu'il est le lieu où les femmes sont les semblables des hommes.

Mais si, le temps du combat, semblent tomber certaines barrières, la frontière qui sépare les deux communautés se fait encore plus étanche : l'espace de la guerre est pour les deux groupes qui s'affrontent, celui de l'incommunicabilité et la ségrégation qui fonde le monde colonial s'en trouve renforcée : « Depuis quand fréquentons-nous les Français ? » s'insurge dans *La Fin d'un rêve*, l'oncle de la narratrice quand la mère accepte que sa fille aînée aille apprendre la couture chez la voisine française et qu'elle se fait ainsi violemment rappeler à l'ordre. (p.78)

Cependant, deux textes disent comment parfois se craquelle le mur qui sépare les femmes du « sexe doublement opposé, puisque du clan opposé » comme l'écrit la narratrice de *L'Amour* (p.144).

On a vu dans *Le Cow-boy* éclore un amour que l'âge des partenaires rendait innocent mais dans le microcosme de l'école, les interdits sont aussi vivaces que dans le monde des adultes : ainsi un camarade de classe raconte à la petite fille que c'est grâce à lui que les autres garçons ne l'ont pas battue et quand elle s'étonne, il lui explique : « tu ne sors qu'avec les Français » (p.138). La transgression qui ici, passe par l'affectif, va, dans *L'Amour*, passer par le corps et ainsi s'aggraver.

En trois points du texte, le récit est fait d'une infraction amoureuse rapportée par un autre et reprise par la narratrice qui en refait la lecture, en prolonge la signification. La première et la troisième sont rapportées d'abord par Fromentin, la deuxième par Pierre Leulliette, les deux histoires lointaines encadrant la plus proche.

Dans la troisième partie du roman, la narratrice reprend le récit fait par un ami

à Fromentin qui le rapporte dans *Un Été au Sahara* et elle raconte à Lla Zohra, l'aïeule, l'histoire de Fatma et de Mériem, «deux Naylettes» qui ont, avant le siège de Laghouat, reçu deux officiers français «non pour trahir, simplement pour une nuit d'amour» (p.188). Dans le combat féroce et les massacres de la prise de l'oasis, les deux jeunes femmes sont tuées par des soldats pillards juste avant l'arrivée d'un des deux officiers dans les bras duquel meurt Mériem.

La même année, Fromentin rapporte dans «Chronique de l'absent», la mort de Haoua renversée lors d'une fantasia par «un cavalier, amoureux éconduit» (p.253). La jeune femme qui a, elle aussi, reçu «un ami français, meurt en soupirant : O mon ami, je suis tuée». Traces d'un amour à peine évoqué et se terminant dans la violence de la mort. Haoua «première Algérienne d'une fiction en langue française (...) à respirer en marge et à feindre d'ignorer la transgression», meurt justement d'une double transgression : celle du don du corps et celle du don du corps à l'étranger. L'autre récit de cette transgression double est celui que fait un jeune soldat à P. Leulliette qui le rapporte dans *Saint Michel et le dragon*⁴⁴, récit dont s'empare la narratrice en cette démarche qui caractérise son entreprise de réappropriation de l'histoire. Le jeune homme raconte (p.236) comment, dans la région d'El Aroub, en 1956, «une jolie Fatma» lui ayant souri dans la journée, il va la rejoindre le soir et quel intense moment il partage avec «l'inconnue ardente», dans le noir et le silence de la nuit, non loin d'un «cercle de vieilles», complices du plaisir clandestin, volé, isolé : le jeune homme dans les heures qui suivent, quitte le village pour toujours.

La mort ou la séparation sanctionnent la femme offrant son corps en geste d'amour. Deux des trois récits, celui des Naylettes et celui de la «jolie Fatma» sont rapportés dans un des mouvements du texte qui a pour titre «Corps enlacés» et le texte souligne comment le don se fait sans contrainte, en toute liberté. Et c'est bien là ce qui est intolérable à l'homme – c'est un homme qui tue Haoua – alors que les vieilles par leur silence et leur immobilité acceptent l'offrande d'elle-même que fait la jeune femme. Cette liberté cependant ne peut inscrire l'amour dans la durée. L'interrogation de la narratrice : «Est-ce qu'inévitablement, toute histoire d'amour ne peut être évoquée sur ces lieux, autrement que par son issue tragique ?» (p.253) inscrit dans le texte un pessimisme que conforte la dernière phrase du roman⁴⁵.

⁴⁴ - Paris, Éditions de Minuit, 1961.

⁴⁵ - «Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.»

La guerre dans laquelle s'inscrivent les dernières œuvres est différente de la guerre de libération. Brouillant les repères, elle installe avec la violence, un grand trouble dans les esprits qui se heurtent à l'irrationnel. Ces œuvres dénoncent la folie qui détruit le monde dans lequel elles s'enracinent, faisant sa place à l'horreur qui le dévaste mais elles témoignent aussi et ce n'est pas le moindre de leurs mérites, de la force de la vie : ainsi, dans *Le premier jour*, la représentation du pays n'est-elle pas seulement marquée par le fracas de la mort. On y voit vivre et lutter des hommes et des femmes habités par des passions diverses qui remplissent leur vie, celle du théâtre qui donne son sens à la vie d'Aziz, celle de l'art dont l'un des personnages dit qu'il doit « enseigner l'amour, la bonté et la beauté » (p.104). Le texte bruit des conversations d'êtres généreux, amoureux de poésie et acharnés à créer, alors que la mort les guette comme les femmes défient, au cœur du désastre, « les prêcheurs de la mort en roulant le couscous pour des fêtes qu'elles voulaient toujours plus somptueuses. » (p.86)

Dans *Glaise rouge*, c'est dans l'épilogue que la mort intervient dans la diégèse. Jusque là, la violence apparaît quand la Jeune Fille remontant dans le passé évoque les premières menaces reçues (p.110) ou quand elle a quitté le pays et que lui parviennent les nouvelles d'Alger « par la télévision, le journal, les amis de passage, les réfugiés » (p.52) ; avant l'épilogue, elle n'intervient donc pas dans la ligne narrative fondamentale. Cette évacuation dans l'anamnèse réussit à « préserver » le récit, tout en semant quelques indices de la violence à venir. L'épilogue n'en est que plus brutal, le destinataire qui s'est installé dans l'harmonie du monde où évoluent les trois femmes en étant arrivé à la considérer comme incompatible avec la violence qui détruira cet espace de paix⁴⁶. On peut cependant souligner que dans les trois romans qui montrent comment se trouvent saccagés les espaces de vie, le sentiment d'être écrasés par l'Histoire n'empêche pas les personnages qui se heurtent à des forces qu'ils ne peuvent maîtriser, d'affronter la vie sans baisser les bras dans un combat inégal mais toujours tenté même si la seule liberté qui leur reste parfois est, comme pour la jeune fille de *La Mer*, de choisir leur mort.

⁴⁶ - C'est aussi le sentiment du personnage qui « vainement, (...) essaiera de relier le souvenir d'un hiver éblouissant à la montagne pleine de terreur qu'on lui racontera (...) »(p.52).

II.5. Écriture du corps.

Si ces récits sont d'infraction, l'écriture qui les rapporte est elle-même infraction et provocation. Quoi de plus scandaleux, de plus dangereux qu'une femme qui écrit et qui, parlant du corps féminin, touche au plus censuré par la société patriarcale. Chez A. Djébar, le corps dont les hommes veulent faire une prison se trouve réhabilité comme espace fondamental. Enfermées à l'intérieur, c'est par la danse qui deviendra un motif majeur de *Vaste est la prison* ou même la transe que les femmes essayent de s'exprimer comme « proteste » (p.165) l'aïeule organisant régulièrement des séances de transe ; pour les autres, chaque avancée est une étape de plus dans l'appropriation de l'espace par le corps de la femme et la première victoire est bien celle de l'école qui l'installe au dehors, lui permet de circuler comme le sport qui le dénude, le désentravant en quelque sorte et lui donne le mouvement sans lequel la vie se fige.

Toutes les femmes qui écrivent ne parlent pas du corps avec la même force ni avec le même désir de remise en question de l'ordre masculin des choses. Toutes cependant, prennent le risque de le dire. Même si dans les romans d'enfance la thématique du corps n'est pas particulièrement privilégiée, elle est cependant présente : dans *La Fin d'un rêve*, le corps féminin subit la violence de la guerre, comme celui de Houria qui meurt des coups de crosse des militaires qui veulent lui faire dire où est son mari ou celui de telle jeune fille violée par les soldats et que son père tue !

La violence peut être autre et se rattacher aux traditions comme celle de la nuit de noces à propos de laquelle apparaît comme une faille dans les certitudes de la narratrice : quand son demi-frère se marie et que, conformément à la tradition, la « chemise » de la mariée circule de main en main, elle s'en montre choquée et se démarque, ainsi que sa sœur, des autres femmes : « j'étais écœurée par cette démonstration éhontée » (p.73), commente-t-elle. Le corps féminin avec son lot de souffrance ne semble pas à la petite fille un territoire facile à habiter, aussi bien dit-elle, si on lui en avait donné le choix, elle aurait « sans hésiter demandé à être transformée en petit garçon » (p.112).

Absent ou souffrant dans *La Fin d'un rêve*, le corps dans *Le Cow-boy* est essentiellement abordé par le biais de la relation à la mère : dans l'espace clos et chaud

du hammam, objet de soins attentifs, il sert à rapprocher la mère et la fille, l'une lavant l'autre et crée un fort sentiment de bien-être. Mais ce même corps devient dans les cauchemars de la narratrice, au plus fort du conflit avec sa mère, le lieu d'une violence terrifiante : en effet, Lallia fait des rêves effrayants où sa mère, toujours aidée par la sœur, les deux figures s'associant en un groupe hostile qui l'exclut, lui fait subir un châtement dont beaucoup de fillettes ont été menacées, celui du piment frotté contre le sexe, douleur intolérable comme celle infligée dans les mêmes cauchemars par le « couteau rougi dans la braise » (p.196). Les hurlements de la petite fille, la souffrance extrême font de la mère le bourreau de son enfant et consomment dans l'inconscient de Lallia une coupure sans appel qui signale peut-être, elle aussi, le difficile passage à l'âge adulte. On reste cependant frappé par l'extrême violence de ces rêves et leur focalisation sur la blessure sexuelle infligée par la mère.

Dans *Agave* également, le cauchemar signale un danger pesant sur le corps d'une fillette qui lui donnera la haine de ce corps et la laissera sur une défensive qui ne cédera – définitivement ? – qu'au terme d'un long itinéraire où elle accepte l'amour, y compris l'amour physique, de l'homme. Dès le début, leur relation, marquée par le désir du jeune homme et la méfiance de la jeune fille, le poids des pressions sociales qui les obligent à se marier alors même qu'ils ne se sont pas « apprivoisés » mutuellement, le rite traumatisant de la nuit de noces qui ôte toute intimité à l'acte amoureux guetté par un public voyeur qui attend la preuve de la virginité de la jeune fille, s'inscrit dans l'échec et la première rencontre des corps se fait viol ; paradoxalement, c'est la jeune fille qui pousse à ce viol : alors que le jeune homme suggère en cette première nuit commune qui les trouve las et tendus, d'aller se promener, elle, au contraire, insiste, quoiqu'elle en ait, pour que tout se fasse le plus vite possible, comme on expédie une corvée ; c'est que c'est sur elle, sur son corps que pèse le plus lourdement la tradition que le jeune homme a beau jeu, même s'il est sincère, de vouloir transgresser. Ainsi inaugurée, la relation physique ne sera pas un épanouissement et le texte dit la distance qui s'installe entre les deux jeunes gens, l'impossibilité de communiquer, de communier, par la description de la posture de Farida dans son lit, avec une justesse, une acuité de l'observation qui établit avec le personnage féminin une connivence impensable dans la littérature masculine : « elle garde son soutien-gorge sous sa chemise de nuit, elle dort en chien de fusil, face à lui, le derrière vers l'extérieur du lit afin d'éviter qu'il ne laisse glisser sa main sur ses fesses ou sur son ventre ; elle n'a envie de lui que lorsqu'il n'est pas là. » (p.121)

Les deux scènes qui se répondent, l'une à l'ouverture, l'autre à la clôture du récit, disent par leur opposition le chemin parcouru par les deux jeunes gens. En effet, du viol accepté du début au viol refusé de la fin, en passant par une étape intermédiaire où, après le départ de son mari, elle rêve de faire l'amour mais, pense-t-elle, « l'amour comme je veux, et moi qui te caresse » (p.110), l'évolution se donne à lire dans la métamorphose de la relation au corps féminin. « Ton corps est une réconciliation » pense le jeune homme ; les deux désormais occupent un même lieu, espace à construire pour y vivre ensemble, quelles que soient les difficultés à se constituer en couple.

Le corps occupe une place importante dans les romans les plus récents : corps aimant ou meurtri, l'écriture qui l'exprime signale une féminité qui n'est plus honteuse. Les textes disent l'émerveillement de l'amour même quand pèse sur l'héroïne, comme dans *La Mer*, un ensemble de contraintes, d'interdits qui installe en elle une « retenue au-delà de laquelle elle ne peut plus aller. » (p.46) Souvent associé à la splendeur du monde, le bonheur des corps se dit en termes lumineux que l'écriture se fasse sèche comme chez Maïssa Bey, lyrique comme chez Ghania Hammadou ou foisonnante, luxuriante comme chez Hawa Djabali. Toutes les trois disent les sensations éprouvées par le corps, le plaisir, la caresse du soleil, le bonheur des oranges en hiver. Elles disent aussi la souffrance du corps ; osant raconter l'inracontable, elles disent l'horreur de l'avortement clandestin, la douleur qui revient « en vagues rapides régulières, foudroyantes », « l'insupportable sensation de se défaire »⁴⁷ ; *Le premier jour* dit aussi la douleur physique que représente la mort de l'autre, rendue en images de feu et d'étouffement, en mots à l'arrête coupante : « Ma gorge est prise en étau par des mains invisibles. La trachée écrasée, je manque d'air ; je suis le noyé qui bat des bras et des pieds pour (...) hurler à pleins poumons (...) Des brasiers me dévorent l'intérieur : l'un à la poitrine, du côté du cœur, un autre dans la tête. » (p.16)

II.6. Le rapport à l'autre.

Parler du corps, dans cette littérature, c'est aussi parler du couple qui se trouve souvent au cœur de l'écriture féminine. Sans illusion mais non sans espoir, la

⁴⁷ - *La Mer*, p.61.

littérature des femmes dit en effet que l'idée de couple est une idée neuve dans une société plus sensible aux problèmes et aux intérêts du groupe qu'à celui de l'individu; elle dit l'échec multiple, le ravage des existences mais aussi la tendresse précieuse et rare qui peut surgir entre les êtres, fragile comme cette « bulle » dans laquelle s'installent Farida et son mari « une bulle de bonheur (qui) tient quelques minutes avant d'éclater » (p.16).

Mais la constitution du couple reste la chose la plus difficile à réussir constatent les œuvres les plus récentes. Pas un couple qui puisse s'installer dans la durée : quand il n'est pas détruit par la violence de l'Histoire, il l'est par la faiblesse de l'homme qui l'empêche d'affronter une famille qui trace sa vie ou, comme le souligne *Glaise rouge*, par son incapacité à se maintenir aux hauteurs où le hisse l'amour de la femme⁴⁸.

Apparaît aussi dans cette production, l'esquisse de ce qui va devenir chez A. Djébar, une donnée essentielle de la réflexion de l'écrivain et se trouver au centre d'*Ombre Sultane*, la solidarité entre les femmes, cette « sororité » qui parfois expulse l'homme comme intrus. Elle apparaît, longuement développée, dans la relation exceptionnelle qui se tisse dans *Agave* entre Aïcha et Farida, ici non pas pour exclure l'homme du territoire féminin mais au contraire pour rendre possible la communication entre lui et sa femme : Aïcha se fait médiatrice entre les deux car elle est, comme dit Hawa Djabali⁴⁹ « le seul lieu où (Farida) peut se dire, se dé-contraire ». Cette possibilité de se dire n'intervient que quand elle prend conscience de son appartenance au monde des femmes, « femmes stupides, cupides, dépassées, oui ! Mais aussi femmes exploitées, lucides, courageuses à la mort, à l'enfer du quotidien » (p.109), de sa ressemblance avec les femmes auxquelles « manque de pouvoir dire "Je" ».

Pour H. Djabali comme pour A. Djébar, les solutions pour les femmes passent par la relation privilégiée qu'elles peuvent tisser entre elles et les deux le disent dans des termes semblables : pour la première : « Pour naître à nous-mêmes, il faut le faire avec une femme »⁵⁰, pour la seconde, « la solution se cherche dans des

⁴⁸ - Cf. p.111 : « elle avait créé un homme admirable, et, tant qu'il avait pu, il avait collé à cette image gratifiante, puis il s'était essoufflé, et n'avait rêvé que de revenir à une tranquille médiocrité. »

⁴⁹ - Dans l'interview publiée dans le *Diwan*, *op. cit.*, p.544.

⁵⁰ - Id, p.543.

rapports de femmes »⁵¹. *Glaise rouge* approfondira encore cette relation des femmes entre elles : dans l'univers représenté, elles occupent presque tout l'espace et il se tisse entre elles une filiation qui n'est plus biologique mais spirituelle et la Jeune Fille peut dire, parlant de sa grand-mère et de Hannana : « Ces femmes sont ma garantie. Je suis née d'elles. » (p.116)

II.7. L'espace de la création.

- *Une gestuelle.*

Cette disposition les rend particulièrement sensibles non seulement à l'espace occupé par les femmes mais aussi à celui qu'elles créent par leur parole ou par leurs gestes. Celles qui écrivent notent une façon particulière de voir les choses, fixent des attitudes de femmes dont le corps occupe alors l'espace, captent une gestuelle. Toutes les œuvres témoignent de cette aptitude à saisir un mouvement féminin, geste du temps présent ou geste du passé : qui n'a pas vu une femme allumer et attiser un feu, ne peut mesurer la précision et l'attention avec lesquelles est peinte Gamra, l'héroïne d'un des contes d'*Agave*, la justesse de l'observation recomposant minutieusement chaque étape de l'opération : « elle laissait reposer ses mains au creux de ses pieds entrouverts ; pour activer le feu, elle prenait appui sur ses avant-bras en mettant ses mains bien à plat sur le sol ; elle inclinait le buste, penchait la tête en aspirant de l'air puis soufflait longuement, la bouche serrée, les yeux larmoyants de fumée ; elle se redressait, reniflait et se reprenait à fixer la forme ronde, vivante et noire de la marmite de terre sur le feu doré. » (pp.124-125)

Dans *La Fin d'un rêve*, une furtive scène tire sa beauté de sa sobriété : dans la cour de la maison, lieu ni clos ni ouvert, lieu-marge en quelque sorte, la sœur aînée, Aziza, chante en faisant la lessive, scène familière évoquant une posture du corps particulière ; mais il y a un spectateur-auditeur, le cousin qui lui fait remarquer que sa voix est belle alors celle-ci se fait « plus claire et plus haute » au grand scandale de la mère qui trouve sa fille « impudique » (pp.126-27).

Le chant et le geste symbolique – la jeune fille accepte de laver le mouchoir de son cousin – se font substitués de la parole, sont une autre parole dans cette société

⁵¹ - Dans l'entretien cité avec Mildred Mortimer, p.205.

où les rapports entre hommes et femmes sont placés sous le signe de la retenue et l'écriture elle-même, se retient, pourrait-on dire, se contentant de suggérer.

Ailleurs, ce sont les objets du bain, tous objets féminins, les gestes des femmes au hammam qui retiennent l'attention de la narratrice, beauté de l'eau qui ruisselle, caresse des mains massant le corps si présent en ce lieu qui lui est consacré sans que l'écriture n'y mêle les fantasmes que les hommes déploient autour de cet endroit, seul lieu dont ils aient été expulsés.

Cette gestuelle du quotidien saisie dans sa beauté simple ou émouvante, c'est celle qu'évoque la peinture de Aïcha, elle-même recréant de ses mains de sculpteur, de potière, statues et objets. L'écriture rend le mouvement dans lequel vit Aïcha dont l'activité incessante n'est jamais l'agitation stérile de tâches sans cesse recommencées mais réellement création: « elle jardine (...) récolte elle-même ses olives (...) elle travaille l'argile (...) plus rarement, la pierre » (p.79). Ces gestes quotidiens qui la font ressembler aux autres femmes de la montagne, le rythme de cette vie ont été librement choisis : au terme d'un itinéraire long, passionnant et parfois douloureux, elle a voulu ce retour à la « montagne d'origine » (p.140), voulu « se réenfoncer (...) dans le geste et le dialecte (...), apprendre « le toucher de la laine puis de la terre de glaise »⁵². Cette tradition qu'elle revisite, elle contribue à la transmettre, comme un certain rapport au monde, par la parole et par le geste comme lorsqu'elle donne au jeune homme sur le point de retrouver sa femme, une peau de mouton dans laquelle est roulée une robe comme les siennes, éclatante. Sur cette peau, objet traditionnel s'il en est, transformé par les mains des femmes, se scellent les retrouvailles du couple, se réécrit différemment leur histoire alors que la robe apparaît comme le présent fait à son épouse par le mari qui veut la « reprendre ».

Cette attention aux gestes des femmes est encore renforcée dans *Glaise rouge* qui apparaît bien en continuité avec *Agave* dont sont cependant amplifiés, approfondis tous les thèmes. L'observation attentive d'un univers connu de l'intérieur fait retrouver à la narratrice maints gestes familiers comme les différentes façons de laver, celle des Algéroises, sur une planche et l'autre « entre (les) paumes, en circuits ronds et

⁵² - Ce retour réussi est, dans la littérature algérienne, un phénomène assez rare pour qu'on le souligne. Généralement, ceux qui partent ont du mal à revenir et souvent, le thème du retour au pays natal fonctionne sur le mode mythique : ils ont besoin de penser qu'ils vont revenir mais ne reviennent pas ou, s'ils le font, comme Malika, dans *Le Printemps*, c'est, le plus souvent, pour repartir après une expérience malheureuse de la réinsertion.

appuyés, indéfiniment répétés » (p.43) et réussit à créer avec qui a ainsi lavé son linge une complicité émue qui surgit en maints endroits du texte, définissant ainsi sa destinataire comme ayant accompli ou vu accomplir ces gestes quotidiens. Tout le roman se fait chant à la gloire des femmes qui se confond avec l'amour du pays : « je crois de toute ma vie, de tout mon cœur, en ce pays vert et rouge, bleu et or, qui engendre les femmes qui le créent », écrivait-elle en 1996⁵³.

- *Le conte.*

On a vu quelle fonction remplit le conte dans *Agave* et comment il devient un lieu où, malgré la distance dans le temps et dans l'espace, est proposé un modèle de vie⁵⁴ et si Aïcha rit parfois de ses utopies, elle n'en est pas moins porteuse de l'espoir qu'elles impliquent, comme le suggère la conclusion de l'un de ses contes – « on en vint à créer des lois nouvelles qui libèrent davantage les mentalités » (p.92) – dont on conviendra qu'elle est d'une espèce peu courante dans le monde du merveilleux et peu conforme au conservatisme du genre. Là, la tradition se renouvelle et ne s'oppose pas à l'avenir. L'univers qu'elle crée est à la ressemblance de celui dans lequel elle vit, un « espace où le passé n'alourdit pas le futur, où le futur ne renie pas le passé » (p.117) et sa démarche, très brechtienne, lui fait adopter tout ce que la tradition offre de positif.

Dans *Glaise rouge*, l'utopie relaie le conte dans la mise en œuvre d'un monde simplement humain ; intervenant en des points marqués d'un texte à la structure très élaborée, l'un et l'autre illustrent, parallèlement à la ligne narrative principale, la vision du monde élaborée par le texte qui, par le recours à l'imaginaire, dit la nécessité vitale de la préservation de l'univers, la force des femmes : écologie et féminisme s'associent pour dessiner un monde où les arbres, à nouveau, recouvrent la terre (p.26), où l'informatique s'est mise au service « de la plus parfaite démocratie » (p.76), où les femmes réussissent, à initier un changement du monde en faisant, comme dans la *Lysistrata* d'Aristophane, une grève totale (p.112). Les contes où affleure l'idée que la différence des femmes est peut-être bien le signe de leur

⁵³ - Citée par C. Achour, *Noûn, op. cit.*, p.155.

⁵⁴ - Ainsi, elle invente un pays dont le roi « vivait d'une seule gandourah par an », dont les palais ont été transformés en écoles (p.81) où « les gens consommaient peu, travaillaient de plein gré »(p.82) et où le bonheur est défini comme d'« avoir à la fois le temps de respirer, de dormir, de s'aimer, de jouer et de rire. »

supériorité, témoignent de leur soif de liberté et de connaissance.

Dans *Le Cow-boy*, le conte joue également un rôle important dans la fiction, un peu semblable à celui que joue dans *L'Amour* la parole que les femmes se transmettent, geste familiale ou tribale que le conte reconstitue, faisant partager à la narratrice qui écoute, le patrimoine familial et l'intégrant ainsi dans l'histoire qui l'a précédée, lui constituant, selon l'expression de P. Lejeune, une « préhistoire »⁵⁵.

C'est la grand-mère de Lallia qui raconte ou sa mère quand s'apaise la tension entre elles deux. Les personnages des contes appartiennent à la famille des conteuses, et le récit mêle les éléments du monde « réel » à la fantasmagorie du merveilleux. Le premier conte est l'histoire d'un savant dont toute l'existence est consacrée à l'étude, et qui demande à sa mère Lalla Smaâ, l'aïeule de la famille, de le marier. Il épouse donc une jeune femme que l'on retrouve enterrée peu de temps après et la nuit on peut voir le savant se promener sous la lune en devisant avec une panthère qui a la voix de la jeune épousée mais porte les bijoux de la mère, Lalla Smaâ.

Le deuxième raconte l'histoire du grand-père, riche propriétaire, à qui on rapporte qu'une créature étrange hante la rivière les nuits de pleine lune. Il refuse d'admettre pareilles sornettes jusqu'au jour où il constate qu'il s'agit de sa propre fille, séparée de son mari par son père et s'adonnant ainsi à des pratiques magiques pour tenter de le retrouver, sous la conduite d'une vieille servante, autre Tituba.

Inceste, sorcellerie se trouvent ainsi au cœur du récit, pratiques transgressives, indicibles mais prises en charge par le conte dont la parole est bien « un détour d'expression » inséré, comme le déclare Hawa Djabali « pour faire éclater ce que le langage ne peut dire »⁵⁶.

Dans *Le Cow-boy*, le conte est un des moyens par lesquels s'établit la relation entre mère et fille, si constamment perturbée ; si c'est par le père que passe le savoir, c'est par la mère ou la grand-mère que s'acquiert un savoir autre, aux contours plus obscurs. C'est par les femmes que se transmet la tradition culturelle ainsi que le constate B. Didier à propos de Kathleen Raine : « la filiation spirituelle et charnelle s'établit par les femmes et par elles aussi la tradition culturelle, les légendes, les récits et le mythe »⁵⁷.

À travers la lecture de ces œuvres nous avons tenté de montrer quelle place

⁵⁵ - *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p.207.

⁵⁶ - Entretien in *Diwan*, p.540.

⁵⁷ - Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p.262.

importante occupait la peinture des multiples espaces inscrits dans les textes dont ils dessinent la topographie et surtout quel regard était porté sur eux et sur une partition toujours vivement ressentie.

Pour les personnages féminins, l'interdit pesant sur le dehors comme l'obligation qui leur est faite de rester à l'intérieur ne sont pas supportables et provoquent le désir de la transgression : occuper l'espace interdit, sortir de l'espace prescrit pour conquérir une liberté qui passe le plus souvent par l'école ; l'accès aux études rend l'écriture possible mais aussi le mouvement par quoi le corps se met à exister. Si l'écriture féminine est « écriture du corps » selon B. Didier, dans ces textes, elle montre le lent processus de réconciliation avec ce corps que rien ne prépare à accepter. Les œuvres postérieures montrent quel chemin a été parcouru par les femmes dont l'écriture accepte volontiers de transgresser les habituels tabous autour de cet espace du corps.

Cette écriture est aussi celle de l'espace de l'enfance vers laquelle les auteures se tournent volontiers et qui leur sert à affirmer une identité comme la peinture de l'espace de la guerre leur sert à se constituer en maillon d'une Histoire commune, partagée avec les hommes.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, l'espace amoureux n'occupe pas une place très importante : le roman féminin n'est pas un roman d'amour mais plus souvent celui de la difficulté à construire un couple dans un espace où l'individu ne pèse pas bien lourd au regard du groupe. Dans la décennie suivante, la construction du couple n'est pas plus facile mais l'exigence des femmes et la haute idée qu'elles ont de l'amour leur font refuser concessions et compromis auxquels elles préfèrent la difficile expérience de la solitude.

Mais si l'amour est souvent vécu comme échec ou douleur bien que les derniers textes en disent aussi avec une grande poésie, la force, s'affirme au contraire, l'idée de la solidarité des femmes, de cette « sororité » qui éclaire certaines pages comme les éclaire aussi l'ouverture au monde entrevue dans l'épisode africain de la vie d'Aïcha où elle découvre l'harmonie avec la Terre, repoussant toute idée de frontières, qu'elles soient entre les peuples ou entre l'homme et la femme, elle qui rêve d'un langage nouveau pour les désigner: « Masculin plus féminin, ça ne fera jamais le neutre. Force sera donc aux langues d'inventer un genre nouveau » à quoi répond, une quinzaine d'années plus tard, cette réflexion de la Jeune Fille de *Glaise rouge* : « Il faudrait inventer un nouveau genre d'homme! »

Ne sommes-nous pas là en face de ce que l'on pourrait définir comme « écriture de la mutation et de la promesse » à la suite de Béatrice Slama précisant⁵⁸ : « celles d'une société *autre* où les femmes ne prendront pas le pouvoir mais où elle restitueront à l'humanité enfermée dans le "même", sa moitié occultée, (...) la richesse de son "altérité", ce "féminin" que chacune et chacun pourront enfin reconnaître en soi »

⁵⁸ - Art. cit., p.59. C'est l'auteure qui souligne.

Conclusion

La lecture des romans de notre corpus fait apparaître aussi bien dans le choix des espaces convoqués dans les textes que dans leur traitement et dans les fonctions qui leur sont attribuées, un certain nombre de différences mais aussi des convergences. Nous nous attacherons à souligner les unes et les autres. Elles nous semblent significatives d'un état de société dont la description a sous-tendu notre recherche qui s'est voulue attentive à ce que la littérature nous disait à un moment donné, sur nous-mêmes, sur notre époque et notre pays. Sans doute n'est-il pas nécessaire de répéter que la littérature n'est pas le reflet du réel mais on sait aussi que la société construite par les romans, pour partielle qu'elle soit, rend compte, à sa manière, des perturbations qui affectent celle qui lui sert de référence et de façon d'autant plus évidente que les œuvres de cette décennie confrontées à des bouleversements profonds, privilégient une écriture caractérisée par la « lisibilité » et ce que Charles Bonn appelle le « retour du référent »¹.

Les mêmes espaces reviennent dans la plupart des romans, exception faite du désert, jouant le rôle fondamental que l'on a essayé de montrer dans *La Traversée* mais quasiment absent des autres romans sinon sous une forme allusive comme dans *La Mue* de Benamara. Villes, montagnes, villages, se retrouvent dans toutes les œuvres où abondent les espaces, quels que soient la place qui leur est accordée et le rôle que le récit entend leur faire jouer. Cependant les valeurs dont se chargent les différents espaces peuvent varier selon le projet du narrateur qui leur assigne une fonction essentielle dans l'entreprise de démonstration que sont souvent les œuvres : la fonction référentielle, figurative, quoique toujours présente dans ces textes de facture traditionnelle, laisse très souvent la place à une fonction symbolique de l'espace qui est ainsi l'un des lieux où se tisse le sens idéologique de l'œuvre.

Dans tous les romans, l'espace s'organise sur le mode de l'opposition, un espace se définissant le plus souvent par rapport à un autre dont il apparaît comme l'inverse ; la grande disjonction spatiale à l'œuvre dans ces romans est celle du dedans et du dehors à laquelle sont particulièrement sensibles les œuvres féminines et qui, dans les romans masculins s'actualise en couple signifiant : ville / campagne. Les romans des écrivains algériens des années 80 apparaissent en effet comme des romans « paysans » si l'on en juge par la façon dont ils se structurent dans leur grande

¹ - En particulier dans l'article déjà cité : « Le retour au référent », *ALA*, n°7-8, pp.201-204.

majorité : qu'ils mettent en scène la lutte de libération, qu'ils situent leur action avant la guerre ou après l'indépendance, des romans aussi différents que ceux de notre corpus construisent un système spatial qui repose sur une disjonction majeure entre ruralité et citadinité opposant à la ville tout ce qui n'est pas elle, la campagne, la montagne ou le désert.

La bipartition de l'espace à l'œuvre dans les textes écrits avant 1962 se retrouve dans ceux des années 80, une vingtaine d'années après l'indépendance. Le clivage espace du colonisé / espace du colonisateur nourrit encore souvent la fiction, la plupart des romanciers faisant vivre les personnages en période coloniale au moins pour une partie de leur parcours. Le monde du colonisé est en grande partie un monde rural que même les romans qui situent leur fiction après l'indépendance peignent abondamment, en privilégiant les valeurs. La supériorité du monde rural sur le monde citadin se trouve déclinée sur des modes différents, certains se contentant de la dire, d'autres la montrant de façon plus élaborée.

Quand les récits abordent la post-indépendance, l'opposition ville / campagne met en relief l'idée que c'est la ruralité qui est garante de « l'authenticité », même quand le système spatial se complexifie par l'introduction d'une diversité d'espaces et par un rapport souvent malheureux aux lieux de vie.

Plus qu'avec l'origine même des écrivains, plus souvent nés dans des villages ou à la campagne que dans une grande ville, cette importance du rural est à mettre en rapport avec le discours idéologique longtemps dominant marqué par l'exaltation de la paysannerie, surtout pour les œuvres les plus transparentes, celles où la recherche textuelle s'efface devant une volonté didactique affichée et qui n'ont plus qu'un lointain rapport avec le genre romanesque dont elles se réclament : la fiction qui leur sert de prétexte se laisse envahir par le discours du narrateur. Cependant on en trouve aussi la trace dans des œuvres aussi travaillées que *L'Honneur de la tribu*, la modernité de la forme n'excluant pas la primauté donnée par le discours aux valeurs paysannes ; le récit se charge alors d'une tonalité passéiste car la ruralité se confond souvent avec un passé idéalisé face à un présent disqualifié.

Elle est aussi à mettre en relation avec la forte influence exercée par les écrivains de la génération précédente, surtout ceux qui peignent le monde rural. Les modèles sont *L'Incendie* de Dib et les romans de Feraoun à qui est aussi emprunté un type d'écriture fortement marqué par l'apprentissage scolaire et par la volonté d'enregistrer, le plus fidèlement possible, les spécificités d'une région, ce qui rattache

certaines œuvres à un courant ethnographique encore vivace vingt ans après l'indépendance.

L'opposition ville / campagne.

Elle est présente dans toutes les œuvres masculines dont elle est une donnée importante, chez Ouahioune comme chez Benamara ou Chaïb, chez Mimouni comme chez Bounemeur et même chez Mammeri quoique sous une forme atténuée, la ville apparaissant simplement comme un lieu sans qualités particulières plus que comme l'espace frelaté qu'elle est souvent chez les autres écrivains.

Dans les œuvres les moins complexes, la campagne tire sa supériorité du fait que le lien avec le passé y est plus solide qu'en ville, que semblent s'y être conservées des valeurs considérées comme seules à même d'assurer la survie et la cohésion du groupe en tant que tel, celui-ci l'emportant toujours sur l'individu, sens de l'honneur, solidarité, respect des anciens... La description de la vie à la campagne, si elle rend compte d'un quotidien marqué par la difficulté des travaux des champs et le faible profit qu'en retirent les paysans, n'en est pas moins caractérisée par la volonté de souligner combien cette vie est harmonieuse, digne et en accord avec les principes hérités des ancêtres. Quand, de plus, comme chez Ouahioune, elle s'attache à souligner la beauté de la campagne, elle se rapproche de l'idylle antique et évoque le célèbre « O fortunatos nimium (...) agricolos » des *Géorgiques*.

Cependant, l'idéalisation de la vie à la campagne si fortement inscrite dans des romans comme *Tiferzizouith* ou *La Mue* ou encore *La dernière épreuve*, disparaît des romans de Mimouni, ce qui ne signifie pas que la ville y soit perçue comme un espace plus positif, tant s'en faut ! Le douar est, dans *Tombéza*, le lieu de la misère, de la violence, de l'intolérance et de l'ignorance et il contribue à faire du héros un être aussi monstrueux que le furent les conditions dans lesquelles se déroula son enfance.

Si, comme dans *Le Fleuve*, le douar n'est pas, à l'origine, un lieu traumatisant et si le narrateur qui l'a quitté entend y revenir car il y a laissé ce qui, avant la guerre, faisait son bonheur, une femme aimée, un métier, la logique du texte qui exclut l'inscription du bonheur dans la durée, en interdit au personnage l'accès et en fait disparaître sa femme dont la recherche enclenche la dynamique du récit. Le bonheur ne peut être associé qu'au passé et le douar comme lieu heureux ne peut plus

exister que dans la mémoire du personnage. *L'Honneur* qui souligne quelle vie végétative est devenue celle du village figé dans la stérile nostalgie de temps révolus, oppose cependant la sagesse des anciens attachés aux valeurs traditionnelles à la folie de ceux qui se prennent aux mirages de la ville d'autant plus discréditée qu'elle est le centre d'un pouvoir vis-à-vis duquel se manifeste, toutes époques confondues, la plus grande méfiance.

Chez Bounemour, la supériorité de la campagne sur la ville prend un caractère politique. Tous ses romans, loin de l'idée convenue d'un monde rural rétrograde, s'attachent à souligner le rôle fondamental qu'elle a joué dans le déclenchement de la lutte et dans la lutte elle-même. La description du monde rural qui fait, comme chez Ouahioune, une large part aux « travaux et aux jours », intègre une forte dimension historique : elle naît de la mise en évidence par les romans du processus de conscientisation qui fait des bandits du premier texte les combattants des *Lions de l'Atlas* et de *L'Atlas en feu*.

La peinture du monde rural fait une large place à **la montagne**, motif de prédilection d'un certain nombre de romans où, comme dans les langues maternelles des écrivains, elle se confond avec le maquis. Ce sont les récits qui situent leur action dans des régions montagneuses, Nord-Constantinois pour Bounemour, Kabylie pour Ouahioune, qui accordent le plus d'importance à cet espace présent dès le titre. Chez l'un comme chez l'autre, la montagne sera abondamment décrite, les énoncés spatiaux figurant une topographie et se faisant en même temps le support d'un discours qui construit l'espace comme valeur. La description de sa beauté, constamment soulignée est, par ailleurs, le point de fixation de l'effet littéraire recherché avec plus ou moins de bonheur par l'écriture qui renoue là avec un « plaisir du texte » souvent perçu comme superflu ou trop léger quand pèse sur l'écrivain la nécessité qu'il s'impose de n'écrire que pour être utile.

La montagne se charge de toutes les valeurs positives qui lui sont traditionnellement reconnues. Lieu élevé, elle est un refuge offert à ceux qui sont en révolte contre l'ordre établi ; le sème de hauteur qui la constitue en partie implique une ascension qui est aussi d'ordre spirituel : la progression des hommes dans les montagnes de l'Atlas est, par bien des points, une ascèse et le vieil ermite de *Tombéza* sur sa montagne est bien *au-dessus* des mesquineries du village.

Ses valeurs positives se retrouvent dans l'univers construit par les textes

d'Hawa Djabali dont elle est l'un des constituants essentiels ; les femmes qui l'habitent, Aïcha dans le premier roman, grand-mère Nedjma et Hannana dans le second, en font un lieu où elles vivent sans concessions, sans fausses contraintes et où elles sont capables d'accueillir ceux qui ont besoin de reprendre pied, le couple d'Agave, la Jeune Fille de *Glaise rouge*. L'espace se fait porteur des valeurs des femmes qui l'habitent, femmes « libres » au sens que donne au terme l'arabe parlé dans l'est du pays si familier à l'auteure et qui implique à la fois l'idée d'indépendance, celle d'honneur et celle d'une grande compétence. Dans ce lieu créé par l'écriture, le contact physique avec la terre avec « des pieds qui tiennent les cailloux »², la parole possible et partagée rendent à la vie, inventent un monde humain où l'on peut « apprendre une autre façon de vivre »³.

Lieu du combat, elle se trouve contaminée en quelque sorte par la sacralisation du maquis avec lequel elle se confond souvent : dans la plupart des textes le chronotope du maquis est fortement valorisé. Il est le lieu où la lutte donne son sens à la vie, où se reconquiert la dignité, où règne la solidarité, où les hommes sont respectueux et fraternels, où les femmes croient que vont désormais s'établir des relations d'égalité avec les compagnons de lutte, où se dessine un monde nouveau, où s'invente l'avenir. Il est aussi le lieu où se concrétise la supériorité des hommes dont la pauvreté en moyens matériels est compensée par la détermination et par une relation particulière à un espace dont les œuvres soulignent la protection qu'il offre aux combattants⁴. Elles soulignent aussi et surtout, quelle profonde connaissance ils en ont car ils sont, eux, des autochtones, au sens fort du terme et on est frappé par ce besoin de réaffirmer, vingt ans après la fin de la guerre, avec une insistance qui en dit long sur la profondeur de la blessure, que cette terre est nôtre.

Cette image homogène souffre peu d'exceptions dans les romans de notre corpus même si l'après-guerre dessille les yeux sur des motivations moins désintéressées qu'il n'y paraissait. Quand elle n'est pas entièrement placée sous le signe du dithyrambe, le combat prenant l'allure épique d'un affrontement entre le Bien et le Mal comme dans *Les Collines*, *La Mue*, *La dernière épreuve* ou, chez les

² - Comme est définie une « vraie femme » par celles de la campagne ainsi que le rapporte H. Djabali dans un entretien avec C. Achour (*Noûn, op. cit.*, p.146.)

³ - *Glaise rouge*, p.25.

⁴ - Dans un contexte différent, celui de la conquête, cette fonction protectrice, celle des grottes, par exemple, s'est trouvée pervertie, le refuge se transformant en piège comme le montrent les enfumades que rapporte *L'Amour, la fantasia* décrivant les hommes calcinés redevenus terre et à jamais confondus en elle.

femmes, *La Fin d'un rêve*, la description du maquis sème, sans que soit remise en question la légitimité d'une lutte exaltée par tous les textes, quelques indices des futurs dérapages : ainsi *L'Atlas en feu* évoque-t-il les purges, l'élimination des communistes et montre à quelles extrémités a pu mener la psychose de la trahison qui a hanté les maquis ; le personnage d'Omar El Mabrouk dans *L'Honneur* et l'appétit de puissance qui le caractérise introduisent le doute sur la sincérité de certains engagements même s'il est tellement monstrueux qu'il ne saurait être tenu comme représentatif ; dans *La Traversée*, la désillusion et le désenchantement qui s'installent vite naissent, comme dans *Le Fleuve*, du détournement du cours de la révolution mais ne touchent pas l'espace du maquis⁵. Dans la plupart des cas, il se trouve rattaché à un passé valorisé qui s'oppose à un présent décevant, qui ne correspond pas aux espérances soulevées par la lutte et dont les œuvres soulignent la dégradation même quand elles s'appliquent à gommer les aspérités du « réel » dont elles entendent rendre compte.

Au maquis, s'oppose **la prison** qui perd en contexte colonial toutes ses connotations infamantes pour, au contraire, signaler le mérite de ceux qui y sont enfermés : « les prisons sont faites pour les hommes » dit la littérature de la guerre, reprenant le vieil adage populaire. Lambèse, Cayenne, tous les camps évoqués disent la résistance et contribuent à sa glorification.

Deux espaces carcéraux sont, chez Mimouni, l'antithèse de cet espace du maquis, l'un qui lui est postérieur, le camp du *Fleuve* et l'autre qui en est le contemporain, le village de regroupement de *Tombéza* ; le premier en s'inscrivant dans la post-indépendance conforte l'idée qui court dans toute l'œuvre que rien n'a vraiment changé pour ne pas dire que tout a empiré, malgré le recouvrement de la liberté. S'il n'est plus le lieu de la violence physique, il n'en reste pas moins celui d'un arbitraire peint aux couleurs de l'absurde et la dysphorie qui le caractérise se fait métaphore du présent.

La fonction du deuxième espace est différente. Né pendant la guerre dans le but de priver les combattants de l'aide que peuvent leur apporter les paysans, livré aux harkis, sans aucune des qualifications positives du maquis dont il apparaît comme le négatif, il témoigne de l'horreur de la guerre en montrant l'abjection à laquelle peuvent mener aussi bien la peur des victimes que le pouvoir illimité de leurs

⁵ - Même dans un roman comme *La Malédiction* où le désastre dans lequel s'inscrit l'œuvre invite à une relecture sans indulgence ni complaisance d'un passé évalué à l'aune tragique du présent, ce n'est pas le maquis en tant que tel qui est réévalué mais les agissements de certains et l'aveuglement des autres,

bourreaux. Paradoxalement, dans cet espace qui est la négativité même, Tombéza fait, contre toute attente, l'expérience de l'amour et connaît, un temps, le bonheur. Bien sûr, la pause que représente dans le récit ce moment d'euphorie sera brève, la cohérence du sombre univers construit par le texte ne s'accommodant d'aucune éclaircie.

L'espace carcéral se présente de façon différente dans les œuvres féminines : elles peuvent évoquer, comme le fait *La Fin d'un rêve*, la prison où sont jetés militants et combattants ; cependant, le plus souvent, c'est la maison qui remplit cet office et les romans déclinent sur des modes divers le motif de l'enfermement, de la claustration, de l'emprisonnement à quoi ressemble la vie de beaucoup de femmes et celui de l'étouffement qui leur est associé.

Les romans qui abordent la guerre – et il est bien peu de textes de cette décennie qui n'y fassent allusion – montrent de quelle révolte contre l'injustice elle naît et en particulier comment l'un des moteurs en fut la perte de la terre qui, génération après génération, alimente une frustration intolérable pour un peuple essentiellement paysan. Les romans situant leur action pendant la colonisation disent souvent en termes spatiaux le conflit qui couve entre les communautés : d'un côté, le contentement des colons devant des champs s'étalant à perte de vue, des plaines grasses, fertiles, que les autochtones contemplant douloureusement du haut d'une colline, image que décrivait déjà *Le Village des asphodèles* et qu'on retrouve aussi bien chez Mimouni que chez Bounemour ; de l'autre, l'amertume toujours vivace de la spoliation et des champs décrits comme des lopins, des parcelles, relégués, confinés à flanc de colline, emplis de pierrailles, et les hommes étouffant dans leur espace rétréci. Aux uns, la plaine vaste et riche, aux autres, la roche escarpée et stérile. Certes, les œuvres montrent comment au prix d'un travail incessant, le paysan arrive à tirer sa subsistance de la terre mais une réussite comme celle de Djaffar dans *La dernière épreuve*, par exemple, outre le fait qu'elle ne saurait se comparer à celle du colon, reste placée sous le sceau de la précarité. Les paysans de Bounemour accomplissent des prodiges pour survivre mais seule la terre du caïd Alaoua procure à son propriétaire une certaine richesse, vestige de la gloire passée des seigneurs de sa tribu.

Si les textes, même les moins aboutis, réussissent à peindre l'exiguïté de

incapables, à l'époque, de voir les germes des futures dérives.

l'univers du colonisé, le contraste saisissant qu'il offre avec celui du colon, l'acuité du regard s'émousse dès qu'il s'agit de peindre le monde de ce dernier ; la compartimentation, l'exclusion qui ont caractérisé la « cohabitation » coloniale débouchent sur cette impuissance à décrire un monde dont ne sont perçus que les éléments les plus extérieurs, ceux qui « agressent » le plus : la taille des domaines, leur prospérité, les méthodes de travail, les rapports avec les ouvriers agricoles ; mais dès qu'il s'agit de construire des personnages dans leur complexité, l'écriture, même dans les meilleurs romans, achoppe sur le cliché, le stéréotype, la simplification : ce dysfonctionnement, si l'on peut dire, cette incapacité du texte signalent l'étanchéité des espaces, la distance qui séparent les deux mondes restés étrangers l'un à l'autre et apparaissent comme le pendant de l'incapacité du roman colonial à décrire véritablement l'autre univers, ignoré, méconnu et souvent méprisé.

La campagne est, malgré les difficultés liées à la pauvreté, un espace perçu comme positif même en contexte colonial ; une part de cette positivité vient de son opposition à **la ville** pour laquelle se manifeste une certaine aversion dans un grand nombre de textes qui la représentent comme le lieu de la corruption : aussi bien un héros positif comme Amrane dans *Les Collines* ne saurait s'y installer définitivement et il revient au village. C'est également de retour que rêve Zana, dans *La Mue*, elle qui n'a jamais pu supporter d'avoir quitté l'espace de sa tribu pour Oran, d'avoir troqué la lumière, le soleil, le silence pour l'exiguïté d'un appartement et la promiscuité à laquelle elle condamne, la laideur, la saleté et le bruit d'une ville où aucune valeur n'a plus cours, lieu du vice comme en témoigne la perversité de sa bru, une citadine dépourvue de toute moralité.

Dans ces romans « vertueux », les espaces se définissent en termes moraux : pour s'adapter à la ville, il faut adapter son comportement aux règles qui y prévalent et qui ne sont pas les mêmes qu'à la campagne comme le constate, dans *La dernière épreuve*, Djaffar, incapable de ruser et de tricher pour réussir : pour lui aussi, le passage de la campagne à la ville est douloureux et Alger, bien qu'il y trouve du travail, n'est jamais pour lui, un lieu euphorique comme l'est parfois le Sahel à cause de sa beauté et du bonheur qu'en dépit de tout, il arrive à y construire ; la ville se rétrécit aux limites de l'espace dans lequel il évolue, la Casbah en particulier, caractérisée essentiellement par la misère qui y règne. Son retour à la campagne signifie la supériorité de celle-ci sur la ville qui lui apparaît comme un lieu où l'on ne peut vivre. Ce n'était pas le cas du personnage du *Déchirement*, le précédent roman de

Chaïb ; là, au contraire, toute l'action se situe à Alger où le personnage n'a aucun mal à s'installer, sa réussite se concrétisant par un « glissement » spatial qui l'installe à Hydra, lieu fortement connoté dans la géographie symbolique d'Alger faisant des hauteurs de la ville, Hydra ou El Biar, les quartiers « chics » s'opposant aux quartiers populaires, Bab el Oued, Belcourt.

On peut considérer que l'habituel clivage opposant à un lieu positif son pendant négatif comme dans le cas de la campagne et de la ville, se transforme dans ce roman en une disjonction entre l'ici et l'ailleurs, la France où Youcef a fait ses études se chargeant de la négativité dont est habituellement affectée la ville. L'échec sentimental qui a provoqué son retour fait d'un ailleurs peint sans beaucoup de nuances, le lieu du refus de l'autre et du racisme.

C'est certainement chez Mimouni que se retrouve la représentation la plus terrible de l'espace urbain qui est, d'un roman à l'autre, peint des couleurs les plus sombres. La ville est, comme dans les romans « vertueux », lieu de perdition mais on y perd bien plus que sa vertu, son âme. Liée au pouvoir dont elle est le siège, elle se trouve contaminée par sa perversion et de même que l'évolution de ce pouvoir se manifeste comme trahison de toutes les attentes, les changements qui affectent la ville et la transforment sont perçus comme dégradation. Le rêve de promotion lié à l'exode vers la ville se révèle n'être qu'un leurre et il y sévit la même misère qu'à la campagne qu'on a abandonnée. La ville, substituant au clivage racial de l'époque coloniale, un clivage social, se divise en « beaux quartiers » riches, ombragés, situés sur les hauteurs où abondent les villas et en bas quartiers populeux, grouillants, miséreux, les premiers se protégeant des autres par des murs qui les mettent à l'abri des regards, leur différence apparaissant symboliquement dans leurs poubelles respectives comme le constate le narrateur du *Fleuve*, éboueur pour un temps.

Elle est aussi, pour reprendre le titre du roman de Ben Jelloun, le lieu de « la plus haute des solitudes » qui jette dans les bars ou les mosquées des hommes dont la dignité n'est plus qu'un souvenir, retardant le moment de rentrer dans les lieux sordides où ils tentent de vivre. Lieu de l'exclusion, elle n'offre jamais aucun secours à ceux qui sont venus s'y perdre, étonnés que n'y fonctionnent plus les anciennes solidarités. La nouvelle ville qui se substitue peu à peu au village de Zitouna dans *L'Honneur* symbolise le passage d'un monde à l'autre, d'une époque à l'autre, traumatisme insupportable pour les plus anciens qui voient s'effondrer toutes les valeurs auxquelles ils étaient attachés : sans âme et sans repères, les « civilisés » qui y

habitent subissent la séduction d'une modernité de mauvais aloi qui est, pour le vieux narrateur, le facteur du désordre qui bouleverse la vie des hommes et de la perturbation qui affecte définitivement le village. L'introduction de la modernité dans un monde si peu préparé à la recevoir témoigne de l'aveuglement et de l'ignorance d'un pouvoir aussi peu au fait de ce qui se passe dans le pays que le pouvoir étranger auquel il succède et aussi éloigné de la réalité du pays profond : la ville est ainsi ce lieu d'où parviennent des décisions prises sans aucune consultation de ceux qu'elles concernent et dont les réactions ne pèsent d'aucun poids.

Exploitation, perversion, misère, arbitraire, injustice, laideur, tout se conjugue pour une construction par l'écriture d'un espace urbain profondément corrompu que rien ne vient racheter et où, dans leur grande majorité, les hommes ne peuvent vivre heureux.

Aucun des autres romans du corpus ne décrit la ville de façon aussi totalement négative, même si elle n'est que rarement un lieu positivement évalué. Ainsi dans *La Traversée*, Alger qui est l'un des pôles entre lesquels évolue le récit, n'est pas très présente, quartiers et rues étant nommés mais non décrits. Ni le narrateur ni les personnages ne semblent la voir vraiment. Elle est le lieu où ils travaillent, où ils habitent mais il ne semblent pas qu'ils y vivent vraiment. Seule la mer qui nourrit la méditation philosophique est évoquée. Par ailleurs, elle est, par rapport au Sud, le lieu d'où viennent des décisions administratives imposées sans que jamais ne soit prise en compte la spécificité de ces régions et des populations touchées par des mesures souvent présentées comme aberrantes, imposant le Nord comme un modèle, lieu d'un pouvoir perçu, ainsi que chez Mimouni, comme arbitraire et coupé de la réalité du pays profond.

Pour être une étape du parcours du héros, Alger, qui s'inscrit, comme le désert, dans le présent et se trouve, par là-même dépréciée, n'est, pas plus que ce dernier, un lieu où Mourad désire rester, le seul lieu qui compte vraiment étant le Tasga du passé, coïncidant avec la jeunesse du personnage et, comme elle, impossible à retrouver.

Alger et Oran telles que les peignent les textes révélant un rapport malheureux aux villes, reste Constantine décrite par Bounemour qui met en œuvre une relation plus complexe. Le monde rural et la montagne en particulier, envahissant l'espace des textes, la ville n'occupe pas une place très importante dans l'ensemble des

romans de cet auteur. Le regard qui est porté sur elle est double : sur le plan politique, elle est l'espace du Parti avec lequel les militants ont une relation conflictuelle à cause de sa lenteur à décider du passage à l'action et, de ce fait, elle est perçue négativement comme lieu du compromis pour ne pas dire de la trahison, contrairement à la campagne dont sont issus ceux qui vont impulser la lutte. Cependant elle est loin d'être toujours dévaluée : d'abord, parce que, malgré les carences du Parti amplement soulignées par la narration, elle est indispensable à la lutte à laquelle elle assure un soutien logistique ; ensuite, parce que, en bien des points du texte, affleure pour elle une tendresse qui est aussi bien le fait des personnages que celui du narrateur et qui est sensible dans la description qui souligne l'activité, le savoir-faire des artisans, les odeurs toujours appétissantes qui flottent sur la ville, un art de vivre que les citadins ont élaboré au fil des temps.

Par ailleurs, la ville est appréciée dans le présent, elle n'est pas un souvenir qui hante la mémoire de ceux qui l'ont connue et alimente leur nostalgie, comme c'était le cas pour Boularouah, le personnage d'*Ez Zilzel*, incapable lui aussi, de survivre au passé et pour ceux, nombreux, qui perçoivent le présent comme dégradation du passé. La beauté à laquelle ils sont sensibles est celle de la ville d'aujourd'hui, avec sa splendeur intacte mais aussi avec les difficultés inhérentes à la guerre qui durcissent les rapports entre les communautés soucieuses de ne pas se rencontrer et établissent des frontières encore plus étanches entre la ville arabe et la ville européenne.

La peinture de la ville, si elle n'arrive pas à éviter les clichés dans sa représentation du peuplement européen alors qu'à petites touches rapides et justes elle parvient à camper quelques personnages de la communauté juive, n'en réussit pas moins à rendre le foisonnement, l'agitation, la complexité, les tensions, la misère toujours présente de cet espace en même temps que les forces qui l'agitent à ce moment de son histoire où se joue son avenir.

On peut s'interroger sur le fait que ce soit Constantine qui échappe en partie à la dévalorisation qui atteint les autres villes et se demander s'il est lié à la ville elle-même que C. Bonn considère comme « un des *lieux générateurs* majeurs du roman algérien depuis Kateb Yacine »⁶ ou à la relation particulière qu'entretient avec elle le narrateur-auteur.

⁶ - In *Le Roman algérien de langue française*, op. cit., p.182. C'est l'auteur qui souligne.

C'est une relation aussi complexe qui unit la narratrice de *Glaise rouge* à Alger qui est aussi perçue dans le roman comme un espace « pourri », une ville « honteuse », « une invention d'homme » pour tout dire, où l'on ne saurait apprendre à vivre. Alors que la littérature des femmes des années 80 n'est pas très sensible à l'opposition entre la ville et la campagne, si présente dans les œuvres masculines, *Glaise rouge*, comme les romans de la décennie suivante qui vont faire une large place au dehors et à la nature, approfondit ce qui était déjà à l'œuvre dans *Agave* : elle oppose à la ville un espace comme la montagne fortement valorisé, non pas parce que s'y seraient conservées les valeurs du passé mais au contraire parce que les femmes y inventent de nouvelles façons d'exister. Pourtant, en bien des points du roman qui fait de la montagne un lieu essentiel, affleure une grande affection pour cette ville émouvante par sa beauté, l'éclat de sa lumière, les parfums qui surprennent le passant et jamais, au cœur du désastre, ne disparaît l'espoir d'une ville redevenue elle-même comme le montrent les utopies élaborées par le texte.

La vision négative de la ville caractérise l'ensemble des œuvres étudiées, y compris les romans féminins du corpus de référence puisque dans deux des trois romans, *Glaise rouge* et *La Mer*, la ville est un espace qui s'oppose par la difficulté qu'on y éprouve à vivre, à d'autres lieux, en contact avec la nature, la montagne, la mer, dont la beauté préservée quelle que soit l'ampleur de la catastrophe, empêche de basculer dans le désespoir.

Ceci indique une évolution par rapport aux œuvres précédentes : ainsi, dans *Agave*, la ville est loin d'être un espace positivement connoté et le lieu le plus harmonieux est la montagne verte d'Aïcha ; cependant au terme d'un parcours que nous décrit le roman, elle est un espace où il est possible de vivre, une fois que la communication est rétablie à l'intérieur du couple et que la jeune femme a fait des choix de vie qui la séparent définitivement du milieu corrompu auquel appartient sa famille. Dans ce roman, malgré toutes les difficultés rencontrées par les personnages, qu'elles soient liées à eux-mêmes ou au monde qui les entoure, plane l'espoir vivace d'un monde à inventer où le bonheur ne serait pas une utopie.

De même, l'espace citadin décrit par Assia Djebar dans la partie historique de *L'Amour*, s'il n'est plus, à cause de la défaite, un espace euphorique, est qualifié positivement comme le montre l'emploi d'épithètes « homériques » comme « la haute » pour qualifier Médéa, « glorieuse » pour Tlemcen, « la ville des passions » pour Constantine et, revenant comme un leitmotiv, « la ville imprenable » ou « la bien

gardée » pour Alger. Ce mode de qualification qu'on pourrait dire épique, outre l'effet littéraire obtenu, réussit à signifier la gloire de l'univers précolonial, l'éclat de ses cités attestant de leur grandeur sans que la chute de la Ville, anticipant celle du pays, ne jette sur elle l'opprobre de la défaite, inscrivant dans l'imaginaire la nostalgie de la splendeur passée.

Au contraire, Alger, dans le roman de Maïssa Bey est un espace que l'écriture rend oppressant, étouffant, en multipliant les lieux fermés, « barreaudés », obscurs et parfois sordides, où se manifeste à l'égard des femmes en particulier, une violence multiforme. Mais l'écriture de la souffrance à l'œuvre dans le roman, contrairement à ce qui se passe dans les textes masculins, est aussi une écriture de la lumière qui, si elle n'efface pas la douleur, empêche de douter définitivement d'un monde déserté par la raison. Ce n'est pas un hasard que cette vision n'apparaisse que dans les romans de femmes des années 90, les œuvres précédentes dessinant une toposémie particulière en montrant surtout quelle pression s'exerce sur les femmes pour les obliger à s'immobiliser en des lieux qu'on leur a prescrits, leur interdisant ceux qu'elles veulent investir et faisant de chaque espace occupé, plus qu'un espace libre, un espace conquis. L'histoire violente qui sert de contexte aux œuvres les plus récentes et qui s'inscrit en elles oblige, en quelque sorte, les textes des femmes à envisager le dehors comme la scène sur laquelle se joue un drame commun et non plus comme lieu à conquérir et à investir.

Cette vision dysphorique de la ville perdue comme le montre le regard que portent sur cet espace des romans écrits à la fin de la décennie suivante et aussi différents que le sont le roman de Nourredine Saadi, *La Maison de lumière*⁷, celui de Yamina Méchakra, *Arris*⁸ ou *Morituri* de Yasmina Khadra où l'on peut trouver ce constat à propos d'Alger : « Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue »⁹ ; dans *La Maison de lumière*, elle est souvent comparée à Babylone et il n'est pas rare de trouver une métaphore comme « la grande fille publique » malgré les nombreuses marques du lien très fort qui attache les narrateurs à une ville admirée et aimée ; dans *Arris*, contrairement à ce qui se passe dans la littérature féminine, toujours attentive à ce qui peut éclairer l'univers le plus noir, la dévalorisation est radicale, la ville se trouvant constamment qualifiée par

⁷ - Paris, Albin Michel, 2000.

⁸ - *Algérie Littérature / Action*, Alger, décembre 1999.

⁹ - Paris, Baleine, 1997, p.159.

l'adjectif « maudite » qui finit par fonctionner comme leitmotiv¹⁰.

La constance d'une telle vision de l'espace urbain interpelle le lecteur même si l'on admet qu'elle est à mettre en rapport avec l'importance du monde rural au Maghreb qui pousse à sa valorisation comme le souligne Boudjedra¹¹ ajoutant, un peu rapidement, que toutes les grandes villes sont « à la fois fascinante(s) et répugnante(s) ».

Les villes de l'ailleurs, quand elles sont évoquées, ne sont pas davantage valorisées, soit que cette évocation, car il s'agit rarement de description, ait une fonction purement idéologique en opposant aux valeurs d'ici, la corruption de là-bas, comme le montrent les exemples, frôlant la caricature, donnés par *La Mue* et *Le Déchirement* où il apparaît qu'en dehors du pays, il n'est point de vertu, soit que l'échec qu'y ont vécu les personnages leur fasse porter sur ce monde un regard critique qui leur fait envisager le retour au pays comme la seule solution. Parfois d'ailleurs, le récit se fait piéger en montrant comment ce désir de retour, fortement affirmé en texte, ne se concrétise pas quand l'occasion en est donnée au personnage qui, tout en affirmant la supériorité incontestable du pays natal, s'en retourne vers le pays d'exil où s'alimente une nostalgie dont le poids déculpabilise, en quelque sorte, d'être parti. Car l'exil n'est jamais heureux, hanté par ce rêve du retour qui fonctionne souvent comme mythe et indique un rapport malheureux des personnages au monde. Dans *L'Honneur*, Georgeaud finit par rentrer au village, toutes illusions bues, comme rentre Youcef, le héros du *Déchirement*, rejeté de là-bas ; les personnages de Ouahioune rêvent de rentrer chez eux et Mourad, le héros de *La Traversée*, aspirant au départ, revient, pour y mourir, à son point de départ, Tasga dont il est incapable de supporter les changements et dans *Le Printemps désespéré*, le personnage d'émigrée qui a fait l'expérience du retour au pays, finit par repartir pour la France où elle ne trouve pas plus le bonheur que dans son pays et où elle paye sa liberté du prix de la solitude.

Pour être plus symbolique, l'exil dans la langue de l'autre de la narratrice de *L'Amour*, la coupant des femmes de sa tribu, l'expatrie douloureusement même s'il

¹⁰ - Il est vrai que la haine de la ville qui se manifeste aussi violemment et aussi constamment est en partie liée à l'intrigue qui montre le désespoir d'une mère qui conduit son enfant en ville pour qu'il y soit hospitalisé et qui ne le revoit jamais.

¹¹ - Cf. ce qu'écrit Boudjedra dans l'article intitulé « Périple urbains », *Alger. Une ville et ses discours*, op. cit., p.182 : « la littérature maghrébine est encore une littérature rurale, sans aucun sens péjoratif. En effet, il était de bon aloi d'écrire des livres sur le monde rural au Maghreb. D'abord, cela renvoyait à une vérité sociologique réelle. Le monde rural est en effet très important dans le monde arabe. Mais il y

permet l'écriture. Seules les femmes des romans de Hawa Djabali, réussissent leur retour au pays, l'exil leur étant expérience féconde qui permet de porter sur le monde dans lequel on vit un regard indulgent et tendre mais toujours lucide. Aïcha dans *Agave*, Hannana dans *Glaise rouge*, sont celles qui apprennent aux autres à reprendre pied parce qu'elles-mêmes ont accompli un périple difficile et enrichissant au terme duquel elles se « réenfoncent » dans la terre natale où elles s'ancrent définitivement : « si je quitte mon Lieu, je m'effrite et je meurs » déclare Hannana dans l'un des jardins somptueux qu'elle invente. C'est elle pourtant qui incite la Jeune Fille à partir et à écrire, les deux choses semblant liées ; l'exil est motivé par le désir de « trouver des bibliothèques, des livres, la possibilité de réfléchir »¹² et il est appréhendé comme une parenthèse, utile mais forcément brève. La violence qui s'exerce au pays la retient plus longtemps dans cette ville du nord à la nuit « si précoce » sans que jamais disparaisse la certitude du retour, le besoin du pays, de ses odeurs, de ses voix, de ses gens étant capable de survivre à toutes les destructions.

Pour que l'ailleurs soit valorisé, il faut qu'il prenne la forme de l'Andalousie, chronotope fabuleux dont la perte marque l'imaginaire arabe ; elle nourrit une nostalgie qui est, au sens fort et premier du terme, désir de retour, d'autant plus douloureux qu'impossible. *La Mue* montre comment, dans leur atelier de luthier que les vapeurs du kif transforment en fumerie, Khaled et son patron sous l'effet conjugué de la drogue et de la musique qu'ils jouent et apprécient en esthètes, se trouvent transportés à des siècles de là et imaginent « Cordoue du temps de jadis, ou Grenade, ou Tolède... »¹³. C'est le bonheur de l'instant qui convoque la réminiscence du passé et des lieux glorieux, noms magiques qui effacent, le temps de l'intermède artistique qui clôt leurs journées, la médiocrité du quotidien, sa trivialité. L'atelier lui-même acquiert une positivité liée aussi bien au savoir-faire qui s'exerce là, à cette compétence artistique qui enrichit le personnage de Khaled qu'à cette évocation qu'il rend possible.

L'Andalousie s'inscrit en creux dans le texte de *L'Honneur*, la « vallée heureuse », perdue elle aussi, en étant une forme actualisée et cependant dégradée à cause du rétrécissement qu'elle implique par rapport à l'Andalousie, caractérisée

avait aussi une certaine forme de mauvaise conscience de l'intellectuel arabe face à la pauvreté des campagnes et de la paysannerie... »

¹² - *Glaise rouge*, p.110.

¹³ - *La Mue*, p.200.

comme elle par la richesse, l'abondance, la gloire qui disparaissent quand les hommes sont chassés de ce paradis par la défaite comme les ancêtres l'avaient été d'Espagne.

On peut considérer que la façon dont les textes, y compris la majorité d'entre eux qui n'inscrivent pas dans la narration la moindre référence à l'Andalousie, traitent un motif fort simple, à priori, comme celui du **jardin**, n'est pas sans rapport avec le souvenir de cet espace-temps où les Arabes portèrent à sa perfection un art qu'ils contribuèrent à répandre dans les régions conquises. En effet, quels que soient les moyens dont dispose l'écriture, sa capacité d'invention, il y a dans le traitement du jardin une espèce d'euphorie qui signale un surplus de sens, si l'on peut dire. Cet espace est un lieu privilégié où se réalise, de façon plus ou moins heureuse, plus ou moins aboutie, un effet de poésie recherché par les textes, où se manifeste un savoir-faire souvent considéré comme une réponse aux vieux clichés coloniaux sur l'incompétence et la paresse des Arabes, les œuvres, on l'a vu, étant bien souvent une réponse à un discours dévalorisant qui semble encore d'actualité pour certains auteurs. Dans les textes masculins – cette nostalgie de l'Andalousie nous ayant semblé, en effet, se trouver là plus que dans les textes de femmes¹⁴ où le jardin remplit une autre fonction – le jardin le plus pauvrement décrit prend l'allure d'un paradis dont il a le nom et dont il est l'image, grâce à la présence de l'eau, source de vie, à l'évocation des oiseaux, à celle des plantes aromatiques qui en parfument l'espace, des arbres fruitiers, les mêmes termes se retrouvant d'un écrivain à l'autre, dessinant en quelque sorte le même jardin.

Il est vrai que cette description est aussi perçue comme euphorique par le lecteur parce qu'il se nourrit à la même tradition, s'inscrivant dans une même culture fascinée par les jardins et qu'il partage avec le narrateur-auteur une émotion qui trouve son origine dans un même vécu de sécheresse qui le rend sensible au miracle de la présence de l'eau et à son inscription dans les textes.

Du jardin de l'hôpital si soigneusement entretenu par le narrateur du *Fleuve* qui trouve la paix dans ce lieu hors du temps à celui de Ba Salem qui fait pousser, à côté de ses tomates et de ses poivrons, des tournesols qui font sa fierté et qu'il peut, comme le dit cette phrase aux accents baudelairiens, « rester des heures à (...) regarder virer sur leur tige », inutiles et précieux comme l'ahellil sans lequel il ne peut vivre ; des vergers des romans de Bounemeur où, protégés de la brûlure du soleil par

¹⁴ - Chez lesquelles seule H. Djabali inscrit ce souvenir dans le titre de sa pièce de théâtre *Le Zajel maure du désir* (Bruxelles, Les éditions du centre culturel arabe, 1998) en hommage déclaré à Aragon.

l'abondance des arbres, les hommes écoutent les militants qui parcourent le pays et parlent à leur tour pour dire leurs peines, leur colère et leurs aspirations, où cette parole partagée dans un lieu où jamais ne s'égarer l'étranger construit le rêve d'un avenir différent, aux jardins décrits par Ouahioune et dont le charme bucolique met en place un univers idyllique comme le fait la peinture du jardin que cultive, avant la guerre, le personnage du père dans *La Mue* et où se révèlent les vertus des hommes, tous ces jardins représentent un havre de paix que l'écriture invente, créant un topos porteur de sens et de ce que Hamon appelle « un gain de plaisir »¹⁵ même dans les textes les moins riches.

Du côté des femmes, Hawa Djabali développe cette thématique au point de faire du jardin, le motif constitutif des personnages essentiels de ses romans, *Glaise rouge* amplifiant ce que déjà mettait en place *Agave*, l'approfondissement d'une pensée s'accompagnant d'une maîtrise encore plus grande de l'écriture romanesque ; en effet, dans *Agave*, Aïcha sur sa montagne verte, travaille la laine, la terre glaise et plante des fleurs¹⁶, s'ancrant ainsi solidement dans un univers vers lequel elle a choisi de revenir. Dans le second roman, les jardins sont des lieux essentiels du texte aussi bien au plan de l'écriture qui se déploie là avec une force créatrice somptueuse qu'au plan de l'idéologie véhiculée par le texte qui exalte la capacité des femmes à organiser de leurs mains le monde dont elles ont une connaissance profonde et au plan de la diégèse enfin, chaque jardin inventé par Hannana étant, par l'enseignement qu'elle y dispense à la Jeune Fille, une étape de l'itinéraire de celle-ci sur le chemin de la connaissance transmise ici par les femmes, cherchant comme Ève dans un autre jardin, à comprendre le sens des choses et inventant un savoir.

Le désert s'oppose lui aussi à la ville mais n'est pas un espace aussi fréquemment exploité par les textes qu'on pourrait le penser, étant donné son importance au double plan géographique et symbolique soulignée par Dib écrivant à propos de la relation des Algériens au désert : « Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché »¹⁷. On peut s'étonner de cette absence d'un espace majeur, dont

¹⁵ - In *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p.264.

¹⁶ - Quand souvent, les jardins d'hommes sont potagers : les tournesols de Ba Salem poussent à côté de ses légumes et, dans le *Fleuve*, le narrateur cultive des salades à côté des fleurs qui vont transformer en paradis la cour de l'hôpital.

¹⁷ - « Écrire Lire Comprendre », *La Quinzaine littéraire* n°665, 1^o-15 mars 1995.

« (l')imaginaire (de l'Algérien), sinon sa conscience éveillée (...) porte l'estampille », pour citer encore Dib¹⁸. Par ailleurs, on notera que sa prise en charge par l'écriture est, pendant cette décennie, le fait d'un homme du Nord, qu'il s'agisse de Mammeri¹⁹ en ce qui concerne les œuvres que nous avons choisies ou, hors corpus, de T. Djaout, publiant en 1987 *L'Invention du désert*²⁰.

Il faudra attendre la décennie suivante pour que cet espace soit le matériau d'œuvres écrites par des hommes et des femmes qui en sont issus comme Hassan Bouabdallah dont *L'Insurrection des sauterelles* paraît en 1998²¹ et surtout Malika Mokaddem dont toute l'œuvre porte la marque profonde de ce désert dont elle est issue, qui a contribué à la façonner²², qui nourrit son écriture et auquel, des *Hommes qui marchent* à *La Nuit de la lézarde*²³, elle revient sans cesse.

Dans notre corpus, il est assez rapidement évoqué dans *La Mue* où il est l'espace heureux de l'enfance d'une nomade, Zana, la mère, que son parcours mène ensuite au village puis à la ville, dernière étape du processus de sédentarisation et la moins bien vécue. Se confondant avec le temps d'une insouciance heureuse, il est toujours évoqué avec d'autant plus de bonheur qu'il s'oppose à un présent caractérisé par la dysphorie de la ville perçue comme laide, humide et dépravée. Le traitement du désert par le récit, s'inscrit dans le projet de l'auteur de démontrer la supériorité du monde rural, tous espaces confondus, sur la ville transformée par la perversion des valeurs anciennes en lieu de la corruption et du vice ; l'espace est ainsi une catégorie investie par l'idéologie courant le risque de se réduire à ce rôle de support qu'il remplit fréquemment dans certains textes.

Il n'en va pas de même dans *La Traversée* dont la complexité plus grande permet des interprétations moins univoques: la séquence du désert permet à un pessimisme existentiel et politique de se déployer ; bien sûr le roman n'échappe pas à

¹⁸ - *Ibidem*.

¹⁹ - Comme l'était Camus, inspiré plus d'une fois par le désert.

²⁰ - Signalons, à propos de romans écrits par des hommes du Nord, en amont de cette production, celui de Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle* (Paris, Julliard, 1959) et, en aval, celui de Boudjedra, *Timimoun* (Paris, Denoël, 1994). Pour n'être pas un homme du Nord, Dib, qui publie *Le Désert sans détour* en 1992 chez Sindbad, n'en est pas pour autant, lui non plus, issu de ce désert qui marque si fortement, comme il l'a souligné à différentes reprises, l'imaginaire algérien.

²¹ - Publié dans la revue *Algérie Littérature / Action* n°18-19, fév.- mars 1998.

²² - Cf. ce qu'elle déclare en 1997 dans un entretien avec Melissa Marcus (publié dans *Algérie Littérature/Action* n°22-23, juin-septembre 1998, p.217), parlant des conditions sociales et climatiques dans lesquelles s'est déroulée son enfance : « Je pense que je dois beaucoup à ces conditions de vie extrêmes. »

²³ - *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsay, 1990 ; *La Nuit de la lézarde*, Paris, Grasset, 1998.

l'idéologique – comment, du reste, pourrait-il en être autrement ? – mais la mise en scène littéraire du désert superpose les significations : elle en fait le lieu où meurent, sous les coups de la « civilisation » venue du Nord, une culture, un monde dont le personnage a une poignante nostalgie et dont il observe les hommes²⁴ avec une attention inquiète comme il le ferait d'une espèce en voie de disparition ; il est aussi le lieu d'une quête mal définie et de toute façon condamnée à l'échec et dont la séduction qu'il exerce sur le héros ne l'empêche pas de le quitter avec, cependant, le sentiment d'en être chassé par « le Dieu jaloux », témoignant par là du malaise d'un personnage incapable de trouver ses « marques » où que ce soit. Il est aussi le lieu où les personnages se révèlent à eux-mêmes : au terme du voyage au désert dont la « traversée est initiation », survient « une sorte de vieillissement » comme l'écrit P. Nouilhan²⁵ et il devient le lieu du trouble et du doute pour un personnage pourtant bardé de certitudes comme Boualem, quand les autres, « les touristes » que sont au fond Amalia et Serge, restent étrangers à cet espace et le traversent sans que leur vie en soit bouleversée. Ainsi s'établit un lien étonnant entre Mourad et Boualem que tout sépare mais qui ne sortent ni l'un ni l'autre indemnes de cette traversée : le premier tente de se réfugier dans l'espace-temps de Tasga, le second se dirige dès son retour vers le « maître » dont la parole se révèle pour une fois inopérante puis vers sa maison dont sa femme, élevant la voix pour la première fois lui montre le vrai visage ; alors il va vers la mer vers laquelle il n'était jamais allé comme si elle pouvait effacer les doutes auxquels il est en proie. Pour lui, comme pour Mourad au début du roman, le spectacle de la mer et, peut-être plus encore le bruit de ses vagues, nourrit la méditation et échappe par là à l'image conventionnelle qu'en dessine le récit quand il décrit, sans grande recherche, la plage de Zéralda.

La mer à laquelle *La Traversée* assigne des fonctions différentes, lieu quasi exotique des retrouvailles de Mourad avec Amalia ou support de la réflexion philosophique ou mystique, n'est pas, pour beaucoup de textes, un espace privilégié par l'écriture, soit que l'action ne se situe pas sur le littoral, soit qu'elle n'apparaisse que rapidement, comme dans *La dernière épreuve* où Djaffar, en arrivant à Alger

²⁴ - C'est un désert habité qui nous est montré, le texte opérant la distinction entre ceux qui sont issus de cet espace et auxquels va toute la sympathie du narrateur et de Mourad et les autres, les gens du Nord ou d'ailleurs, comme le maître d'école venu du Moyen-Orient, souvent montrés comme incapables de comprendre le caractère particulier, différent, de cet espace et de ceux qui le peuplent

²⁵ - Dans un très court texte intitulé « Terre ! » in *Traverses* 19, Paris, Juin 1980, p.66.

s'émerveille de sa proximité faisant naître parfois une belle image comme celle du soleil incendiant la mer à son coucher ou dans *Le Déchirement* où elle est un but de promenade et sert de cadre aux premières émotions amoureuses du couple formé par Youcef et Soraya. La référence à la mer permet alors la comparaison femme / nature, assez pauvre, il faut le dire, alors que le texte s'applique à la recherche d'un effet poétique que même la visite du site de Tipasa ne parvient pas à faire naître.

C'est une atmosphère moins stéréotypée et bien moins idyllique que l'évocation de la mer construit dans *Le Fleuve* où elle n'échappe pas à la dévalorisation qui atteint les espaces dans leur quasi totalité. Elle est convoquée en texte par le discours du fils du narrateur qui exhale une rancœur multiforme qui se manifeste aussi contre une mer « domestiquée », capable seulement d'être le vecteur de bateaux qui transportent des tonnes de marchandises. Le port qui, chez Kateb²⁶, était le lieu par où s'écoulaient les richesses du pays en une hémorragie qui le saignait, est ici, en une inversion de rôles qui dit le changement de situation, le lieu où se déversent ces marchandises qui corrompent un peu plus la population, assoiffée de consommation facile. La mer ne peut répondre à aucune attente, et, « prisonnière », se fait l'image de l'enfermement de tous ceux qui attendent en vain une issue.

Le traitement de la mer par les textes de femmes est tout à fait différent. À la notable exception de *L'Amour* dont le début de la partie historique ouvre sur la splendeur de la ville et de sa rade d'où la contemple l'Armada ennemie, elle est surtout présente dans les trois romans les plus récents dont on a déjà noté qu'ils faisaient une place tout à fait nouvelle à la nature, à la mer, à l'éclat de la lumière dont l'écriture excelle à rendre les variations. *La Mer* comme *Le premier jour*, comme *Glaise rouge* sont habités par la beauté du monde ; dans les deux premiers, la mer joue un rôle fondamental, présente dans les moments de bonheur intense auxquels elle est associée et auxquels elle sert de cadre comme dans les moments de grande détresse instaurant par la permanence de sa beauté un certain ordre au cœur du chaos qu'est alors le monde pour les personnages, l'écriture renouant là avec cette relation au monde si particulière, cette alliance, cette communion avec la nature caractéristique de l'œuvre de Camus dont l'une des auteures, Maïssa Bey, dit quelle influence il exerça sur elle. Pour les personnages confrontés à la destruction et à la mort, l'évidence de la beauté du monde ne disparaît jamais.

²⁶ - Cf. *Nedjma*, p.184.

L'opposition dehors / dedans.

Si elle structure l'ensemble des romans de femmes, elle est aussi présente, même si elle l'est de façon parfois moins significative, dans les autres œuvres ; la notion d'enfermement n'est pas seulement à l'œuvre dans le corpus féminin comme le montre la thématique de la claustration mise en place par les romans de Mimouni qui décrivent bien souvent un univers carcéral, au sens propre du terme : le camp du *Fleuve*, le village de regroupement de *Tombéza*, l'hôpital par sa dimension métaphorique, sont des prisons ; au plan symbolique, le village de Zitouna est, lui aussi, marqué du sceau de l'enfermement dans lequel la vie s'immobilise.

L'école de *La Traversée* est, elle aussi, peinte comme une prison, opposant sa clôture elle-même significative d'une impossibilité à s'ouvrir à la réalité des nomades, à l'espace illimité et libre du désert. L'entreprise de « domestication » tentée par des maîtres venus du Nord, instruments d'une politique de sédentarisation perçue comme la mort d'une culture et d'une époque, accentue l'aspect coercitif lié à l'emprisonnement des « coureurs de vent ».

Les prisons coloniales où sont jetés les militants ou tous ceux qui contrarient les intérêts des colons, quand elles sont décrites comme dans *La dernière épreuve* où Djaffar raconte ce que fut sa vie dans le camp où il a été jeté, sont des lieux où s'exerce à l'état pur la violence coloniale. Cependant, elles ne peuvent être le lieu d'un total désespoir car cette violence s'inscrit dans une logique acceptée qui fait que la relation avec les anciens vainqueurs ne peut être placée que sous le signe de la violence et qu'il n'y a rien d'autre à en attendre, parce qu'il existe une issue, même si elle apparaît parfois lointaine et que l'on sait que viendra un temps nouveau. Mais les espaces carcéraux du présent souvent placés sous le signe de l'absurde, ne peuvent s'éclairer d'aucune perspective.

L'espace domestique décrit par les romans masculins est révélateur du regard extérieur d'un narrateur qui semble ne pas pouvoir appréhender complètement un espace qu'il n'habite pas vraiment et auquel il reste d'une certaine façon étranger. La description de la maison sert de prétexte au projet démonstratif du narrateur-auteur comme dans l'œuvre de Chaïb où la maison de la mère, personnage valorisé par le

récit, est le lieu le plus positif et le plus complexe avec sa stratification en différents niveaux où s'exercent des activités distinctes en rapport avec ses diverses compétences, domestique à l'intérieur de la maison, esthétique au jardin, militante dans la cave. Les autres maisons n'échappent pas à la simplification propre à l'œuvre : la maison des Hamoud où s'écoule une vie facile et apparemment harmonieuse est en fait le lieu du leurre, de la tromperie, lieu où se noue avec le viol de sa femme, le drame du personnage. Cette corruption est liée à la richesse qui est, dans ce cas, un indice de négativité et à la présence de l'étrangère dont la description est *toujours* parasitée par les clichés qui reviennent d'une œuvre à l'autre, y compris les plus élaborées qu'elles aient recours à la parodie comme dans *L'Honneur* où on a vu comment Suzanne est la dégradation caricaturale de la Suzy de *Nedjma* ou qu'elle fonctionne sur un mode réaliste plus conventionnel comme dans *La Traversée* où la peinture du personnage d'Amalia illustre bien le double mouvement de fascination-répulsion qui semble caractériser la mise en scène de l'étrangère par l'écriture masculine.

La villa d'Hydra est le symbole de la réussite, dessinant la géographie symbolique d'Alger où les hauteurs de la ville et les bas quartiers populaires s'opposent comme chez Mammeri, Hydra et Bab El Oued. Lieu d'un bonheur sans ombre pour Soraya, personnage heureux et irréprochable, elle est pour son mari, le lieu du « déchirement » qui, d'une certaine façon fonctionne comme avertissement pour le jeune médecin qui se laisse séduire par « les tentations avilissantes de la bourgeoisie ». La peinture de ces lieux remplit, par sa charge symbolique, une fonction d'édification qui se substitue à la fonction esthétique que la pauvreté de l'écriture n'arrive presque jamais à inscrire en texte.

La description de la maison dans *La Mue* est plus riche car elle arrive à en faire un lieu conflictuel où les personnages se dressent les uns contre les autres, la mère contre la belle-fille, le mari contre sa femme. En soulignant l'exigüité de l'espace où se déroule l'affrontement, l'appartement dans le premier cas, la chambre conjugale dans le second, l'écriture réussit à installer une tension qui va crescendo jusqu'au dénouement. Par ailleurs, elle met en place une toposémie assez complexe en donnant à l'espace conjugal prescrit par la morale sinon par l'amour, son pendant dégradé et interdit par la même morale, à chambre qu'il faut bien appeler « de passe » où officie l'épouse « perverse ». Se détournant du lieu prescrit, la femme est attirée par le pôle interdit et, ce faisant, « mérite » la mort infligée par le mari, châtement qui

sanctionne son inconduite. La description échappe ici à la simplification mais jamais à la moralisation comme dans tous les romans « vertueux » et édifiants surtout quand il s'agit de montrer la relation entre l'homme et la femme que tous les textes de notre corpus ont du mal à peindre comme le montre, en particulier, leur incapacité à dessiner une image de la femme qui soit à l'abri des déformations : elle est soit une créature « piaillante » comme le sont les infirmières de Mimouni ou les ouvrières de l'atelier du *Fleuve*, soit une « langue de vipère » comme Souad dans *La Traversée*, soit un personnage de prostituée, soit encore un personnage falot comme la parfaite Soraya du *Déchirement*. Il n'est pas jusqu'à la radieuse figure d'Ourida de *L'Honneur* qui ne soit atteinte par la double infraction à la morale du groupe que représentent la relation incestueuse avec Omar El Mabrouk et celle, non moins fautive, qui la lie à un étranger, officier de surcroît, même si le récit l'innocente en en faisant une victime. Comment s'étonner dès lors de la remarquable absence de l'amour dans ces univers comme s'il y avait une inaptitude à l'écrire, à l'inscrire dans la fiction autrement que sous le signe de l'échec ou de la fugacité ? La survalorisation des personnages de mères dans ce que nous pouvons considérer comme des œuvres mineures, ne constitue pas une exception à cette dévalorisation mais la confirme par cette séparation des rôles qui fait passer la « respectabilité » féminine par la maternité.

Dans *La Traversée*, les personnages sont en partie définis par les lieux qu'ils occupent, du moins les personnages masculins car ni Amalia ni Souad n'ont de lieu qui leur soit propre ; les lieux de vie sont en accord avec ceux qui y logent, les éléments retenus par l'écriture ayant une fonction connotative et symbolique qui permet parfois d'éliminer la description comme dans le cas des espaces occupés par Kamel désignés seulement par leur emplacement, Hydra, Bab El Oued.

La description des espaces de vie, peu nombreux au demeurant, évoqués dans les œuvres de Mimouni fonctionne, elle aussi sur le mode symbolique : qu'ils soient placés sous le signe du sordide ou du luxe, ils sont l'indice de la double dégradation matérielle et morale de la société construite par les romans.

Une compétence descriptive bien plus vaste s'exerce dans les romans féminins qui mettent en place un univers placé sous le signe de la partition, selon le schéma immémorial décrit par E. Badinter montrant comment, dès la plus haute antiquité, « Hestia, la gardienne du foyer (est) le centre de l'espace domestique », le

« dedans » quand Hermès, lui « est “le dehors” , insaisissable et ubiquitaire »²⁷. On sait la force de l'association femme / maison, la langue les confondant sous un même terme « dar », signifiant aussi bien la maison que, par métonymie, la femme, l'épouse essentiellement. L'écriture des romans de notre corpus de base privilégie cet espace : la maison est au cœur de l'enfance que racontent les textes à caractère autobiographique ; dans les autres romans, elle est le lieu où se forge le destin des personnages. Les romans plus récents rendent un son un peu différent et la maison, même si elle reste le lieu prescrit, n'est plus un espace fondamental, les œuvres faisant une large place au dehors et à la nature qui, contrairement à ce qui se passe dans les romans antérieurs, fonctionne comme motif obsédant.

La clôture qui caractérise l'espace de la maison est parfois perçue comme protectrice, conformément à sa fonction première énoncée par Bachelard pour qui, sans la maison, « l'homme serait un être dispersé » ; elle est cependant plus souvent considérée comme l'indice le plus concret d'un enfermement intolérable quand le monde se rétrécit aux frontières délimitées par les murs de la maison. Ni *Le Cow-boy* ni *Le Printemps*, pour des raisons différentes, ne font de la maison un espace heureux ; dans le premier, le conflit latent avec la mère transforme cet univers apparemment placé sous le signe de l'harmonie, en un espace oppressant et répressif que l'adolescente cherche à fuir, trouvant ce qui lui fait défaut dans la rue, lieu de tous les dangers mais appréhendé comme le lieu de la liberté, de la découverte et de l'amitié. Dans le second, caractérisé par un ton constamment polémique, dénonciateur et rageur, pas plus la maison familiale que la maison conjugale ou que tout autre lieu de vie n'offre à la femme une chance de bonheur. Passant d'un lieu à l'autre, sans prise sur sa vie, elle épuise son énergie en tâches sans cesse recommencées, comme le fait dans le roman de Maïssa Bey, le personnage de la mère, comme le font les femmes enfermées comme dans une prison, dans la maison de *L'Amour* où l'écriture tisse l'ample isotopie d'une claustration accentuée par le silence qui seul, leur a-t-on dit, sied aux femmes ; même le personnage d'*Agave* pourtant médecin, répète les gestes appris dans la maison familiale, faisant de la sienne une réplique de celle où elle n'a pu être heureuse mais qu'elle reconstitue en partie ; seule la peinture euphorique de *La Fin d'un rêve* met en place un lieu dont ni la misère ni la guerre n'arrivent effacer la chaleur malgré la précarité de la protection qu'il offre.

²⁷ - In *L'Un est l'autre: Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p.92.

Ces œuvres mettent l'accent avec une insistance remarquable sur la sensation d'étouffement qui est associée à la maison au point d'en sembler un sème constitutif, les murs pesant d'un poids réel sur les personnages, limitant leur horizon et nourrissant de multiples frustrations ; pourtant, hormis *Le Printemps*, si totalement désespéré, toutes les œuvres éclairent les descriptions de maisons de notations heureuses, plus ou moins nombreuses, qui les empêchent de sombrer dans une totale désespérance, heures précieuses des goûters dans des cours fraîches et parfumées, souvenirs des maisons du bonheur comme celle de Rhômana dans *Le Cow-boy* ou celle où vivait avant la mort de son père, la jeune fille de *La Mer* ou encore, dans ce roman, la maison de la plage qui rend possible le contact avec la mer qui « berce les rêves » de Nadia, à peine décrite mais dont l'écriture rend avec bonheur, les jeux de lumière ou, dans *Glaise rouge*, le basilic sur le balcon de l'appartement d'Alger.

Quasiment absente des œuvres masculines²⁸, **l'école** a, dans les romans féminins du corpus de base, exception faite du *Cow-boy*²⁹, une importance qui est directement en rapport avec cette clôture et cet enfermement que, seule, elle permet de rompre, concrètement parce qu'elle permet l'accès au dehors, le rend obligatoire même, symboliquement parce que la maîtrise de l'écriture, celle de la lecture, rendent dérisoire toute fermeture, sont ouverture sur le monde, éclatement des frontières que tentent d'instaurer les murs. Elle est un lieu particulièrement valorisé par l'écriture des femmes, lieu d'un savoir d'autant plus précieux qu'il libère aussi des contraintes économiques et de la dépendance qu'elles instaurent pour les femmes : elle apparaît ainsi comme le lieu où peut se construire un sort différent de celui des mères, même si elle ne peut garantir le bonheur. On notera que c'est dans les romans à caractère autobiographique que cette aspiration se manifeste le plus fortement ; la narration en privilégiant ce lieu, non tant par la place qu'il occupe en texte que par l'importance qui lui est accordée par les narratrices, signale l'importance du lieu pour les auteures elles-mêmes qui y ont, en particulier acquis la maîtrise d'une langue qui les fait déboucher sur la pratique de l'écriture³⁰.

²⁸ - Quand elle est présente, comme dans *La Traversée*, elle est, contrairement à ce qui se passe chez les femmes, ce qui s'oppose à la liberté.

²⁹ - Dont la narratrice, si elle aime plus la rue que l'école, n'a jamais eu à craindre d'être empêchée de s'y rendre, comme nous l'avons déjà noté.

³⁰ - L'école coranique qui, pour un certain nombre de raisons liées au statut de la femme, ne débouche pas chez les auteures du corpus sur cette maîtrise et cette pratique est à peine présente comme le montre l'exemple de *L'Amour*.

L'importance de l'école, la soif d'apprendre comme la libération qu'elle rend possible, tous ces éléments se retrouvent chez une auteure comme Malika Mokeddem qui publie à partir des années 90 et

L'angoisse qui apparaît dans certains textes devant les obstacles qui compromettent l'accès de la fillette ou de l'adolescente à l'école ou à l'université, la passion qu'elles mettent à apprendre, sensible dans *L'Amour*, *La Fin d'un rêve* ou *Le Printemps* fonctionnent comme motifs purement féminins, les œuvres des hommes (dans notre corpus tout au moins) n'étant pas hantées par le désir d'un savoir qui se confond avec le désir de liberté.

Les derniers textes, sur ce plan aussi, marquent une évolution : la narratrice du *Premier jour* ou la Jeune Fille de *Glaise rouge* circulent librement ; cependant *La Mer* montre comment la liberté de Nadia – elle va à l'université, peut, au prix du mensonge, rencontrer le jeune homme qu'elle aime – est remise en question par la violence qui s'installe et en fait une liberté sous très haute surveillance.

Ainsi, l'accès au dehors est-il tributaire des tensions de l'histoire, aucun territoire conquis ne semblant définitivement acquis et les œuvres de femmes selon le contexte dans lequel elles s'inscrivent, donnent la mesure du terrain gagné ou perdu.

Journaliste, la narratrice du *Premier jour* est sans cesse en mouvement, n'attachant pas grande importance aux lieux où elle vit avant la rencontre avec Aziz. Tous sont alors illuminés par cet amour aussi violent que menacé et toujours décrits en fonction de la mer sur laquelle ils s'ouvrent ou à proximité de laquelle ils sont, l'écriture rendant compte d'un lieu par l'intensité des émotions qui lui sont associées, l'émotion amoureuse et l'émotion esthétique née de cette présence de la mer. L'espace est ainsi décrit non par ce qu'il est mais par ce qui s'y vit ; il se «subjectivise», en quelque sorte.

L'importance de la maison, variable selon les œuvres, est rendue à la fois par la place qu'elle occupe mais aussi par le soin qui est apporté à sa description, l'écriture, même dans les romans dont la facture reste conventionnelle, prenant le temps, sans presque jamais être tentée par la description ethnographique ou folklorique, d'installer un univers peint du dedans dans sa complexité ainsi que les valeurs qui lui sont attachées, le rêve de liberté de femmes qui y vivent, leur audace parfois, leur malaise mais très rarement le bonheur qui, s'il existe, est presque toujours

qui a souvent parlé de ce qu'a représenté pour elle l'école : le savoir qu'elle y acquiert, s'il lui semble « le premier des exils », est aussi ce qui libère, qui structure, qui arme celle qui a pu y accéder. Dans un entretien avec Yolande Helm (*Le Maghreb Littéraire*, Volume III, n°5, Toronto, édit. La Source, 1999, p.86), elle évoque son entrée dans ce monde : « Je me souviendrai toujours de ces premiers crissements de plume sur le papier et de cette langue qui sonnait à mon oreille, moi qui venait de l'oralité. Je l'ai pénétrée et elle m'a pénétrée petit à petit. »

brisé par le poids de ce qui le condamne, les contraintes sociales, le blocage de la société si indifférente à l'individu, la mort. Sur ce plan, hommes et femmes se rejoignent, il est peu d'amour heureux, répète la littérature, soit que la relation se place sous le signe de la violence ou d'une méconnaissance de l'autre renforcée par les interdits qui bardent toute éducation soit que la grande exigence des femmes, qu'elles payent souvent de la solitude, leur fasse refuser tout compromis.

Cet espace est aussi, en bien des endroits, le lieu d'une réussite littéraire, surtout quand l'écriture s'attache à la description de l'entre-deux, celui du clair obscur ou du crépuscule permettant de jouer de toutes les nuances de la lumière comme le fait le texte de *La Mer* dans la description de la maison de la plage, celui à la fois clos et ouvert du patio ou de la cour, ou, dans *Glaise rouge*, celui des seuils, lieux intermédiaires entre dedans et dehors, frontière poreuse entre l'intérieur et l'extérieur et lieux de vie avant que la violence de l'histoire et la folie des hommes n'en saccagent l'harmonie.

Intertextualités.

Par le dialogue qu'elles entretiennent avec les autres textes, toutes ces œuvres dessinent un espace textuel intéressant à observer pour le champ des références qu'il dessine et pour la façon dont chacun des romans intègre les éléments qui lui sont antérieurs, traces à peine perceptibles, citation ou transformation. Il nous a semblé que l'intertextualité que tissent les œuvres masculines était plus aisément repérable que celle qui se manifeste dans les œuvres de femmes et que les unes et les autres ne se nourrissent généralement pas aux mêmes sources.

Les textes majeurs dialoguent d'abord avec eux-mêmes, se répondant, se répétant ou se corrigeant de roman en roman, approfondissant une réflexion, se constituant par le jeu d'échos et de reprises en œuvres. Le plus bel exemple de cette intertextualité interne est incontestablement l'inscription de *La Colline oubliée* dans le texte de *La Traversée*, redoublant les significations de l'une et de l'autre, réactivant les sens.

Pour Mimouni, la référence fondamentale reste *Nedjma* dont l'écho se retrouve d'une œuvre à l'autre, indice de la forte influence de ce texte considéré comme fondateur de la littérature algérienne dont le fascine le récit de la geste

ancestrale. Si on trouve aussi chez un auteur comme Bounemeur, la trace du texte de Kateb cité dans ses propres termes par l'évocation de la tribu « décimée » et de « ses membres dispersés » ou qu'on la trouve encore chez Benamara sous la forme de cet atelier de luthier dont les occupants sont, comme Rachid en son alvéole à flanc de rocher, immobilisés par leur rêverie sur un passé aussi lointain que glorieux, ou encore qu'elle se manifeste, comme un clin d'œil en hommage à l'aîné prestigieux chez Hawa Djabali donnant à la grand-mère de *Glaise rouge*, le prénom emblématique de Nedjma, la présence de l'œuvre de Kateb est bien plus forte dans les romans de Mimouni : ils sont véritablement habités, on pourrait presque dire hantés, par ce texte qu'ils retravaillent après l'avoir massivement cité comme dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*, littéralement écrasé par le roman de Kateb. Dans *L'Honneur*, la geste épique se dégrade, s'affaiblit et perd sa dimension héroïque comme l'atteste symboliquement l'épisode des cavaliers contraints après la défaite et l'exode d'abandonner leurs montures, rejoignant ainsi la « piétaille » sans gloire, faisant de la légende tribale telle que la reprend et la transforme Mimouni, une « reprise carnavalesque » du récit premier qui « désamorçe le tragique (et) historicise le mythe » comme l'écrit N. Khadda³¹.

Par ailleurs, si A. Bererhi a pu montrer quel rapport entretenait *L'Honneur* avec *Les 1001 années de la nostalgie* de R. Boudjedra que l'œuvre cite gratuitement, selon elle, « la citation se (voulant) neutre et blanche, davantage ornementale que fonctionnelle »³², la relation avec Camus nous a semblé assez profonde car elle tisse, en particulier, le soubassement d'une réflexion philosophique marquée par le pessimisme lié à la certitude de la défaite devant le Mal.

Ce pessimisme est également à l'œuvre dans *La Traversée* dont on a essayé de montrer quelle parenté elle présentait avec l'œuvre de Camus dont l'influence sur une part de la littérature algérienne ne saurait être niée³³, qu'elle se fasse sentir au niveau de la pensée ou à celui d'une écriture qu'on pourrait dire méditerranéenne, lumineuse, solaire et sensuelle telle qu'elle se manifeste dans le roman de Maïssa Bey. Peut-être même pourrait-on en trouver le souvenir, plus ou moins conscient dans un roman, dans lequel pourtant on distingue peu l'écho d'autres textes, *Le Déchirement*

³¹ - « Les ancêtres redoublent de férocité », in *L'Honneur de la tribu de R. Mimouni. Lectures algériennes*, art. cit., p.84.

³² - « L'espace de l'infraction au dialogue », *ibidem*, art. cit., p.46.

³³ - Cf., à ce propos, C. Achour, *Albert Camus, Alger*, (Paris, Atlantica, 1998) et, en particulier, le chapitre intitulé « Camus, l'Algérie. Journalistes et écrivains. »

dont les personnages se rendent à Tipasa, lieu si fortement marqué dans notre culture littéraire par la description camusienne qu'on peut penser que la référence aux ruines et à la mer, dans le roman de Chaïb, fonctionne comme la recherche d'une caution littéraire, qu'elle est gage de littérarité. De même, la dédicace du roman à Kateb, en particulier, place le texte sous un patronage dont la gloire rejaillit sur l'auteur³⁴.

Les œuvres traitant de la terre et de sa perte sont travaillées par *L'Incendie*, référence incontournable pour dire les ravages de la dépossession, le morcellement de la terre, l'intolérable frustration devant la richesse des domaines du colon quand le monde du colonisé s'effrite en infimes parcelles, pour dire aussi la parole partagée. Les romans de Bounemour mais aussi ceux de Chaïb, de Benamara, tous ceux qui font de l'espace rural un espace privilégié, considéré comme « authentique » par rapport à un espace citadin perverti, s'inscrivent peu ou prou dans une relation avec le texte de Dib³⁵ auquel se trouve empruntés les thèmes de la grève des ouvriers agricoles, celui de l'incendie lui-même³⁶ et qui se révèle lui aussi comme texte-matrice, fondateur, même si toutes les œuvres qu'il contribue à générer n'ont ni sa force ni sa poésie et si, comme l'écrit C. Bonn, « la tension didactique » du texte source se trouve « estompée » et « banalisée »³⁷.

Kateb, Dib, Camus et, à un degré moindre, Feraoun, dessinent les grands traits de l'espace intertextuel qui sert d'arrière-plan aux auteurs qui l'élargissent parfois au-delà du champ national (même si c'est une phrase de Ben Badis qui est placée en tête du *Fleuve*) par le recours à l'épigraphe qui convoque les grands noms d'écrivains ou de penseurs : Zola pour la première partie de *La dernière épreuve* et Gorki, pour la deuxième partie, Khalil Gibran pour *Tombéza*, Valéry et Pierre Emmanuel pour *L'Honneur*.

Les exergues des œuvres féminines tissent un champ citationnel disparate où voisinent Fromentin (*L'Amour...*)³⁸, Homère (*Le Printemps*), Eluard (*La Mer*), Djamel Amrani (*Le Premier jour...*). Les traces d'intertextualité y sont moins apparentes que dans le corpus masculin et ne renvoient pas au couple fondamental Kateb – Dib sinon,

³⁴ - Le roman est aussi dédié, qu'on y trouve ou non une signification particulière, au père d'Assia Djebar, Si Tahar Imalayène.

³⁵ - Quand ils ne se placent pas comme ceux de Ouahioune dans une filiation revendiquée avec l'œuvre de Feraoun.

³⁶ - Cf., en particulier, *La dernière épreuve*.

³⁷ - *Le Roman algérien de langue française, op. cit.* p.180.

³⁸ - À l'intérieur du récit, chaque partie est, à son tour, précédée d'une citation, la première de Barchou de Penhoën, auteur d'une *Expédition d'Afrique*, la deuxième d'Ibn Khaldoun et la troisième de Saint Augustin ainsi que de cet emprunt à Beethoven, éclairant le titre du roman : « Quasi una fantasia... »

chez Assia Djébar, sous la forme d'une inversion du discours de Kateb comme l'explique J. M. Clerc qui écrit : « le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une « métaphore », il est une ligne de force, de résistance, de construction hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas le nommer et l'encerclait d'approximations »³⁹.

Chez elles, la référence aux textes nationaux n'apparaît pas, même si dans une interview, Maïssa Bey, parlant des voix qui sont « certainement en (elle) quand (elle) écri(t) »⁴⁰, évoque le nom d'Assia Djébar. Bien plus frappante nous a semblé l'influence de l'écriture camusienne, dans le rapport entretenu par son roman avec la lumière et la capacité de son écriture à en rendre les multiples jeux comme dans le rapport heureux du personnage central à la mer⁴¹.

Sans doute tous ces textes de femmes sont-ils nourris par d'autres, *L'Amour* se construisant explicitement par le dialogue avec les textes de la conquête ; mais en dehors de ce cas particulier d'une intertextualité déclarée qui donne tout son sens à l'œuvre, la présence d'autres textes se fait à peine perceptible, fugace comme cette « nageuse d'ombre »⁴² aux accents « apollinariens ».

Au terme de ce parcours à travers l'espace de quelques textes, deux constats s'imposent, le premier celui d'une différence non pas entre œuvres de qualité et œuvres moins abouties mais, au-delà, entre œuvres féminines et œuvres masculines, perceptible à la fois dans le choix des espaces marquants des uns et des autres, dessinant une géographie spatiale et symbolique différente et dans ce qu'implique leur mise en place, les œuvres féminines n'étant, en particulier, pas tentées de la même façon que les œuvres masculines par ce désir d'histoire qui donne l'impression que certains auteurs se sont trompés de genre ni par la nostalgie d'une gloire perdue depuis si longtemps ni par ce refus persistant de l'étranger qui marque une part de la littérature masculine, la poussant, dans le pire des cas, à recenser les indices de la supériorité sur l'autre dans une rubrique hétéroclite du type : « ce que l'Occident doit aux Arabes. »

³⁹ - Jeanne Marie Clerc, *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », p.9.

⁴⁰ - Dans l'interview qui suit *La Mer*, in *Algérie Littérature / Action*, n°5, p.76.

⁴¹ - Il est explicitement fait référence à Camus dans les *Nouvelles d'Algérie* (Grasset, 1998) : en effet, le personnage de la troisième nouvelle, « Un jour de juin », tout en s'étonnant de ne pas avoir « oublié cette histoire », évoque, à propos du soleil qui inonde la ville, « l'autre, Meursault, mer et soleil comme disait la prof de français, l'histoire du type qui tue un Arabe, un jour, sur une plage. » (p.46)

⁴² - *L'Amour*, p.95.

La seconde différence nous a semblé résider dans l'atmosphère mise en place : bien sûr, tous les romans masculins ne rendent pas le même son désespéré que ceux de Mimouni ou celui, désenchanté de Mammeri, soit qu'ils nous apparaissent portés par l'exaltation de la période décrite comme ceux de Bounemour dont l'optimisme est généré par le choix d'une époque fondamentale pour le devenir du pays et qui, au moment où il écrit, n'est pas encore l'objet du questionnement inquiet et iconoclaste qui viendra plus tard ; soit que, portés par un projet exclusif de célébration qui se soucie peu du doute ou des nuances, ils se caractérisent par une vision du monde « globalement » et pathétiquement positive. Ce qui nous semble intéressant à observer, c'est que les romans de femmes, confrontés au même monde, aux mêmes dérives, au poids des contraintes que la société multiplie à leur égard, sont à la fois profondément enracinées dans l'expérience réelle des femmes et que, loin d'être désespérées par ce « vécu » peint lucidement et sans complaisance, elles arrivent à l'éclairer de ce qui peut sauver de la désespérance, le bonheur d'apprendre, la pause d'une fin de journée, une odeur d'enfance, la beauté du monde.

Si la catégorie de l'espace est apparue, toutes œuvres confondues, comme extrêmement productive, elle est, de plus, un des lieux où se manifeste la spécificité de l'écriture féminine qui nous a semblé un trait remarquable et particulièrement intéressant à observer. C'est pourquoi la suite que nous entendons donner à ce travail s'orientera – naturellement – vers l'exploration systématique des œuvres féminines des années 90 pour essayer de voir si les mutations, souvent brutales, de la société comme la relation différente des femmes à l'écriture, déterminent un autre rapport à l'espace et une nouvelle écriture de cet espace comme ont pu le montrer les romans du corpus de contrôle, trop peu nombreux cependant pour que l'on puisse en tirer autre chose que des indices, des pistes de recherche; nous nous demanderons quels autres espaces sont perçus désormais comme importants et si leur traitement par la fiction est toujours marqué par cette double caractéristique d'une écriture profondément enracinée dans le « réel » des femmes, dans leur vécu et en même temps capable de construire l'utopie d'un futur où les femmes seraient maîtresses de leur destin.

Par ailleurs cette exploration des textes féminins que nous voudrions tenter pour souligner les caractéristiques majeures d'un « écrire-femme », sera d'autant plus opératoire qu'elle sera menée parallèlement à une lecture des œuvres masculines contemporaines pour aboutir à une comparaison aussi bien sur le plan des différents lieux sur lesquels focalise la narration que sur le plan des techniques d'écriture mises

en œuvre pour en rendre compte et sur celui de la vision du monde que véhicule cette représentation spatiale par des textes très fortement marqués par le contexte d'extrême violence dans lequel ils s'écrivent et se publient. Il sera particulièrement intéressant de voir, puisque la lecture des textes a montré que se manifeste là encore une différence entre les unes et les autres, quel intertexte se tisse alors, si les romans des années 90 établissent les mêmes rapports avec les œuvres qui ont exercé une si profonde influence sur la littérature des années 80, celles de Kateb, de Camus, de Feraoun ou de Dib ou si apparaissent d'autres intertextes, surtout pour les écritures féminines, bien moins marquées par ces œuvres qui constituent, pour les auteurs une référence essentielle, comme si elles n'avaient pas le même héritage, puisant en elles-mêmes pour produire une parole autre, inouïe, comme si, pourrait-on dire, pour reprendre et transformer le titre d'un ouvrage de Suzanne Lamy⁴³, quand elles écrivaient, elles inventaient et s'inventaient. Mais cela est déjà un autre travail.

Tous ces romans qui s'inscrivent dans le même champ culturel, n'y occupent pas la même place et, aucune littérature n'étant constituée que de chefs-d'œuvres, les textes de qualité côtoient les moins aboutis : le constat serait assez banal s'il n'apparaissait que l'un des fondements de la différence entre les uns et les autres réside dans le rapport à l'espace ; en effet, les œuvres que l'on peut considérer comme mineures se caractérisent par un enfermement qui, dans un désir pathétique de conformité, d'« authenticité », restreint l'espace du livre aux limites les plus étroites d'un pays, d'une région et, ce faisant, restreint l'impact de l'œuvre incapable de dépasser le stade d'une « consommation » locale quand les autres, par la prospection esthétique qu'elles tentent, l'acceptation des ruptures et des scandales qu'elles impliquent, élargissent les frontières à l'intérieur desquelles elles s'inscrivent, dialoguent avec le reste du monde et, ainsi, rejoignent les grands textes de la littérature universelle.

⁴³ - S. Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Éditions de l'Hexagone et S. Lamy, 1984.

Bibliographie

1. Œuvres du corpus.

- . BEY, Maïssa, *Au commencement était la mer*, Paris, Marsa Éditions, *Revue Algérie Littérature / Action* n°5, 1996.
- . BENAMARA, Khélifa, *La Mue*, Alger, ENAL, 1985.
- . BOUNEMEUR, Azzedine,
 - Les Bandits de l'Atlas*, Paris, Gallimard, 1983.
 - Les Lions de la nuit*, Paris, Gallimard, 1985.
 - L'Atlas en feu*, Paris, Gallimard, 1987.
- . CHAÏB, Mohammed, *Le Déchirement*, Alger, SNED, 1980.
 - La dernière épreuve*, Alger, ENAL, 1983.
- . DJABALI, Hawa,
 - Agave*, Paris, Publisud, 1983.
 - Glaise rouge, Boléro pour un pays meurtri*, Paris, Marsa Éditions, *Algérie Littérature / Action* n°26, 1998, rééd. Alger, n°4 de la revue coll.2000.
- . DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Alger, ENAL – Paris, Lattès, 1985, rééd. Paris, Albin Michel, 1995.
- . HAMMADOU, Ghania, *Le premier jour d'éternité*, Paris, Marsa Éditions, *Algérie Littérature / Action* n°12-13, 1997, en cours de réédition à Alger.
- . LACHMET, Djanet, *Le Cow-boy*, Paris, Belfond, 1983.
- . MAMMERI, Mouloud, *La Traversée*, Paris, Plon, 1982.
- . MIMOUNI, Rachid,
 - Le Fleuve détourné*, Paris, Laffont, 1982.
 - Tombéza*, Paris, Laffont, 1984.
 - L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989.
- . OUAHIOUNE, Chabane,
 - Les Conquérants au Parc rouge*, Alger, SNED, 1981.
 - Parmi les collines invaincues*, Alger, SNED, 1984.
 - Ce Mal des siècles*, Alger, ENAL, 1984.
 - Tiferzizouith ou le parfum de la mélisse*, Alger, ENAL, 1986.
- . TOUATI, Fettouma, *Le Printemps désespéré*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- . ZINAÏ – KOUDIL, Hafsa, *La Fin d'un rêve*, Alger, ENAL, 1984.

2. Études critiques sur la littérature maghrébine

- Ouvrages et articles.

- . ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Dib*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- . BONN, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

« Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté en littérature », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXIII, Paris, éditions du CNRS, 1984.

Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ? Paris, L'Harmattan – Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985.

« Le roman maghrébin et son espace intertextuel », *Présence Francophone* n°26, Sherbrooke, 1985.

Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL, 1986.

« L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin », *Peuples méditerranéens* n°37, Paris, oct.- déc. 1986.

« Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture », *Présence francophone* n°30, Sherbrooke, 1987.

Anthologie de la littérature algérienne, Paris, Le livre de poche, 1990.

. BONN, Charles, KHADDA Naget et M'DARHRI – ALAOUI, Abdellah, (sous la dir. de), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef / Aupelf, 1996.

. BRAHIMI, Denise, *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Deuxtemps Tierce, 1991.

. BOUZAR, Wadi, *La Mouvance et la pause*, Alger, SNED, 1983.

Lectures maghrébines, Alger, OPU – Paris, Publisud, 1984.

. CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Le texte feraounien », *The Maghreb Review*, vol. 9, n°3-4, Londres, may-august 1984.

« Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture », *Itinéraires et contact de cultures* n°4-5, Paris, Centre d'études littéraires et comparées de l'Université Paris-Nord – L'Harmattan, 1984.

Abécédaires en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie, Alger, ENAP, 1985.

Mouloud Feraoun, une voix en contrepoint, Paris, Silex, 1986.

Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Alger, ENAP – Paris, Bordas, 1990.

Noûn, Algériennes dans l'écriture, Biarritz, Atlantica, 1998.

Albert Camus, Alger, Biarritz, Atlantica, 1998.

(sous la dir. de), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française, Alger, ENAG Éditions, 1991.

. CHIKHI, Beïda, *Maghreb en texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique, Paris, L'Harmattan, 1997.

. CLERC, Jeanne-Marie, *Assia Djébar, Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

. DÉJEUX, Jean, *Femmes d'Algérie. Légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La boîte à documents, 1989.

- . DJEGHLOUL, Abdelkader, « La littérature algérienne contemporaine », *Visions du Maghreb : cultures et peuples de la Méditerranée*, Aix en Provence, Édisud, 1987.
Interview de Rachid Mimouni, *Arabies* n°35, Paris, nov.89.
- . FABRE, Thierry, « L'Algérie traumatisée », Entretien avec Rachid Mimouni, *Esprit* n°152-153, Paris, Juillet-Août 1989.
- . KHADDA, Naget, (sous la dir. de), *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, collection *Études littéraires maghrébines* n°3, Paris, L'Harmattan, 1994.
L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes, collection *Études littéraires maghrébines* n°4, Paris, L'Harmattan, 1995.
- . KHADDA Naget et SIBLOT, Paul (sous la dir. de), *Alger. Une ville et ses discours*, Praxiling, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1996.
- . DJAÏDER, Mireille et KHADDA, Naget, « Dans les jardins de l'Orient », *Voyager en langues et en littératures*, (C. Achour et D. Morsly, dir.) Alger, OPU, 1990.
- . LINARES, Immaculada, « “Devant moi tout est vert”. Lecture d'Une Peine à vivre de Rachid Mimouni », *Littératures francophones*, Immaculada Linares, ed., Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1996.
- . MADELAIN, Jacques, *L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.
- . MICHEL-MANSOUR, Thérèse, *La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994.
- . MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, « L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar ou l'autre voix(e) de l'histoire », *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, actes du colloque de l'ILE, 1986, Université d'Alger, OPU, 1992.
« Enfances saccagées, une lecture de Tombéza », « Enfances de A à Z », actes du 11^e colloque de français, juin 89, *Revue de L'ILE*, Université de Bouzaréah, 1992.
« Constantine dans trois romans algériens », *Voyager en langues et littératures*, Alger, OPU, 1990.
« Algérie, terre d'impossible amour », *Études littéraires maghrébines* n°13, Paris, L'Harmattan, 1998.
« Trois œuvres féminines d'aujourd'hui : une réécriture du tragique », *Études littéraires maghrébines* n°14, Paris, L'Harmattan, 1999.
- . MORTIMER, Mildred, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research in African literatures*, vol.19, n°2, University of Texas Press, 1998.
« The Desert in Algerian Fiction », *L'Esprit Créateur* vol XXVI, n°1, Baton Rouge, Louisiana state University, Spring 1986.
Journeys throught the French African Novel, London, Heinemann – James Currey, 1990.
- . NAÏR, Sami, « Rachid Mimouni, un homme libre », *Les Temps Modernes* n°460, Paris, novembre 1984.
- . REZZOUG, Simone, « Écritures féminines algériennes. Histoire et Société », *The Maghreb Review* vol.9, n° 3-4, Londres, may-august 1984.
- . SEGARRA, Marta, « Voix et écriture dans les romans maghrébins écrits par des femmes », *Plurial* n°6 « Regards sur la francophonie », Presses universitaires de Rennes, 1996.

Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb, Paris – Montréal, L'Harmattan, 1997.

. TOSO-RODINIS, Giuliana (sous la dir. de), *Le Banquet Maghrébin*, Rome, Bulzoni ed., 1991.

- Revues et actes de colloques.

. *AUTREMENT*, n° hors-série 5, *Désert, Nomades, chercheurs d'absolu*, Paris, novembre 1983.

. *AWAL* n°18, « La dimension maghrébine dans l'œuvre de Mouloud Mammeri », Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1998.

. *CAHIERS D'ÉTUDES MAGHREBINES* n°4, « Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger », Cologne, 1992.

. *DÉRIVES* n°31-32, « Voix maghrébines », Montréal, avril 1982.

. *ESPACES MAGHREBINS, PRATIQUES ET ENJEUX*, Actes du colloque de Taghit, 23-26 novembre 1987, Alger, ENAG, 1989.

. *IMAGINAIRES DE L'ESPACE. ESPACES IMAGINAIRES*, EPRI, Faculté des lettres et sciences humaines I, Casablanca, 1988.

. *IMPRESSIONS DU SUD* n°27-28, « Expressions algériennes », Aix en Provence, Hiver - Printemps 91, pp.1-94.

. *ITINÉRAIRES ET CONTACTS DE CULTURE* n°14, « Poétiques croisées du Maghreb », Paris, Centre d'études littéraires et comparées de l'Université de Paris-Nord - L'Harmattan, 1991.

N°15-16, « Écriture et oralité au

Maghreb : autour de Mouloud Mammeri. »

. *JEUNE AFRIQUE PLUS*, Hors-Série de *Jeune Afrique*, n°3, novembre-décembre 1989, Entretien de H. Barrada et P. Girard avec Rachid Mimouni : « Je raconte les tempêtes qui se préparent ».

. *LE MAGHREB DANS L'IMAGINAIRE FRANÇAIS. La Colonie, le désert, l'exil*, Aix en Provence, collectif, R.O.M.M., 1985.

. *NOTRE LIBRAIRIE* n°103, Paris, CLEF, octobre-décembre 1990, « Dix ans de littérature. Maghreb. Afrique noire. »

N°118, juillet-septembre 1994, « Nouvelle écriture féminine. »

. *PHRÉATIQUE, Langage et Création*, « Créative Algérie », 13^e année, n°51, Hiver 89, publié avec le concours de l'ENAP, Alger.

. *TRAVERSES* n°19, « Le désert », Paris, Centre G. Pompidou, Juin 1980.

3. Histoire et Sociologie de l'Algérie.

. CHIKH, Slimane, *L'Algérie en armes ou le temps des certitudes*, Alger, OPU, 1981.

. DIB, Mohammed, « Écrire. Lire. Comprendre », *La Quinzaine littéraire* n°665, Paris, 1^o-15 mars 1995.

« Écrire. Lire. Comprendre », *La Nouvelle Revue française* n°521, Paris, Juin 1996.

- . DJEGHLOUL, Abdelkader, « La formation des intellectuels modernes », *Aspects de la culture algérienne*, Recueil de conférences, Centre culturel algérien, Paris, 1986.
« Algérie », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989.
- . FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, Cahiers libres n°27-28, 1961.
- . HARBI, Mohammed, *Le F.L.N. Mirage et réalité*. Paris, Les éditions J.A., 1980, 2^e édit.1985.
- . LOUANCHI, Anne Marie, *Salah Louanchi. Parcours d'un militant algérien*, Alger, éditions Dahlab, 1999.
- . MERNISSI, Fatima, *Sexe, idéologie, Islam*, Paris, éditions Tierce, 1983.
- .STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1995.
Histoire de l'Algérie coloniale, 1830-1954, Alger, ENAL-Rahma, 1996.
- .VATIN, Jean Claude, « Pour une sociologie politique de nouveaux désenchantements : à propos d'une lecture de *La Traversée* de M. Mammeri », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXI, Paris, éditions du CNRS, 1982.

4.Théorie de la littérature.

- . ABASTADO, Claude, «La composition française et l'ordre du discours », *Pratiques* n°29, mars 1981.
- . ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences critiques. Introduction à l'analyse du littéraire*, Alger, OPU, 1990.
- .ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André, « Les enjeux textuels de la description », *Pratiques* n°34, Juin 1982.
- . BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
La Terre et les rêveries du repos, Paris, Corti, 1974.
L'Eau et les rêves, Paris, Corti, 1976.
- . BAKHTINE, Michaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- . BARIL, Denis, « La cave et le balcon. Note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'A. Camus », *Circé* n°12, Paris, Lettres Modernes, 1970.
- .BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et le marchand. Idéologiques : La littérature, l'Histoire*. Paris, Fayard, 1980.
- . BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- . BERTHIER, Philippe, « Une histoire sans nom : éléments pour une topo-analyse », *Hommage à Jacques Petit*, Paris, éd. Michel Maliat, 1985.
- . BERTRAND, Denis, *L'Espace et le sens, Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.
« Le langage spatial dans La Bête humaine », *Mimésis et Sémiosis, littérature et représentation*, Miscellanées offertes à H. Mitterand, Paris, Nathan, 1992.
- .BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, 1987.
- . BEST, Janice, « Le chronotope bakhtinien et la sémiotique narrative : une analyse de deux représentations de Napoléon à Waterloo », *Mimésis et Sémiosis*, Paris, Nathan, 1992.

- . BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- . BOUILLAGUET, Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique* n°80, novembre 1989.
- . BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études Littéraires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, avril 1970.
- . BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- . BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970 pour la traduction française.
- . BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.
- . DE CHALONGE, Florence, « Espace, regard et perspectives. La promenade au Bois de Boulogne dans *La Curée* d'Émile Zola », *Littérature* n°65, février 1987.
- . CROUZET, Michel, *Espaces romanesques*, éd. Michel Crouzet, Paris, PUF, 1982.
- . DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Traversée de l'espace descriptif », *Poétique* n°51, septembre 1987.
- . DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- . DUCHET, Claude, *Roman et société*, Publications de la société littéraire de la France, Paris, Colin, 1973.
- . DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969. (1^o édition, Paris, PUF, 1960)
 « Les fondements de la création littéraire », *Encyclopaedia Universalis*, Enjeux, Tome 1, Paris, 1990.
- . *ÉCRITURES DES VILLES*, (Fonkoua, R.B., dir.), Centre de recherche Texte / Histoire, Université de Cergy-Pontoise, octobre 1995.
- . EISENZWEIG, Uri, « L'espace imaginaire du texte et l'idéologie. Propositions théoriques », *Sociocritique*, (C. Duchet et al.), Paris, Nathan, 1979.
- . *ESPACES EN REPRESENTATION*, CIEREC, Université de Saint Étienne, 1982.
- . FERNANDEZ-ZOILA, Adolfo, « Micro-espaces littéraires et espace textuel originel. Pauline ou le(s) deuil(s) à l'œuvre dans *La Joie de vivre* », *Littérature* n°65, février 1987.
- . FRAPPIER-MAZUR, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature* n°38, mai 1980.
- . GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
 Figures II, Paris, Seuil, 1969.
- . GIACCHETTI, Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993.
- . GREIMAS, A.J., « Pour une sémiotique topologique », introduction au recueil de communications faites au colloque sur la *Sémiotique de l'espace*, Institut de l'environnement, Paris, mai 72, repris in *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- . GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983.
- . GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Hague, Mouton et C°, 1973.
- . GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Presses universitaires, Lyon, 1979.
- . HALSALL, Albert. W., « Le roman historico-didactique », *Poétique* n°57, février 1986.
- . HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
 Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon Macquart d'Émile Zola, Paris, Droz, 1983.
 Texte et idéologie, Paris, PUF, 1984.
 « Thème et effet de réel », *Poétique* n°64, novembre 1985.
- . IDT, Geneviève, *Le Roman*, Paris, Nathan, 1975.

- . JALLAT, Jeannine, « Lieux balzaciens », *Poétique* n°64, novembre 1985.
- . ISSACHAROFF, Michaël, « Une symbolique de l'espace : lecture de *La pierre qui pousse* d'A. Camus », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n°27, Paris, Les Belles Lettres, mai 1975.
 - « L'espace et le regard dans *Huis Clos* », *Magazine littéraire* n°103-106, Paris, septembre 1975.
 - L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.
 - « Qu'est-ce que l'espace littéraire ? », *L'Information littéraire*, Paris, Belles-Lettres, mai-juin, 1978.
- . JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- . LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
 - Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- . MARY, Georges, « Le Voreux dans *Germinal*, la dynamique d'un lieu », *Littérature* n°53, février 1984.
- . MATORÉ, Georges, *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962.
- . MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
 - « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* », *RHLF*, 3, Paris, Colin, 1985.
 - « L'espace du corps dans le roman réaliste », *Au bonheur des mots*, Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine, Presses universitaires, Nancy, 1986.
 - Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.
 - « Le temps et l'espace », *Genèse, structure et style de La Curée* (Becker, C., Leduc-Adine, J.P. et Mitterand, H. éd.), Paris, Sedes, 1987.
 - « Chronotopies romanesques : *Germinal* », *Poétique* 81, 1990.
 - Zola, l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990.
 - L'Illusion réaliste, de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.
- . *PRATIQUES* n°45, mars 1985, « Les récits de vie ».
- . RACAULT, Jean-Michel, « À propos de l'espace romanesque : le prologue et l'épilogue de *Germinal* », *Les Cahiers Naturalistes*, n°58, 1984.
- . RAYMOND, Michel, « L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman », *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971.
- . *REVUE DES SCIENCES HUMAINES* n°191-192, « Récits de vie », Lille, 1983-84.
- . SLAMA, Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" », *Littérature* n°44, décembre 1981.
- . SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- . TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- . WEISGERBER, Jean, « Notes sur la représentation de l'espace dans le roman », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971.
 - L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'homme, 1978.

Résumé

Ce travail se propose d'étudier le traitement de l'espace dans un certain nombre de romans algériens d'expression française publiés dans les années 80. Nous avons choisi d'analyser à la fois une production masculine et une production féminine, des oeuvres publiées à l'étranger et d'autres éditées en Algérie, des romans qu'on peut considérer comme majeurs aussi bien que des œuvres de moindre qualité : pour les hommes, il s'agit d'œuvres de Mohamed Chaïb, de Khélifa Benamara, de Chabane Ouahioune, de Azzedine Bounemour, de Mammeri et de Mimouni. Pour les femmes, nous avons choisi des romans d'Assia Djebar, de Hawa Djabali, de Hafsa Zinaï-Koudil, de Djanet Lachmet et de Fettouma Touati auxquelles nous avons joint trois écrivaines publiant dans la décennie suivante, Maïssa Bey, Ghania Hammadou et Hawa Djabali.

L'analyse des textes permet de voir comment la littérature traite le « réel » dont elle se nourrit et établit une distinction entre ceux qui tentent de le reproduire et ceux qui, par le recours à l'imaginaire, par le travail de l'écriture, le transforment. Elle permet aussi de montrer les différentes fonctions de l'espace romanesque dont l'étude débouche sur une lecture idéologique de ces œuvres qui se répartissent, comme le montre le plan adopté, en œuvres de la certitude, œuvres de la contestation et œuvres de l'invention. Nous avons regroupé dans la première partie, les oeuvres de M. Chaïb, de K. Benamara et de C. Ouahioune qui, à partir de l'imitation du réel qu'elles se proposent, s'inscrivent dans le cadre étroit d'une conformité aux normes de l'époque où elles paraissent, tant au plan de l'écriture qu'à celui de l'idéologie.

L'œuvre de Bounemour échappe à l'étroitesse des autres romans de cette partie par le souffle épique qu'elle apporte dans la description de la prise de conscience d'un peuple qui s'engage progressivement dans la lutte et dans la description du cadre qu'elle privilégie massivement, les montagnes de l'Atlas où se développe la résistance et qui seront le cœur du combat

Dans la deuxième partie, les œuvres de Mimouni et de Mammeri sont des œuvres de rupture, la première développant une forte critique du système en place et

brossant un tableau sans indulgence de la société dans une écriture où le fantastique se mêle au réalisme. Plus distante, plus ironique, la deuxième s'inscrit dans une écriture de la nostalgie, le personnage central étant incapable de supporter les transformations du pays et de s'y adapter.

Du côté des femmes, la peinture de l'espace permet de montrer un univers cloisonné, étanche où les femmes sont emprisonnées mais dont l'école, quand elles peuvent y accéder, permet de briser la clôture. Les romans féminins les plus récents comme ceux de M. Bey, de G. Hammadou et de H. Djabali, qui décrivent le saccage et la violence, s'éclairent cependant de la présence de la nature, de la mer surtout dont la beauté permet parfois de supporter l'horreur. L'étude du traitement de l'espace fait apparaître des différences et des convergences qui nous ont semblé significatives d'un état de société dont la description a sous-tendu notre recherche, attentive à ce que la littérature nous dit, à un moment donné, de nous-mêmes, de notre époque, de notre pays.

Mots-clés:

Espace ; clivage ; intérieur vs extérieur ; claustration ; ouverture vs fermeture ; ville vs campagne ; citadinité vs ruralité.

Colonisation ; terre ; spoliation ; camp ; maquis ; maison ; rue ; hôpital ; douar ; souk ; école.

Désert ; montagne ; mer.

Andalousie ; ailleurs.

Roman ; description ; intertextualité ; réalisme ; écriture féminine.

Toponymie ; toposémie.

Histoire .

Table des matières

Introduction.....	4
Première partie L'espace de la certitude	29
Chapitre I.....	30
L'espace de la conformité : œuvres didactiques ou œuvres mineures ?	30
Mohamed Chaïb : un espace sans ambiguïté.	33
I. Fonction didactique de l'espace : les lieux-prétextes.	33
I.1. Le village.	33
I.2. L'ailleurs ou « les belles étrangères ».....	34
I.3. Modèle et contre-modèle : la maison.	37
II.L'espace colonisé: un monde compartimenté.....	44
II.1. Le monde du colon.	45
II.2. La ville.....	47
II.3. L'opposition ville / campagne.	49
III. L'espace de la guerre : le maquis.....	53
<i>La Mue</i> de Khélifa Benamara : Un « désir d'Histoire »	56
I. La ville, un espace dégradé.....	57
I.1. La maison.	57
I.2. L'atelier.....	59
I.3. La rue.	60
I.4. Lieux de plaisir.	63
I.5. Le port et les rêves d'évasion.	64
II. La campagne.....	66
II.1. « Éloge de la vie bédouine. »	66
II.2. Le village.....	67
II.3. Le maquis.	69
III. L'hypertrophie de l'espace du discours.	72
L'espace du terroir : Les romans de Chabane Ouahioune.	74
I. « Bucoliques ».	75
II. La symbiose des hommes et de la terre.	80
III. L'espace de la tradition.	87

IV. La montagne.	89
V. L'exil.	93
V.1. La terre d'accueil.	95
V.1.1. Les rues : ouverture et dangers.	96
V.1.2. Le Parc Rouge : clôture et protection.	98
V.2. Le discours sur l'exil : exotisme et militantisme.	100
V.3. L'espace : une catégorie démonstrative.	104
Chapitre II.	108
La politisation de l'espace selon Bounemour : « la longue marche » dans les montagnes.	108
I. L'espace rural.	111
I.1. La montagne : un refuge.	111
I.2. Un espace rétréci.	112
I.3. Un espace en mutation.	116
I.4. L'homme et la terre, une symbiose.	120
I.5. Clivages spatiaux : sûreté / hostilité.	123
I.6. Le jardin, « locus amœnus ».	125
II. L'espace citadin : villes et bourgs.	129
II.1. Un espace politique controversé.	129
II.2. La ville, un espace sous surveillance.	132
II.3. Une prise en main de l'espace urbain.	133
II.4. Constantine.	138
II.4.1. L'extérieur : différences et tensions.	140
II.4.2. Intérieurs citadins : le « royaume » des femmes.	145
III. Les significations de la construction spatiale.	147
III.1. Décrire / Écrire.	147
III.2. Espace et histoire.	151
Deuxième partie L'espace de la contestation.	161
Chapitre III.	162
La Traversée ou l'art de la fugue : Thème du retour et retour des thèmes.	162
I. Alger.	165

I.1. <i>Alger-Révolution</i> ou le journal comme lieu de l'idéologie	165
I.2. Lieux de vie, une éthologie	171
I.2.1. L'appartement du « maître » ou la fascination du verbe.	171
I.2.2. La maison de Boualem : un refuge insulaire.	172
I.2.3. Bifocalisation spatiale et duplicité.	173
I.2.4. « La maison devant la mer » : le souvenir de Camus.	175
I.3. Plages et bars, l'illusion du plaisir.	178
I.4. La description de la ville : l'opacité du regard	179
II. Le désert.	180
II.1. Prélude à la rencontre du désert : regard pluriel.	181
II.1.1. Amalia ou le regard étranger.	181
II.1.2. Mourad, un regard tourné vers le passé.	182
II.1.3. Souad, « la voix de la vérité ».	182
II.2. Les personnages confrontés à l'espace du désert.	183
II.2.1 : la folie du désert.	183
a- la folie du désert comme liberté.	183
b- l'exutoire de la danse.	184
c- un espace de l'irrationnel.	185
II.2.2. Le désert ou le lieu de la tentation.	186
II.3. L'altération du désert.	187
II.3.1. Les avatars de la tradition mystique.	187
II.3.2. Conservation ou assimilation au Nord	190
a- L'école, l'ambiguïté d'un espace.	191
b- Le processus de sédentarisation.	192
- Le dernier ahellil : la fin d'un monde.	194
III. Le village ou le temps arrêté.	198
III.1. L'opposition passé / présent.	198
III.2 : L'espace textuel du village comme croisement	199
Chapitre IV	204
Éclatement et corruption de l'espace : la trilogie de Mimouni	204
I. L'espace de l'énonciation.	210
I.1. Le camp, lieu de la parole.	210
I.2. L'hôpital : « l'envers et l'endroit »	214
<i>Un hôpital - jardin hors du temps</i>	217
I.3. Zitouna ou l'ouverture fallacieuse.	220
II. L'espace dominant : la campagne.	222
II. 1. L'espace mythique de « la vallée heureuse ».	222
II. 2. Le « douar d'origine »	224

II.4. Le maquis : évolution d'une thématique.	233
II.5. Les Temps Modernes ou l'éclatement de l'espace rural.	239
III. La ville, espace frelaté.	246
III.1. Le leurre de l'exode rural.	246
III.2. « Misère des villes ».	248
III.3. L'espace du pouvoir : un brouillage spatio-temporel.	255
III.4. La ville ou la représentation spatiale de la perte des valeurs.	258
Troisième partie L'espace de l'invention.	267
Chapitre V.	268
Écritures féminines des années 80	268
I. L'Histoire ou l'espace transformé.	275
I.1. <i>L'Amour</i> ou le double jeu de l'histoire et de l'imaginaire.	275
I.1.1. Les lieux de la conquête.	275
I.1.2. L'espace de la guerre : le dit des femmes.	278
I.2. <i>Le Cow-boy</i> ou le refus des frontières.	279
I.2.1. L'école.	279
I.2.2. La rue.	280
I.3. <i>La Fin d'un rêve</i> : la guerre au quotidien.	282
I.3.1. Magie de l'école et désillusion.	282
I.3.2. La maison ou l'intimité saccagée.	283
I.3.3. Le maquis fraternel.	284
II. Lieux de vie.	285
II.1. « Jeunes filles cloîtrées... »	285
II.1.1. Rupture de l'enfermement : « Si la jeune fille écrit... »	287
II.2. Les verts paradis...	290
II.2.1. La maison.	290
II.2.2. Le hammam, lieu du corps et de la parole partagée.	292
II.2.3. La ferme, espace de la tradition.	292
II.2.4. Dysphorie spatiale et malaise existentiel.	293
II.3. « Une enfance ordinaire »	296
III. Écritures du présent : où « la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples ».	299
III.1. <i>Le Printemps désespéré</i> ou le malheur d'être femme.	299

III.1.1. La maison : l'enfer du quotidien.	299
III.1.2. Un espace interdit, la rue.	302
III.1.3. Les lieux du savoir : un espoir de liberté.	303
III.1.4. L'échec amoureux ou l'impossibilité d'un espace heureux.	304
III.2. <i>Agave</i> ou la quête d'un espace à partager.	307
III.2.1. Le piège de la maison familiale.	308
III.2.2. La montagne verte ou la construction du bonheur.	311
III.2.2.1. L'espace du conte ou comment apprendre la vie.	311
III.2.3. Choix d'espaces, choix de vie.	313
Chapitre VI.	315
D'une décennie à l'autre, « un parler-femme » ?	315
I. Écritures d'aujourd'hui.	316
I.1. Espace et Histoire.	316
I.2. Extérieurs.	318
I.3. Intérieurs.	326
II. Convergences.	332
II.1. Lieux d'enfance.	333
II.2. Figures familiales.	335
II.3. Un monde clos.	337
II.4. La guerre.	340
II.5. Écriture du corps.	343
II.6. Le rapport à l'autre.	345
II.7. L'espace de la création.	347
Conclusion	353
L'opposition ville / campagne.	356
L'opposition dehors / dedans.	374
Intertextualités.	380
Bibliographie	386
Table des matières	396