

Job: Memoire_vive_d_Algerie **Div:** 002 **Page N°:** 1 **folio:** 1 **Op:** mimi **Session:** 12
Date: 23 juillet 2012 à 10 H 58

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Du même auteur

L'Univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 1995.

Écrire la guerre. Études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Presses universitaires Blaise Pascal, collection « Littérature », Clermont-Ferrand, 2000.

Écritures féminines de la guerre/Feminine Representations of War (Guest Editor Catherine Milkovitch-Rioux), *L'Esprit Créateur*, University of Kentucky, Lexington, vol. XL, n° 2, Summer 2000.

Regards croisés sur la guerre d'Algérie. Études réunies par Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux. Presses universitaires Blaise Pascal, collection « Littérature », Clermont-Ferrand, 2005.

J'ai dessiné la guerre. Le regard de Françoise et Alfred Brauner. (Rose Duroux et Catherine Milkovitch-Rioux éd.), Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2011.

Écrire le deuil dans la littérature des xx^e-xxi^e siècles. Études réunies par Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux. Presses universitaires Blaise Pascal, collection « Littérature », Clermont-Ferrand, 2012 (à paraître).

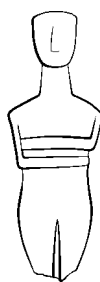
Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre. Études réunies par Rose Duroux et Catherine Milkovitch-Rioux. Georg éditeur, coll. « L'Équinoxe », Chêne-Bourg, 2013 (à paraître).

CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX



MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Littératures de la guerre d'indépendance



BUCHET * CHASTEL

Remerciements

À Messaoud Benyoucef, Catherine Brun, Sylviane Coyault, Jean-François Delage, Pierre-Louis Fort, Pierre Guyotat, Christian Ingraio, Jean Kaempfer, Malika Rahal, Bertrand Rioux, Henry Rousso, le Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique et l'Institut d'histoire du temps présent,

Avec toute ma gratitude.

À Adrien et Louise Rioux

C. M.-R.

Prologue

« L'Histoire n'est pas une entreprise de légitimation. »

Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*

« Bientôt, cette histoire-là, personne ne s'en souciera plus que les érudits et des nostalgiques aux rangs de plus en plus clairsemés. »

Jacques Berque, *Mémoires des deux rives*

Cinquante ans après les accords d'Évian, la guerre d'indépendance algérienne semble souffrir en France des maux propres au refoulé de l'histoire : silences, sentiment d'amnésie, verdict répété d'illisibilité, éclats de mémoires éparses et parcellaires, travail souterrain d'une mémoire coloniale inapaisée. En Algérie, elle fut écrite sous la forme d'un récit épique fondateur qui occultait les divisions internes du mouvement de libération; en France, les « opérations effectuées en Afrique du Nord » demeurèrent longtemps les « événements » d'une « guerre sans nom », mentionnée dans le chapitre « décolonisation » des manuels scolaires. La grande absente de l'enseignement a été, bien plus encore, l'Algérie coloniale, essentielle pour comprendre les enjeux de la guerre¹. D'autre part, la reconnaissance de l'état de guerre en Algérie ne sera rendue effective que par le texte législatif du 18 octobre 1999. L'ouverture

1. R. Branche, *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée? L'histoire en débats*, Paris, Seuil, 2005.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

partielle des archives publiques en 1992 et les travaux systématiques sur la justice et la torture en Algérie ont élargi le champ des recherches historiques entreprises dans les années quatre-vingt, ouvrant également le chapitre de la judiciarisation du passé de l'Algérie française. Henry Rouso a bien montré les différentes étapes de la mémoire de la guerre d'indépendance algérienne dans la société française, dont la dernière serait, après l'amnistie, l'amnésie, l'anamnèse (ou retour de mémoire), l'hypermnésie¹. Mais la force des lieux communs demeure vivace aujourd'hui encore pour souligner la mémoire lacunaire de ce conflit.

Cette mise au ban de la mémoire, assortie d'un défaut de reconnaissance des processus de parole publique, des témoignages, des travaux historiques désormais nombreux, affecte également le champ littéraire, dans lequel on se plaît à relever l'absence d'œuvre majeure qui – à l'égal d'*À l'Ouest rien de nouveau*, *Le Feu* ou *Voyage au bout de la nuit* pour la Grande Guerre – porterait la postérité de la guerre d'indépendance algérienne. Ainsi la critique n'a de cesse de saluer l'originalité des romanciers qui, d'aventure, feraient de cette guerre et de sa mémoire le cadre ou l'objet de leur fiction. Or, contre ces préjugés tenaces, on est frappé par la permanence et la vitalité des représentations du conflit qu'offre la littérature de langue française. En 1996, Benjamin Stora recensait en Algérie et en France plus de deux mille œuvres relatives à la guerre d'Algérie, auxquelles ne cessent de s'ajouter des titres dans l'actualité éditoriale la plus récente : il suffirait pour s'en convaincre de citer, dans le seul domaine de la fiction, les œuvres de Maurice Attia (*Alger la noire*, Actes Sud, 2006), Pierre-Philippe Barkats (*Ô Biskra, une enfance algérienne*, Balland, 2010), Messaoud Benyoucef

1. H. Rouso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », in *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, Y. Michaud (dir.), Paris, Odile Jacob, 2004.

PROLOGUE

(*Colline 3*, Alma éditeur, 2012), Arno Bertina, (*Le Dehors ou la Migration des truites*, Actes Sud, 2001), Maïssa Bey (*Entendez-vous dans les montagnes...*, L'Aube, 2002, *Pierre Sang Papier ou Cendre*, L'Aube, 2008), Rachid Boudjedra (*Les Figuiers de Barbarie*, Grasset, 2010, *Hôtel Saint-Georges*, Grasset, 2011), Virginie Buisson (*Le Silence des otages*, Cherche Midi, 2003), Lionel Duroy (*Le Chagrin*, Julliard, 2010), Alice Ferney (*Passé sous silence*, Actes Sud, 2010), Jérôme Ferrari (*Où j'ai laissé mon âme*, Actes Sud, 2010), Nathalie Funès, (*Mon oncle d'Algérie*, Stock, 2010), Yasmina Khadra (*Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, 2008), Catherine Lépront (*Le Beau Visage de l'ennemi*, Seuil, 2010), Laurent Mauvignier (*Des hommes*, Minit, 2009), Jean-Noël Pancrazi (*La Montagne*, Gallimard, 2012), Annelise Roux (*La Solitude de la fleur blanche*, Sabine Wespieser, 2009), Boualem Sansal (*Rue Darwin*, Gallimard, 2011)... Plus encore, l'œuvre des plus grands écrivains algériens s'est construite en référence à l'événement majeur de l'histoire nationale, des fondateurs à la génération contemporaine : Mohammed Dib, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Assia Djebar, Mouloud Mammeri, Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Mohamed Kacimi, Messaoud Benyoucef, Boualem Sansal, Maïssa Bey... Il faudrait citer quasiment la totalité des écrivains algériens, « la guerre de libération ayant habité, d'une manière ou d'une autre, l'imaginaire de tous¹ ».

Plusieurs constats s'imposent face à ces observations paradoxales. En premier lieu, c'est à la littérature algérienne qu'il revient de porter la mémoire vive de la guerre d'indépendance. Son écriture, qui s'enracine dans l'histoire de la colonisation, se déploie pour une part importante dans

1. C. Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger-Paris, ENAP-Bordas, 1990, p. 110.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

la langue française qui est, selon l'expression de Kateb Yacine, le « butin de guerre » de l'écrivain algérien : « Les quelques Algériens qui ont acquis la connaissance de la langue française n'oublient pas facilement qu'ils ont arraché cette connaissance de haute lutte, en dépit des barrières sociales, religieuses que le système colonial a dressées entre nos deux peuples. C'est à ce titre que la langue française nous appartient et que nous entendons la préserver aussi jalousement que nos langues traditionnelles. [...] On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelles pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard, le peuple s'empare de cette langue, de cette culture, et il en fait les armes à longue portée de sa libération¹. » Cette littérature algérienne de langue française interroge constamment l'histoire d'un pays dont la libération ne saurait être représentée en dehors de l'histoire de la colonisation. En ce sens, la littérature algérienne de la guerre d'indépendance fait constamment retour : elle prend ancrage, dans sa constitution, en amont de 1954, depuis la conquête de 1830 jusqu'aux événements de 1945, avec les massacres de Guelma et Sétif. Mais elle met également en perspective, à partir des années quatre-vingt-dix, la lutte pour l'indépendance et la guerre civile qui se déploiera durant la « décennie noire », comme si celle-ci portait en elle la mémoire à vif de la lutte pour l'indépendance.

En second lieu, les écritures des deux rives reflètent les partitions politiques, idéologiques, communautaires, nationales, linguistiques et identitaires qui ont fractionné la société « française » au moment du conflit, et qui en sédimentent aujourd'hui encore la mémoire. Les littératures de ce demi-siècle présentent, de part et d'autre de la Méditer-

1. Kateb Yacine, in *Jeune Afrique*, cité par M. Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie*, Paris, Séguier, 1999, p. 66.

PROLOGUE

ranée, des stratifications mémorielles de nature hétérogène qu'il convient de mettre en relief en retraçant la mémoire littéraire de la guerre ; les formes et le sens des écritures de la guerre se sont radicalement métamorphosés d'une génération à l'autre, et c'est cet ensemble disparate qui compose la bibliothèque imaginaire de l'histoire. Car le combat s'est bien livré également au cœur de la culture, présentée par Edward Said comme une « sorte de théâtre où diverses causes politiques et idéologiques s'apostrophent » : une culture qui, « loin d'être un monde apollinien d'harmonieuse sérénité », peut « se muer en champ clos où ces causes vont s'afficher tout à fait clairement et se battre »¹.

Dans le continuum de publication, les effets de générations sont en outre particulièrement sensibles, déplaçant radicalement les enjeux de la représentation. À une bataille de l'écrit, aux écritures « en situation » contemporaines du conflit, succèdent des œuvres qui, en évoquant les héritages contradictoires, prennent pour objet la mémoire culturelle et ses modes de transmission. Ces représentations d'un espace composite et d'un temps stratifié couvrent un large spectre, de l'idéologie apologétique au désenchantement pour les uns, de la douleur de l'exil à la transmission (ou non) d'une mémoire familiale pour les autres, de l'expérience intime au procès public, du débat à l'enquête historique. Leur étude participe à part entière de la constitution d'une histoire de la guerre et de ses représentations.

En troisième lieu, du point de vue de l'histoire littéraire, l'importance quantitative et qualitative des œuvres de la guerre d'indépendance algérienne a toujours été mésestimée, pour différentes raisons qui tiennent en partie aux

1. E. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, p. 14. Cf. C. Brun et O. Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard/IMEC, 2012.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

paysages culturels et éditoriaux algériens et français, à la marginalisation de la littérature algérienne dans le domaine composite des « francophonies », à l'inscription de l'ensemble de ces textes dans la rubrique des « documents » et « témoignages ». Or, d'une part, le champ éditorial couvre l'ensemble de la production littéraire, de la chronique au journal, des mémoires à la fiction, du roman à la nouvelle, de l'essai aux genres agoniques, du théâtre à la poésie, du polar à la bande dessinée... Du documentaire aux albums et fictions, la littérature pour la jeunesse connaît une vitalité éditoriale comparable¹. D'autre part, la poétique de ces récits de guerre ne cesse de révéler des narrations singulières, parfois expérimentales, largement ouvertes à la « bataille de la phrase² ». Dans la littérature algérienne, il ne s'agit pas là d'un trait incident : se constituant à part entière au moment de l'indépendance, l'écriture conçoit, dans son récit même, un usage subversif de la langue française et une esthétique divergente, elle affirme son identité – artistique plus que nationale : Kateb Yacine, Mohammed Dib, Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra et bien d'autres ont exprimé – et réalisé – de telles ambitions littéraires d'avant-garde. La génération d'écrivains français appelés à la guerre ou engagés dans la « bataille de l'écrit » a également produit de grandes œuvres, parmi lesquelles on peut citer *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat, ou *Les Paravents*, « spectacle total » voulu par Jean Genet. Edward Said, étudiant la place de la fiction narrative dans l'histoire et le monde de l'empire, affirmait : « Les grands récits d'émanci-

1. Cf. « 50 ans après l'indépendance... Quand le livre jeunesse explore la guerre d'Algérie », *Citrouille*, revue des Librairies Jeunesse, n° 61, avril 2012.

2. J. Ricardou intitule ainsi l'étude qu'il consacre à *La Bataille de Pharsale* de C. Simon dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

PROLOGUE

pation et de lumière ont mobilisé les colonisés, qui se sont levés et ont secoué le joug impérial; au cours de ces événements, beaucoup d'Européens et d'Américains ont été émus par ces histoires et leurs protagonistes, et eux aussi se sont battus pour de nouveaux récits d'égalité et de fraternité humaine¹. » C'est bien également ce mouvement de résistance active dans la création qu'il s'agit de prendre ici en considération. Comme le cinéma, très productif en la matière, la littérature de l'indépendance irrigue le champ politique. Elle jouit cependant d'une certaine autonomie à l'égard des données économiques et sociales, et se déploie dans la liberté de ses enjeux esthétiques.

Aussi, sans nul doute, l'importance de la guerre d'indépendance algérienne dans la littérature n'a-t-elle pas été considérée à sa juste mesure : non seulement dans la littérature qui lui est contemporaine, mais également dans les histoires littéraires algérienne et française des cinquante dernières années, malgré les efforts de grands précurseurs dans le domaine des études littéraires consacrées aux auteurs algériens². À leur suite, le chantier d'une histoire littéraire de la guerre d'indépendance algérienne reste ouvert dans les deux pays, pour en cerner les creux et les lignes de force, et percevoir quelle compréhension de la guerre la littérature propose au gré de ses représentations. Une histoire qui passera par la lecture de grands textes dont la dimension littéraire excède les circonstances dans lesquelles ils ont été écrits, et par la découverte d'auteurs majeurs de la littérature contemporaine, dans leur relation avec l'universalité.

1. E. Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 13.

2. Citons, parmi ces pionniers, le travail, au Maghreb et en France, de J. Arnaud, C. Bonn et du programme Limag, M. Bouayed, M. Ridha Bouguerra, C. Chaulet-Achour...

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Cette étude ne se donne cependant pas pour ambition d'écrire une histoire littéraire de la guerre d'indépendance, mais plus modestement d'en dessiner quelques contours tels qu'ils se sédimentent au cours du temps et de replacer de grandes œuvres – choisies en toute subjectivité – dans une histoire des littératures de langue française. Elle voudrait aussi rendre hommage à la richesse et à la profondeur d'une littérature algérienne qui mériterait bien d'autres explorations poétiques.

Questionnement plus qu'élucidation, la réflexivité de la littérature ouvre d'emblée l'histoire en train de se faire à ses propres ambiguïtés, ses paradoxes, ses lignes de fuite. La littérature, comme le mythe, pointe la question; là où l'histoire reconstitue des principes de causalité pour combler les lacunes, archiver, expliquer, rétablir un horizon de sens, la littérature semble creuser paradoxalement les défaillances, les oublis et les silences : le texte *travaille* à partir de la mémoire dont il fait son matériau. La démarche créatrice de l'écrivain qui se déploie autour d'un événement majeur du *xx^e* siècle se distingue en cela de l'étude analytique de l'historien, tout en la nourrissant. Il s'agira enfin de mettre en valeur la manière dont l'imaginaire de la littérature contemporaine se nourrit de récits dont l'histoire officielle a fait l'économie, d'évaluer ses liens avec la transmission d'une mémoire hétérogène; de montrer les modes de *réflexion* des permanences et des défaillances dans la mémoire, propres à une histoire et à une écriture *intimes* de l'événement.

HISTOIRES
1830-8 MAI 1945

Génération de la révolte

« Fallait pas partir. Si j'étais resté au collège, *ils* ne m'auraient pas arrêté. Je serais encore étudiant, pas manoeuvre, et je ne serais pas enfermé une seconde fois, pour un coup de tête. Fallait rester au collège, comme disait le chef de district.

Fallait rester au collège, au poste.

Fallait écouter le chef de district.

Mais les Européens s'étaient groupés.

Ils avaient déplacé les lits.

Ils se montraient les armes de leurs papas.

Y avait plus ni principal ni pions.

L'odeur des cuisines n'arrivait plus.

Le cuisinier et l'économiste s'étaient enfuis.

Ils avaient peur de nous, de nous, de nous!

Les manifestants s'étaient volatilisés.

Je suis passé à l'étude. J'ai pris les tracts.

J'ai caché la *Vie d'Abdelkader*.

J'ai senti la force des idées.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...
La respiration de l'Algérie suffisait.
Suffisait à chasser les mouches.
Puis l'Algérie elle-même est devenue...
Devenue traîtreusement une mouche.
Mais les fourmis, les fourmis rouges.
Les fourmis rouges venaient à la rescousse.
Je suis parti avec les tracts.
Je les ai enterrés dans la rivière.
J'ai tracé sur le sable un plan...
Un plan de manifestation future.
Qu'on me donne cette rivière, et je me battrai.
Je me battrai avec du sable et de l'eau.
De l'eau fraîche, du sable chaud. Je me battrai.
J'étais décidé. Je voyais donc loin. Très loin.
Je voyais un paysan arc-bouté comme une catapulte.
Je l'appelai, mais il ne vint pas. Il me fit signe.
Il me fit signe qu'il était en guerre.
En guerre avec son estomac. [...]
Moi j'étais en guerre. Je divertissais le paysan.
Je voulais qu'il oublie sa faim. Je faisais le fou. Je faisais le
fou devant mon père le paysan. Je bombardais la lune dans
la rivière. »

Kateb Yacine, *Nedjma*

© Éditions du Seuil, 1956, rééd. « Points », 1996, p. 59-61.

« Et fusillés
Les hommes s'arrachent à la terre
Et fusillés
Ils tirent la terre à eux comme une couverture
Et bientôt les vivants n'auront plus où dormir. »

Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*

Depuis l'époque romantique, l'Algérie est très présente dans la littérature « exotique », dans le roman d'aventures, puis dans le roman colonial. D'abord espace lointain où l'on court à l'aventure gagner fortune et où se collectent des *exotica*, puis lieu de la mission coloniale et des possessions impériales, elle devient réellement le lieu et le sujet d'une littérature spécifiquement maghrébine avec les écrivains de la « génération de 1954 », ces écrivains algériens qui commencent à écrire à la fin de la Seconde Guerre mondiale et atteignent leur pleine maturité au moment de la guerre d'indépendance¹. Cette émergence d'une littérature algérienne de langue française procède de l'effort de résistance culturelle dévoilé par Edward Said dans ces fictions par lesquelles « les peuples colonisés allaient affirmer leur identité et l'histoire de leur passé » : car « les nations

1. Cf. J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française, I, Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

elles-mêmes sont des narrations »¹. L'instituteur algérien Mouloud Feraoun transpose le récit de son enfance kabyle dans un roman paru en 1950, *Le Fils du pauvre*, où il montre l'engrenage de la misère. En 1952, Mouloud Mammeri, originaire de Tizi-Ouzou, situe *La Colline oubliée* dans la montagne du Djurdjura, où les jeunes héros, confrontés à la misère, à la violence et à l'approche de la guerre, n'ont d'autre solution que la révolte ou l'exil. Mohammed Dib, originaire de Tlemcen, sonde une société où sourd confusément la révolte dans la trilogie *Algérie (La Grande Maison, L'Incendie, Le Métier à tisser)*. Dans une interview à *L'Effort algérien*, le romancier précise qu'il a commencé à écrire en 1948, mais que son projet est plus ancien : « J'avais imaginé dès 1940 un roman aux proportions assez vastes. Il devait présenter une sorte de portrait divers de l'Algérie. Dans le monceau de feuilles noircies "j'ai coupé" une partie qui pouvait constituer un tout : cela est devenu (ou presque) la trilogie "Algérie". [...] Mon enfance n'a pas été celle d'Omar [*le héros de la trilogie*], mais tout ce qui est dit à propos d'Omar et de son milieu a été pris directement dans la réalité. Il n'y a pas de détail – aucun, je puis vous l'affirmer – qui ait été inventé. »

De nombreuses œuvres désormais classiques de la littérature maghrébine de langue française, écrites après 1945, paraissent donc avant la guerre d'indépendance. Beaucoup font référence à la Seconde Guerre mondiale : *La Colline oubliée* (1952), de Mouloud Mammeri, qui se situe pendant la période coloniale, à la fin de l'entre-deux-guerres, évoque la mobilisation et le départ des jeunes gens de Tsaga pour le front. *La Grande Maison* (1952) de Mohammed Dib se clôt sur la déclaration de guerre en 1939 ; une guerre présente également dans *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser*

1. E. Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 13.

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

(1957), dont le chronotope est situé de 1938 à 1942. *L'Incendie*, qui s'inspire librement, en la transposant dans le temps, de la grève des ouvriers agricoles d'Aïn Taya en 1951, file une métaphore à l'éclat prophétique : « Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain; ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat¹. » Le second roman de Mouloud Mammeri, *Le Sommeil du juste*, paru en 1955, évoque le destin des fils d'une famille kabyle pauvre. L'espoir né de la guerre a été réduit à néant, et les fils de l'Algérie, dans l'impasse quels que soient leurs engagements, sont les oubliés de l'histoire.

C'est dans ce contexte d'émergence générationnelle que paraît en 1956 le roman de Kateb Yacine, *Nedjma*, qui couvre la période 1945-1954 et évoque les émeutes du 8 mai 1945 : l'écrivain, alors âgé de seize ans, y participa à Sétif et fut victime de la répression. Au moment où la littérature algérienne s'engage dans le combat pour l'indépendance, les émeutes du 8 mai 1945 jouent un rôle essentiel, tout comme elles marquent, pour certains historiens, le début effectif de la guerre d'indépendance algérienne. Ainsi, Mohammed Harbi signe en mai 2005, dans *Le Monde diplomatique*, une tribune intitulée : « La guerre d'Algérie a commencé à Sétif », considérant ces événements comme l'une des lignes de clivage liées à la conquête coloniale et au début de la guerre.

Rappelons les faits : le 8 mai 1945, alors que la France fête la victoire des Alliés sur l'Allemagne nazie, se joue une autre scène en Algérie, en proie à une pénurie alimentaire, et indignée par l'absence de reconnaissance effective du sacrifice des troupes indigènes à la France, par

1. M. Dib, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954, « Points », 2002, p. 131-132.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

l'incompréhension de la dynamique nationaliste qui se développe alors dans les colonies. Des manifestations éclatent à Sétif notamment, exprimant, dans le sillage du Parti populaire algérien de Messali Hadj (dissous en 1939) et des Amis du Manifeste et de la Liberté, fondé en 1944 par Ferhat Abbas, des revendications nationalistes, et tournent à l'émeute. La flambée de violence s'étend à l'ensemble du Constantinois, causant parmi la population européenne une centaine de morts. Une terrible répression s'ensuit, provoquant des milliers d'arrestations, des actes de torture et des exécutions sommaires, et entraînant plusieurs milliers de victimes.

Ces scènes en miroir – l'aspiration à l'indépendance faisant écho à la liesse de la libération –, scènes pourtant affrontées en raison de la violence de la répression, accusent la fracture déjà irréversible entre les deux communautés, et constituent l'amorce de la guerre. La conscience politique de Kateb Yacine et de toute sa génération émerge ainsi tragiquement de l'événement qui clôt en Algérie la Seconde Guerre mondiale.

Né en 1929 à Constantine, ville qui symbolise la résistance aux conquêtes successives, dans une famille de lettrés et d'artistes, Kateb, dont le patronyme signifie « écrivain », suit durant toute son enfance les déplacements de son père, avocat musulman, dans l'Est algérien. À peine âgé de seize ans, alors qu'il est interne à Sétif, dans cette école française qu'il appellera « la gueule du loup », il participe à l'élan populaire de la manifestation. Il est arrêté, emprisonné au camp militaire de Sétif – transposé dans *Nedjma* en bague de Lambèse –, torturé et menacé d'exécution. Dans *Nedjma* revient une formule lancinante qui hante les insomnies d'un des héros, emprisonné : « Vous serez fusillé à l'aube. » Si

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

Kateb est finalement libéré plusieurs mois plus tard, sa mère, « la Rose de Blida », ne résiste pas à l'épreuve et perd la raison. La folie maternelle hantera toute l'œuvre de Kateb comme une « camisole de silence » : dans le roman *Nedjma*, la mère psalmodie pour son fils « la prière des morts », « ne sait plus parler sans se déchirer le visage », « maudit ses enfants »¹. *Le Cadavre encerclé* met en scène des mères égarrées qui ne reconnaissent plus leurs fils. La « rose noire » parcourt l'œuvre de Kateb comme l'emblème de la mère en proie à la démence, mais aussi de la terre-mère soumise à la violence barbare et de l'insurrection qui se prépare, celle qu'incarnera Nedjma, « la femme sauvage ».

C'est donc bien dans ce traumatisme de l'épreuve de Sétif et de ses conséquences, en 1945, que naît une œuvre protéiforme, fragmentée et magistrale – poétique, dramatique, romanesque –, dont la publication de *Nedjma*, en 1956, au cœur de la guerre d'indépendance, constituera le point d'orgue, au point de devenir le roman emblématique de la génération de la révolte. « Il a fallu, affirme Tahar Djaout, attendre 1956 pour que *Nedjma* vienne, par la complexité de sa quête et la superbe échevelée de son écriture, fonder une maturité et une *origine* littéraires². »

1. Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, « Points », 1996; *Le Cadavre encerclé*, in *Le Cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959; « Jardin parmi les fleurs », *Esprit*, novembre 1962; « La Rose de Blida », *Les Lettres françaises*, 7 février 1963, repris dans *Le Polygone étoilé*. Cf. J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française*, II, *Le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986, p. 21-27.

2. T. Djaout, « Une parole en liberté », in *Pour Kateb Yacine*, Alger, ENAL, 1990.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Internement, poésie, révolution

Aux commencements de l'œuvre de Kateb est la poésie, enfance de l'art dont l'écrivain, évoquant les créations poétiques, lectures et chants maternels, affirme, le 31 décembre 1958 dans *France-Observateur*, qu'elle participe de son identité originelle : « Je suis poète. Il s'agit d'une inclination irréductible et naturelle à la poésie, qui m'a possédé depuis que je suis très jeune. J'admets qu'il y a des gens qui ne placent pas la poésie au centre de leurs préoccupations en matière littéraire, mais pour moi la question ne se pose pas : tout commence par la poésie. » Ce sont donc en tout premier lieu les poèmes du jeune Kateb qui portent l'empreinte profonde des événements de 1945 : ceux du recueil *Soliloques*, qui paraît en 1946 à l'Imprimerie du *Réveil bônois*, mais aussi les poèmes et textes en fragments qui, publiés dans différentes revues, seront partiellement repris dans *Le Polygone étoilé*, publié en 1966.

Les images de *Soliloques* sont naturellement violentes, comme générées par l'« âme morte » du poète qui « hurle à la mort » : profusion de cadavres (« les morts s'arrachent les cercueils »), blessures du temps où il faut « souffrir sans crier », retour à l'animalité du loup, évocation obsessionnelle du bain de sang, sang « vert » et maléfique de « mauvaises chimères » :

Du sang! j'en ai partout!
Coagulé dans mes souvenirs,
Ruisselant dans mes rêves...¹.

1. Kateb Yacine, *Soliloques* [1946], in *L'Œuvre en fragments*, Paris-Arles, Sindbad-Actes Sud, 1986, p. 45.

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

Cette veine lyrique, aux accents parfois baudelairiens, rimbaldiens, symbolistes, s'affirme également dans sa spécificité algérienne. La « mort arabe », l'« esprit des diwans antiques », Hourria, la femme dont le nom désigne la « liberté », réfèrent à une identité culturelle et poétique originelle, réduite à la « contrebande » et aux interstices. Parmi ces stations poétiques, « La séparation de corps » paraît en janvier 1950 dans la revue *Soleil*. Ce texte fait référence à l'inspiratrice de *Nedjma*, la cousine dont Kateb tombe éperdument amoureux alors qu'il est lycéen à Bône, après avoir été exclu du collège de Sétif en 1945, et dont il se séparera pour se vouer, dira-t-il, à la révolution.

Non seulement la poésie est première, mais elle insémine l'ensemble de l'œuvre de Kateb. En cela aussi l'écrivain, au-delà de son originalité irréductible, devient la figure emblématique d'une littérature algérienne qui prend racine dans des sources lyriques. La poétique du roman maghrébin est habitée, de manière générale, par ce souffle qui touche au rythme, à la scansion de la phrase – la période –, à sa diction orale, à la profusion des métaphores et autres fleurs de rhétorique héritées des chants kabyles et de la tradition arabe. Le roman lui-même s'invente dans la langue française sous cette forme poétique dont les subversions s'apparentent à un contre-pouvoir, à cette forme de « révolution » à laquelle la poésie est, selon Kateb, indissolublement liée. Aussi les lecteurs de *Nedjma* s'accordent-ils à décrire l'éblouissement ressenti face au déploiement vertigineux d'une histoire qui emprunte tour à tour à la poésie, aux fragments de journal, à la scène dramatique, au soliloque, pour les couler dans les méandres de la fiction.

L'histoire racontée dans le roman est proliférante : autour d'une femme séduisante et insaisissable, Nedjma, gravitent entre Constantine et Bône, dans l'Est algérien,

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

quatre jeunes gens à l'ascendance problématique, Mourad, Rachid, Lakhdar, Mustapha. Leurs aventures tragiques, leurs actions violentes d'insurgés et leurs pérégrinations au milieu d'une galerie d'ancêtres, de parâtres, de traîtres, de représentants du peuple, de femmes envoûtantes et de colons, sont racontées selon des points de vue alternatifs, parfois difficiles à identifier. On entre dans les pensées et écrits intimes de ces hors-la-loi, dans leurs aspirations secrètes de descendants sans héritage, sans terre, sans patrie. *Nedjma*, roman originellement situé en plein cœur de la violence coloniale, peut être considéré comme le roman d'apprentissage de ses quatre héros qui traversent ce terrible « rite de passage » qu'ont constitué, pour les adolescents de leur génération, les émeutes de mai 1945 et leur répression féroce. Au centre du livre, une femme, Nedjma, dont le nom signifie l'Étoile, garde tout son mystère et son pouvoir de fascination. Les espoirs les plus symboliques ainsi que les entraves ancestrales sont symbolisés par ses déplacements dans l'Est algérien et, sans céder à un symbolisme trop facile qui consisterait à en faire l'image même de la nation algérienne, on souligne couramment que *Nedjma* est un hommage à ce pays détruit mais impérissable, à cette nation écartelée, exilée ou recluse, qui garde pourtant intact son prestigieux rayonnement.

Par un traitement diachronique de la temporalité, le roman est situé entre deux séries d'actions : d'une part, il permet, par le jeu des narrations multiples, des remontées jusqu'à la période turque, et surtout à la période qui suit immédiatement la colonisation de 1830. Les exploits de l'Algérie tribale et numide et les chevauchées d'Abdelkader y sont ainsi mentionnés comme une geste héroïque, épique, dont les générations suivantes seront déçues. Lakhdar fait référence, après son arrestation, à *La Vie d'Abdelkader*, allusion à la conférence prononcée à Paris en 1947 par

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

Kateb, alors âgé de dix-sept ans, et publiée à Alger aux Éditions En-Nahda en 1948 : *Abdelkader et l'indépendance algérienne*¹.

D'autre part, le temps romanesque met en scène les jeunes protagonistes dépossédés et désœuvrés s'acheminant pourtant vers les actions dramatiques et guerrières qui seront celles de la guerre de libération, et dont le roman porte l'annonce immédiate. *Nedjma*, dans la violence sourde, insidieuse et menaçante qui en constitue la toile de fond, et par les pérégrinations hésitantes, les faits divers, l'opposition de droit commun que manifestent les héros, est ainsi un roman de résistance à l'oppression et à la répression régnautes. Le monde colonial y apparaît comme ce monde déchu où les désirs des personnages ne peuvent être vécus que sur le mode de la dégradation.

Dans cet univers étouffant, la place de l'expérience de la prison, consécutive aux événements du 8 mai 1945, est prépondérante. Présente à l'incipit du roman à la faveur d'un épisode d'évasion, elle le parcourt en filigrane par de constantes incursions au cœur même du sinistre « bagné de Lambèse ». La détention est à la fois représentée comme un espace d'initiation, une métaphore obsédante et un motif structurel qui rythment les monologues nocturnes du héros emprisonné, les carnets, les dialogues de prisonniers, et nourrissent les fragments de récits ou des poèmes dont le roman est émaillé. Dans un entretien accordé le 18 janvier 1967 au *Nouvel Observateur*, Kateb liait l'écriture, et d'une certaine manière la genèse de son œuvre, à cette expérience initiatique : « C'est alors en prison qu'on assume la plénitude de ce qu'on est et qu'on découvre les êtres. C'est à ce

1. In Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures. Écrits journalistiques 1947-1989*. Textes réunis par A. Kateb, Paris, Seuil, 1999.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

moment-là que j'ai accumulé ma première réserve poétique. Je me souviens de certaines illuminations que j'ai eues. [...] J'ai découvert alors les deux choses qui me sont le plus chères, la poésie et la révolution. » S'ils portent l'exigence d'une *libération*, d'une *révolution*, et non simplement de l'*évasion* par laquelle débute le roman, c'est que la prison, le bagne, ses hauts murs, figurent un régime politique, un monde dans lequel les héros algériens, exclus de naissance, ne peuvent être que des hors-la-loi, des reclus, ou des clandestins. En ce sens, la prison coloniale et le bagne de Lambèse ne sont que les deux versants d'une même réalité sociale et politique dont le roman annonce la fin imminente. Dans le même mouvement prophétique, il représente une patrie en gestation, incarnée sous les traits de Nedjma.

Le théâtre des corps

Dans la genèse de l'œuvre révolutionnaire, l'écriture dramatique est contemporaine de l'élaboration romanesque. Kateb s'est toujours dit « hanté par des légions de personnages » qui trouvent place dans *Le Cadavre encerclé*, pièce initialement publiée dans la revue *Esprit* en 1954-1955, puis mise en scène par Jean-Marie Serreau, mais interdite en France. À l'épaisseur d'un temps romanesque imprégné d'histoire qui évoque les prémices de la révolte, le drame oppose ici le moment de la crise et son dénouement rapide, le passage à l'acte étant toujours de nature dramatique. Arrachant à la narration l'action insurrectionnelle et répressive qu'elle actualise, la scène représente, à partir de la révolte de 1945, un drame exemplaire, un destin. *Le Cadavre encerclé* se situe sur la scène même de la manifestation : dans une situation d'encerclement – schéma originel

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

d'une manifestation qui s'est transformée en piège mortel –, le dramaturge insère les motifs de la prison, de l'enfermement et de la torture. Le décor est une impasse, « l'impasse natale », la « rue des Vandales », où sont abandonnés les blessés et les morts. Lakhdar, « encerclé au maquis de [son] origine » et « en vain [luttant] avec son cadavre »¹, y sera abattu, victime d'un destin tracé d'avance. Toutes les situations scéniques matérialisent l'internement originel dont la seule issue est la mort, et où le corps même du jeune Lakhdar fusionne avec la rue devenue tombeau :

Ah! l'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre des cercueils d'enfants, et recevoir dans la musique des maisons closes le bref murmure des agitateurs. Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre ; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible [...]. Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue².

Rue, corps, dénudation : le drame porte les marques de la scène originelle vécue par Kateb. Mais il représente aussi l'individu pris dans le corps social, celui du peuple de la rue, de son soulèvement. Aussi la représentation montre-t-elle à la fois la violence entre les acteurs et les groupes sociaux qui fourbissent leurs armes pour l'ultime affrontement de la guerre d'indépendance, et la violence subie par le corps de Lakhdar, victime exemplaire et tragique du conflit depuis les origines de la colonisation. L'homme est

1. Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, in *Le Cercle des Représailles* [1959], Paris, Seuil, « Points », 1998, p. 58-60.

2. *Ibid.*, p. 15-17.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

réduit à un corps supplicié et à une voix figée dans l'instant de l'agonie. Le corps de la victime permet cependant toutes les métamorphoses d'ordre symbolique; il devient la rue et ses habitants, se transforme en matière dramatique, historique. Décrit à la manière d'une *ecphrasis*, il porte les chevauchées numides et dessine la topographie de l'Algérie :

J'entends vivre le bruit du sang, je retrouve le cri de ma mère en gésine, j'entends vivre la smala sous le sirocco à mes veines parvenu, et je m'élève au crépuscule vers les ancêtres peupliers dont la statue remue feuille par feuille, au gré d'une imbattable chevauchée végétale, rappelant, dans la nuit en marche, la cavalerie dispersée des Numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge¹.

Ce corps unique de Lakhdar incarne le corps social doublement violenté par les adversaires (la police, l'armée et ses commandants, l'occupant) et par l'ennemi intérieur coupable d'infanticide – le traître, que représente dans le drame Tahar, le parâtre. Alors que Lakhdar évoque la manifestation au cours de laquelle il a été blessé, la projection simultanée de la carte de l'Afrique sur un écran permet au personnage du commandant d'évoquer l'histoire de la Numidie comme le cadre de l'action, exposée à un autre officier :

[...] Voyez l'histoire de la Numidie. Vous aurez l'Afrique du Nord d'aujourd'hui, à cette nuance près que nous avons remplacé les Romains aux postes de commande. Autrefois, il n'avait pas été facile de battre les cavaliers de Numidie. Aujourd'hui, nous avons

1. *Ibid.*, p. 27.

GÉNÉRATION DE LA RÉVOLTE

l'aviation, et le pays se trouve divisé en trois. Mais c'est toujours le même pays. Nous ne réussons pas à submerger ses habitants, même après avoir déplacé un nombre de colons jamais atteint dans aucun autre empire africain¹.

La signification politique du drame est clairement établie : quand Lakhdar meurt, à la fin de l'action, son fils Ali s'apprête à prendre la relève, avec les militants du Parti du peuple qui organisent la résistance. C'est bien la lutte pour la libération et le « devenir peuple » que met en scène l'intrigue stylisée du *Cadavre encerclé*. La pièce sera recueillie en 1959 dans une tétralogie, *Le Cercle des représailles*, qui rappelle les pièces antiques jouées lors des fêtes des dionysies : une comédie, *La Poudre d'intelligence*, *Les ancêtres redoublent de férocité*, et un poème dramatique final, *Le Vautour*, complètent le recueil. Kateb réinvestit à sa manière la tradition hellénistique de l'*agôn*, ce combat qui obéit à des règles et permet de garantir l'unité de la cité antique. Mais il rejoint également le sens du *polemos*, le combat contre l'ennemi extérieur, l'envahisseur, dont l'histoire algérienne est parcourue depuis les origines des temps.

Le Cercle des représailles est très étroitement lié à l'histoire de la lutte du Maghreb pour l'indépendance. Avec le roman *Nedjma*, l'œuvre dramatique de Kateb marque l'émergence d'une littérature algérienne révolutionnaire, tant dans la forme poétique que dans l'expression des aspirations nationalistes. C'est au cœur même de l'élaboration esthétique, en une poétique dissidente, que s'exprime et se conçoit l'aspiration révolutionnaire. Alors que l'histoire littéraire de la période se plaît à évoquer le dialogue entre les écrivains

1. *Ibid.*, p. 34.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

algériens de la génération de 1945 et les écrivains de l'école d'Alger, réunis autour d'Albert Camus – Jean Pélégri, Jules Roy, Emmanuel Roblès, etc. –, l'écriture algérienne, dans une irréductible singularité, appelle à la révolte et prophétise très tôt, à partir de 1945, la fin de l'Algérie coloniale. Sans procéder à une lecture anachronique qui réinterpréterait à rebours les textes à la lumière des événements à venir, il est manifeste que l'œuvre de Kateb écrit la guerre d'Algérie à partir de la répression de 1945, et l'insurrection en cours à partir de l'oppression subie par sa génération. La genèse de son œuvre, dans un paysage littéraire en pleine effervescence, montre que la conscience de la portée insurrectionnelle de la littérature algérienne est très précoce. Ses prémices se manifestent par des représentations symboliques et une scénographie du conflit – captivité, internement, impasse, torture –, mais aussi par une figuration allégorique de la nation « en gésine ». L'écriture de Kateb, propice aux représentations diachroniques du combat, est emblématique de ce mouvement contestataire. Elle montre, dans sa genèse, l'incontestable antériorité de la littérature de guerre algérienne, entrée dans le combat de l'indépendance dans sa forme même, l'usage de la langue française, « butin de guerre », ses genres, sa dramaturgie et sa force symbolique.

Archéologie du conflit

« Les morts se succéderont vite. Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis.

Les guerriers s'observent de loin, se servent mutuellement d'appeaux, tentent de synchroniser leur rythme meurtrier. L'instant d'après, luttant au corps à corps, ils se retrouvent, après une palpitation soudaine, cadavres sans tête, quelquefois mutilés.

Premier baiser de la mort dans ces camps antagonistes : une rupture de ton se manifeste dès l'ouverture. Chaque victoire de l'envahisseur imprime sur chaque victime atteinte son style de farce discordante ; le clan qui affronte l'invasion préfère, lui, marquer le trépas qu'il impose du

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sceau d'un silence déchiré. La carabine claque de loin; peu après, la lame proche d'un couteau rapide tranche l'artère jugulaire. Turcs rutilants et Bédouins enveloppés de blanc parent le corps à corps de la joute d'une ostentation de férocité; l'allégresse du défi s'y mêle, puis culmine dans une crête de cris suraigus.

Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrassement: la mort, donnée ou reçue mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée. »

Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*

© Jean-Claude Lattès, 1985 / Albin Michel, 1995, p. 25.

« En ce matin du quatorze juin mil huit cent trente, la flotte française, partie de Toulon le vingt-cinq mai, aborde une terre inconnue. [...]

Cette terre, c'est El Djazaïr, ainsi nommée par les siens, dite autrefois, par d'autres conquérants, Djezirat el-Maghreb, et par ceux qui les ont précédés, Icosium, l'Île aux Mouettes. »

Maïssa Bey, *Pierre Sang Papier ou Cendre*

Affirmant que « la guerre d'Algérie a duré de 1830 à 1962¹ », l'historien Michel Winock inscrit résolument la guerre d'indépendance dans l'histoire de la colonisation. Mais si, chez les historiens, l'expression d'un tel continuum apparaît de manière sporadique, elle nourrit de manière plus insistante encore les représentations littéraires de l'histoire algérienne. La littérature de la guerre d'indépendance, arrivée à maturité et fortifiée dans les violences de mai 1945, s'affirme originellement comme une *relation* de la guerre de conquête sur laquelle elle fait retour. Il serait erroné d'imaginer, à la seule lecture du roman colonial, l'inertie du colonisé face à la geste conquérante de l'Occident, et sans doute plus juste de considérer le mouvement de décolonisation comme l'ultime phase d'une résistance qui s'est poursuivie de manière souterraine, et a nourri, en particulier, l'imaginaire littéraire parmi d'autres formes

1. M. Winock, « La France et l'Algérie : 130 ans d'aveuglement », in Y. Michaud (dir.), *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, *op. cit.*, p. 9.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

culturelles autochtones. « Il y a toujours eu une forme quelconque de résistance active, et dans l'immense majorité des cas, elle a fini par l'emporter¹ », affirme Edward Saïd à propos de la réaction du monde non européen à la domination occidentale.

Ainsi, dès le 23 janvier 1961, Kateb Yacine fait paraître dans *Afrique Action* un texte intitulé « La Guerre de cent trente ans ». Nedjma elle-même, « mauvaise étoile qui a perdu son éclat virginal », « vierge forcée et prostituée », incarne fantasmatiquement l'Algérie après le viol de la colonisation et « la faute inexpiable de l'envahisseur » de 1830 : par elle, Kateb Yacine donne corps et chair à la nation en décrivant sa naissance comme la conséquence d'un viol inaugural. Publié en 1965, *L'Opium et le bâton*, le troisième roman de l'écrivain berbère Mouloud Mammeri, reconstitue à travers le récit des « événements » la fresque de l'histoire algérienne. L'action est située en plein cœur de la guerre d'indépendance, mais c'est, en deçà de cet ultime épisode, l'attitude de la France depuis la conquête coloniale qui est stigmatisée. Dans une veine très différente, *Qui se souvient de la mer*, roman visionnaire de Mohammed Dib publié en 1962, désigne l'organisation coloniale à travers un espace de constructions, univers agressif et expansionniste, déshumanisé, labyrinthe de pierres gardé par des monstres sans visage, où l'humain est en proie à la pétrification sous l'action de terrifiantes créatures imaginaires... Dans de multiples œuvres de la littérature algérienne, du roman réaliste aux représentations les plus symboliques, voire fantastiques, la guerre d'indépendance est ainsi éclairée à la lumière de l'histoire de la colonisation, et progressivement, après l'indépendance, la reconstitution se donnera les ambi-

1. E. Saïd, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 12.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

tions de l'histoire : Jules Roy, né en Algérie en 1907, publie en 1968 la fresque romanesque de « la grande aventure de la France en Algérie de 1830 à 1962 » intitulée *Les Chevaux du soleil. La saga de l'Algérie de 1830 à 1962*, nourrie de lectures historiques, mais aussi de souvenirs d'enfance.

Relations généalogiques du conflit

Avec l'œuvre d'Assia Djebar, historienne et romancière née à Cherchell en 1936, le roman généalogique s'érige moins en épopée qu'en relation *critique* de combats reconstitués à la lumière des sources historiques. Dès ses premiers romans, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*, Assia Djebar a conçu le projet de réaliser une fresque historique. Les personnages tentent de consigner leurs expériences par rapport à la grande aventure nationale de la guerre de libération. Dans le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, la voix intérieure d'une femme à la « mémoire déchirée » murmure sans fin, dans son errance, « en longeant son passé et en s'accrochant pourtant au rivage du présent » : « J'avais quinze ans, j'avais cent ans de douleur ! » Dans *Les Alouettes naïves*, roman publié en 1967, les jeunes héros évoquent, avec une pointe d'ironie, le rituel généalogique qui inscrit la lutte pour l'indépendance dans la lignée des combats passés :

La trame des liens généalogiques s'esquisse, comme toujours, quand nos compatriotes se rencontrent pendant cette guerre, comme si, dans la plaine de cette saignée immense, d'entendre le même sang rassure et fera croire que nous résistons par nos aïeux et nos

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

grands-pères et nos oncles paternels, et les oncles maternels de nos mères, etc.¹.

Mais c'est en 1985 que l'écrivaine se lance, avec *L'Amour la fantasia*, dans une nouvelle composition qui met en miroir les souvenirs d'enfance de la narratrice et un méticuleux travail historiographique. La *généalogie* de la guerre est alors ancrée dans la « mise à sac du siècle précédent », à partir de laquelle les souvenirs historiques se dévident en une *relation*, une *chaîne*, « qui entrave autant qu'elle enracine ». Dans la première partie du roman, consacrée à la colonisation et à la prise d'Alger, Assia Djebar exhume en historienne les mémoires des expéditions, en particulier de celle menée en juin 1845 par Pélissier contre la tribu des Ouled Riah, exterminée par enfumage après s'être réfugiée dans des grottes proches du plateau d'El-Kantara. Les archives (rapports, témoignages) jouent un rôle essentiel dans le récit tragique des différents épisodes, comme traces de la guerre de colonisation dont l'archéologie romanesque exhume les scènes fondatrices. L'écriture se développe dans les interstices d'une histoire occultée : Assia Djebar évoque une « exigence de réminiscence » : l'histoire n'est pas donnée, mais conquise dans l'écriture. Les références à l'histoire s'intègrent à une matière romanesque dense, entrant dans une composition esthétique complexe ; mais elles décalent aussi les perspectives historiques traditionnelles, en redonnant voix aux femmes, les oubliées de l'histoire.

Une scène originelle existe dans cette représentation de la conquête française, plaçant l'inénarrable au cœur de l'horreur, et scellant dès l'origine le destin de sang : Assia Djebar rapporte le récit historique de la prise d'Alger et de la

1. A. Djebar, *Les Alouettes naïves* [1967], Arles, Actes Sud, 1997, p. 62.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

bataille de Staouéli qui confronte, le 19 juin 1830, les deux armées française et arabe en un corps à corps mortel. La narratrice retient de la version d'un témoin, le baron Barchou de Penhoën, une courte scène, « phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir » : parmi les femmes entrevues sur le champ de bataille, l'image se fige sur la fuite d'une mère qui, blessée d'un coup de feu, écrase avec une pierre la tête de son enfant, avant d'être achevée par les soldats. L'image médusée d'une mère qui donne la mort à son propre enfant sur le champ de bataille inaugure selon la romancière les « futures "mater dolorosa" musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter, durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visage »¹. Le récit de cette mise à mort originelle, chose vue et attestée, qui figure une enfance assassinée dans le berceau de la colonisation, s'écrit ainsi sur la scène historique, reconstituée par de méticuleux travaux archivistiques. Il se fonde sur les témoignages du passé – rapports, narration – et s'apparente, un siècle et demi après la colonisation, à une « spéléologie bien particulière » qui exhume des cadavres d'enfants. La première scène de Staouéli inscrit le viol matriciel et l'héroïsme infanticide en épigraphe de tous les récits de guerre à venir. Dans *Les Chevaux du soleil*, Jules Roy évoquera également la terrible anecdote du sacrifice de l'enfant :

Une femme arabe, blessée, écrasa la tête de son enfant avec une pierre sous les yeux des premiers fantassins en pantalon rouge, et il avait fallu la percer, comme une louve, à coups de baïonnette, pour l'empêcher de mordre².

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 29.

2. J. Roy, *Les Chevaux du soleil* [1968-1972], Paris, Omnibus, 1995, p. 43.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Dans *L'Amour la fantasia*, la scène originelle se poursuit sur le récit de l'exhumation de cadavres enfouis dans les abysses de l'histoire de la conquête, au printemps de l'année 1845. Le colonel d'état-major de Bugeaud, Pélissier, s'attaque au territoire de la tribu des Ouled Riah, qui se réfugient dans des grottes considérées comme inexpugnables, situées à proximité du contrefort d'El-Kantara. Dans ces profondeurs souterraines ouvertes sur des gorges inaccessibles, les tribus se terrent avec femmes et enfants, troupeaux et munitions, résolues à tenir longtemps et à défier l'ennemi. De nouveau, ce sont les tribus dans leur entier qui résistent à l'assaillant, et comme le champ de bataille de Staouéli ou la ville d'Alger, ouverte plutôt que prise, l'espace de la grotte devient ce corps qui refuse la conquête et cloître ses enfants. Dans ce corps tribal lié à la grotte matricielle, les enfants sont une nouvelle fois au cœur de la résistance et du sacrifice. La « scène de cannibales » qui s'ensuit est reconstituée jusqu'à son terme. Après les sommations d'usage, les issues de la grotte sont bouchées, le brasier, « admiré par l'armée comme une sculpture vivante et nécrophage »¹, est entretenu toute la nuit. Le 20 juin 1845 au matin, la tribu des Ouled Riah – « mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux » –, a été tout entière anéantie par « enfumage », et les officiers qui pénètrent dans la grotte découvrent un spectacle d'horreur : « au milieu des animaux, souvent même sous eux, gisent des corps de femmes, d'enfants », quelques-uns « écrasés par l'affolement général ». Mais ce qui cause le plus d'horreur, c'est « de voir les enfants à la mamelle gisant au milieu des débris de moutons ». Tous les témoignages de cette mort enfouie, parmi lesquels figure le rapport « réaliste » de Pélissier, se figent

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 86-87.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

sur ces images d'agonie d'enfants. Ainsi de la scène rapportée par un témoin anonyme :

J'ai vu un homme mort, le genou à terre, la main crispée sur la corne d'un bœuf. Devant lui était une femme tenant son enfant dans ses bras. Cet homme, il était facile de le reconnaître, avait été asphyxié, ainsi que la femme, l'enfant et le bœuf, au moment où il cherchait à préserver sa famille de la rage de cet animal¹.

Dans la grotte matricielle transformée en nécropole, la scène immortalisée par les mots du témoin décrit une vaine résistance humaine à la barbarie animale. La grotte sépulcrale des Ouled Riah, comme la ville d'Alger, lieu clos qu'on pénètre, est donnée à lire comme symbole de l'extrême violence d'une possession qui enfante la mort. Au-delà de la véracité des choses vues et rapportées, le théâtre des corps est ici chargé d'une dimension symbolique manifeste, les corps maternels suppliciés en venant à constituer une métaphore du corps d'une terre-mère agonisante. La scène des Ouled Riah se clôt alors sur l'exposition des corps au grand jour, sans distinction, « les orphelins de père, les veuves, les répudiées, les bébés langés au cou des mères, ou accrochés à leurs épaules », « ni lavés, ni enveloppés de linceuls », corps non enterrés, « frustrés des cérémonies rituelles ».

Le récit de l'enfumage exécuté par Saint-Arnaud moins de deux mois après cette scène s'inscrit dans le même registre funeste. De la grotte sarcophage est cette fois exhumée la figure de l'enfant témoin, revenant qui a échappé au massacre et qui vient en porter l'horreur au cœur du récit : le survivant, retrouvé en 1913, avait réussi,

1. *Ibid.*, p. 50-87.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

alors âgé de dix ans, à s'extraire de la caverne après le départ de Saint-Arnaud. Ce seul témoignage de l'enfant devenu vieillard atteste de la réalité de la mise à mort; premier maillon de la chaîne de transmission que prolonge le texte d'Assia Djebar, l'enfant mort vivant ramène en quelque sorte les victimes, remet au monde les disparus et inscrit sur le palimpseste de l'histoire « la passion calcinée des ancêtres ». Cette scène semble reproduite à l'identique durant la guerre d'indépendance, et rapportée par Said Ferdi, un enfant témoin : durant la pacification, la section française découvre l'entrée d'une cavité où se sont réfugiés tous les habitants d'un douar, et une équipe spécialisée procède au gazage de la grotte. Une heure plus tard sont exhumées quatre-vingt-dix victimes asphyxiées par le gaz, toutes civiles, parmi lesquelles tous les âges sont représentés, « du vieillard jusqu'au bébé de quelques mois »¹.

Poursuivant, en cercles concentriques, le récit du siècle de conquête qui « aboutit à [ses] années d'enfance », la narratrice de *L'Amour la fantasia* ressuscite une jeune femme enceinte, « aïeule d'aïeule, la première expatriée », prise en otage, exilée et enfermée dans les geôles de l'île Sainte-Marguerite durant l'été 1843, parmi des hommes et des femmes de la tribu des Beni Ménacer. Au milieu de la mer « plate, rivale indifférente », « océan des chrétiens », la jeune femme perd son fils, qu'elle pleure de ne pouvoir enterrer en « un coin d'Islam ». La traversée « que n'évoquera aucune lettre de guerrier français », la jeunesse perdue de la « fille de la tribu maternelle » absorbée dans la dérélition de la perte, et la mort du fils, qui « dans [son] ventre, avale l'espérance », condensent dans ce temps ancien les symboles d'une patrie mort-née. Les rites funéraires improvisés par le chœur des femmes évoquent Dieu, mais aussi la patrie vers laquelle le regard est tourné.

1. S. Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Paris, Seuil, 1981, p. 138.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

La « copulation obscène »

La sauvagerie des scènes d'infanticide, de génocide ou de déportation ne se limite pas à présenter le sacrifice originel des enfants et l'insoutenable cruauté de l'envahisseur : elle s'inscrit également dans une scène primitive de profanation, racontée par Assia Djebar sous le titre « La prise de la ville ou l'Amour s'écrit ». Du heurt entre les deux peuples, tout l'été 1830, surgit l'image d'un viol, d'une pulsion coupable, dont les fantômes errent « dans l'un et l'autre des camps, par-dessus l'enchevêtrement des corps ». Dans l'imaginaire de la conquête, le face à face entre les deux armées matérialise la « présentation phallique de l'Occident pénétrant l'Orient »¹, « l'insémination, la pénétration de la France² ». La prise de la ville d'Alger est elle-même placée sous le signe de cette sexualité dépravée, révélant les fantasmes d'une « Algérie domptée » et pourtant « impossible à apprivoiser », d'une Afrique « prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer ». Les guerriers qui parquent deviennent les amants funèbres de la terre qu'ils conquièrent par la force. Dans cette prise de possession des origines, certaines tribus viennent au complet, femmes, enfants, vieillards, comme si « combattre, c'était, plutôt que de monter à l'assaut et s'exposer à la crête, se donner d'un bloc, tous ensemble, sexes et richesses confondus ». L'historienne visionnaire s'interroge : « Mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de

1. C. Juilliard, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 8.

2. E. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 250-251.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une "copulation obscène"? »¹. Des images se superposent de manière confondante, qui associent étreinte amoureuse, maternité, enfantement et viol. Elles préfigurent celles qui parcourent la représentation de la guerre d'indépendance : Zoulika, l'héroïne de *La Femme sans sépulture*, roman de 2002 consacré à une moudjahida, met en parallèle, au moment du supplice de l'héroïne, la torture, l'accouplement et l'enfantement :

Je n'ai plus entendu mes bourreaux, je ne percevais même plus mes râles... Est-ce que, si cela continuait, la torture sur mon corps aurait le même effet que presque vingt ans de nuits d'amour avec trois époux successifs? Ou cette confusion était-elle sacrilège? Torture ou volupté, ainsi réduite soudain à rien, un corps [...].

Penser aux quatre enfants que j'ai eus, au feuillage de murmures, de gémissements, de râles déchirés et d'assauts furieux qui ont précédé leur venue [...]².

Le fantasme de viol inaugural se retrouve dans la nouvelle de Yasmina Khadra, né en 1955, « L'aube du destin », qui évoque la conquête d'Oran comme une profanation, un sacrilège dont l'ultime épisode tragique – la mise à mort, le 19 juin 1956, d'Ahmed Zabana, officier de l'Armée de libération nationale –, est le dernier avatar, et développe l'image d'une « grossesse incestueuse » qui lui « dévore les tripes »³. Dans la composition de ces scènes en miroir, la littérature algérienne démêle les fils de l'écheveau de l'histoire, et la succession des voix contemporaines, racontant les

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 26-29, p. 69-70.

2. A. Djébar, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 198.

3. Y. Khadra, « L'aube du destin », in *L'Algérie des deux rives*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 88.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

événements d'une histoire récente, fait resurgir aussi les souvenirs des siècles passés.

Mais Assia Djébar retrace l'archéologie du conflit par une mise en perspective résolument féminine. Assurément dans la partie autobiographique de *L'Amour la fantasia*, qui constitue la source première; mais également dans les moments d'histoire, lorsqu'il s'agit des affrontements de la colonisation où la romancière resitue les femmes au milieu de récits faits par les hommes, sur des hommes. La prise d'Alger se clôt sur l'image de « ces deux Algériennes – l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée¹ ». Le chapitre des enfumages des Ouled Riah, s'inspirant de relations masculines, se focalise sur l'image d'une femme tenant son enfant dans ses bras. Assia Djébar donne à voir la présence des femmes dans le groupe destiné à la mort sacrificielle : « Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. » Et enfin dans les maquis de la résistance, l'histoire est directement confiée aux voix des femmes – mères, femmes, sœurs ou jeunes filles –, alors que *La Femme sans sépulture* exaltera la figure de la combattante engagée dans le combat de libération. Les romans d'Assia Djébar manifestent donc une profonde féminisation de l'histoire, en croisant en outre les sources écrites avec les voix de femmes que la romancière, se livrant à une forme d'enquête orale, se donne pour mission de traduire et de consigner. Outrepasant leur fonction référentielle, les sources ainsi recueillies alimentent une glose dont l'objectif est de représenter les drames des

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 28-29.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

oublié(e)s de l'histoire, et de rattacher de multiples manières l'histoire de l'Algérie à celle de la femme.

Histoire de la France, histoire de l'Algérie

Le roman algérien est ainsi le réceptacle d'une mémoire historique, de la conquête à la libération, « en un horrible cumul de temps ». Lakhdar exprime dans *Le Cadavre encerclé*, en une formulation syncrétique, la collusion des époques en un temps de guerre ininterrompue : « Le temps n'est plus qu'un souvenir de fusillades futures »¹. Le palimpseste, où la narratrice de *L'Amour la fantasia* inscrit le combat et l'agonie de ses ancêtres, matérialise la stratification du souvenir archaïque de la guerre.

On peut ainsi lire, dans le continuum de l'histoire et la récurrence de ce rappel historique, l'une des modalités de réappropriation de l'histoire – et non du passé – de l'Algérie. Le romancier et dramaturge Messaoud Benyoucef, convoquant un souvenir d'école communale d'un village colonial d'Algérie, décrit le livre d'histoire de cours moyen, dont la « belle page » porte le titre d'« Histoire de la France », alors que la « fausse page » est intitulée « Passé de l'Afrique du Nord ». D'un côté, commente-t-il, s'exposent les grands événements de l'histoire de la France métropolitaine, fixés par l'historiographie. Une iconographie « naïvement outrancière » les illustre, centrée sur le personnage emblématique : « Vercingétorix à Alésia ; un roi mérovingien affalé sur une charrette ; Clovis punissant de la façon que l'on sait le bris du vase de Soissons ; Saint Louis rendant la justice sous un chêne ; Jeanne d'Arc délivrant Orléans... ». De l'autre page, ne restent en mémoire que

1. Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, *op. cit.*, p. 28 et p. 46.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

deux images destinées à figurer une « entité vague » : la mort du chef turc Baba Aroudj dans une embuscade tendue par les Espagnols, et la reddition de l'émir Abd el-Kader au duc d'Aumale. « La mort de Baba Aroudj, se rappelle l'écrivain, avait fait grande impression sur nous » : « voir le nom de son village sur le livre d'histoire, ce n'était, après tout, pas rien¹! ». Ainsi, du côté de l'histoire de France, chaque protagoniste a sa place et chaque événement son sens, dans les différentes séquences qui « tramaient en définitive le récit cohérent de cette mère patrie, cette Gaule toujours déjà là, comme constituée de toute éternité : une manière de saga familiale, où tout est déjà donné sur le mode de la reconnaissance qui lie ceux qui partagent la même filiation ». En revanche, du côté du « Passé de l'Afrique du Nord » s'amoncelle, en un lieu où « rien de ce qui peut faire sens ou unité n'existe », un « fatras d'événements sans suite, de peuples étranges et étrangers les uns aux autres – Phéniciens, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Turcs, Espagnols, Français, etc. – en guerres permanentes les uns contre les autres sur une *terra nullius*, terre n'appartenant à personne en propre – à peine si les Berbères sont nommés, mais juste pour être renvoyés à la nuit de leur origine énigmatique –, en un mot un condensé absurde de bruit et de fureur ». Cette opposition pédagogique entre le contenu de la belle page et celui de la fausse page du manuel prend sens beaucoup plus tard, au moment de la guerre civile algérienne, où s'opèrent inconsciemment, pour l'écrivain en exil, « les lectures-relectures des traces du passé » :

Ce qui m'apparut donc avec toute la prégnance d'une chose massive et incontournable, c'est que la France

1. M. Benyoucef, « Leçon d'un livre d'histoire », in *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2005, p. 17.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

avait une HISTOIRE et que nous – c'est-à-dire ceux que le terme d'Afrique du Nord était censé représenter pour éviter de les nommer – avions un PASSÉ. Et le rapport entre les deux notions lui aussi apparut immédiatement sous les espèces de l'opposition : La France a une HISTOIRE alors que nous, nous n'avons qu'un PASSÉ. Et c'est parce que nous n'avons qu'un passé que nous n'étions pas nommés. Car nommer, c'est conférer une identité et une identité est la cristallisation d'une histoire¹.

Au moment où l'écrivain est plongé dans la douloureuse écriture du « livre de ses origines » resurgit ainsi la « trace mnésique du petit livre d'histoire », comme un symptôme, non pas seulement individuel, mais bien collectif, d'un « Passé qui n'a pas su devenir Histoire » : en somme, le livre d'histoire de France désapprend l'identité algérienne.

La littérature algérienne de la guerre d'indépendance revient en ces termes polémiques à la scène primitive de la conquête coloniale, et recompose de manière symétrique l'histoire jusqu'alors occultée de la rencontre, restituant leur rôle aux femmes, parmi les autres oubliés de l'intrigue. Cette histoire s'écrit nécessairement dans un continuum de l'invasion à l'indépendance. La morphologie de la scène de conquête est reconstituée non seulement par la mise en récit d'ordre historique, mais aussi dans les profondeurs imaginaires et les ressources de la mise en fiction. Face à l'entreprise du roman historique d'un Jules Roy, il s'agit pour la littérature algérienne de résister à la tentation de reconstituer un grand récit, une fresque de la colonisation. Et paradoxalement, la nécessaire contestation de l'histoire de France, et le *dissensus* qu'elle produit, sont les passages

1. *Ibid.*, p. 18-19.

ARCHÉOLOGIE DU CONFLIT

obligés d'une écriture de la réconciliation des mémoires. Et c'est en des termes très polémiques que l'écriture des écrivains algériens reviendra, presque cinquante après l'indépendance, sur le point d'origine de l'histoire partagée avec « Madame Lafrance », comme l'exprime Maïssa Bey, sous forme d'un droit d'inventaire, dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* :

Algérie 1830-1962 : pendant 132 ans, madame Lafrance s'est installée sur « ses » terres pour y dispenser ses lumières et y répandre la civilisation, au nom du droit et du devoir des « races supérieures ». Face à elle, l'enfant, sentinelle de la mémoire, va traverser le siècle, témoin à la fois innocent et lucide des exactions, des spoliations et des entreprises délibérées de déculturation, jusqu'à la comédie de la fraternisation¹.

1. M. Bey, *Pierre Sang Papier ou Cendre*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2008, quatrième de couverture.

COMBATS
1954-1962

La littérature en armes

« Libération nationale, renaissance nationale, restitution de la nation au peuple, Commonwealth, quelles que soient les rubriques utilisées ou les formules nouvelles introduites, la décolonisation est toujours un phénomène violent. [...] Certes, on pourrait également montrer le surgissement d'une nouvelle nation, l'installation d'un État nouveau, ses relations diplomatiques, son orientation politique, économique. Mais nous avons précisément choisi de parler de cette sorte de table rase qui définit au départ toute décolonisation. [...]

La violence qui a présidé à l'arrangement du monde colonial, qui a rythmé inlassablement la destruction des formes sociales indigènes, démolit sans restriction les systèmes de référence de l'économie, les modes d'apparence, d'habillement, sera revendiquée et assumée par le colonisé au moment où, décidant d'être l'histoire en actes, la masse colonisée s'engouffrera dans les villes interdites. Faire sauter

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

le monde colonial est désormais une image d'action très claire, très compréhensible et pouvant être reprise par chacun des individus constituant le peuple colonisé. Disloquer le monde colonial ne signifie pas qu'après l'abolition des frontières on aménagera des voies de passage entre les deux zones. Détruire le monde colonial c'est ni plus ni moins abolir une zone, l'enfouir au plus profond du sol ou l'expulser du territoire.

La mise en question du monde colonial par le colonisé n'est pas une confrontation rationnelle des points de vue. Elle n'est pas un discours sur l'universel, mais l'affirmation échevelée d'une originalité posée comme absolue. Le monde colonial est un monde manichéiste. »

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*
© La Découverte, 2003, pp. 39 et 44.
(www.editionsladecouverte.fr)

« Ce n'est pas de gaieté de cœur que j'ai laissé la guerre d'Algérie envahir ma pensée, mon sommeil, mes humeurs. »

Simone de Beauvoir, *La Force des choses*

1954-1962 : l'Algérie de la guerre d'indépendance est un terrain exemplaire, en quelque sorte l'archétype contemporain du combat d'opinion : une « bataille de l'écrit » (Michel Crouzet) impliquant massivement les intellectuels – parmi lesquels les écrivains – au sein du corps social. Une bataille complexe, qui « ne se livre pas seulement avec des soldats et des canons mais aussi avec des idées et des formes, des images et de l'imaginaire¹ », rappelle Edward Said à propos des enjeux de la possession du territoire. « Au milieu de ce vacarme, écrit Albert Camus dans "L'artiste et son temps", en 1957, l'écrivain ne peut plus espérer se tenir à l'écart pour poursuivre les réflexions et les images qui lui sont chères » : il est entré, sous la pression de l'Histoire, dans la « littérature des grandes circonstances » : « L'artiste, qu'on

1. E. Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 41.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

le veuille ou non, est embarqué »¹. Une bataille aux effets durables enfin, cette douloureuse expérience de la « plume dans la plaie » (Albert Londres) marquant en effet profondément plusieurs générations de son empreinte.

Avant de s'intéresser aux genres essentiels de la fiction narrative – roman, théâtre, nouvelle –, il s'agit tout d'abord d'évoquer la bataille argumentative qui s'est jouée dans toute la variété des formes de l'essai, où s'est déployé, dans l'urgence, le discours de guerre. Rappelons tout d'abord les moyens et finalités du discours polémique de l'essai : le terme « polémique » – emprunté au grec *polemikos*, « relatif à la guerre », apparu en 1578 chez Agrippa d'Aubigné, pendant les guerres de religion – suppose une conception de la parole « guerrière », et signale la poursuite du combat « avec d'autres armes », celles d'une praxis argumentative. À l'origine, il s'applique spécialement aux ouvrages de controverse en matière de théologie, à la dispute sur le dogme, avant de prendre, à partir du dix-septième siècle, une extension plus large pour désigner enfin toute dispute d'idées, tout écrit qui soutient une opinion contre une autre. Ce type de discours, qui repose sur une argumentation pressante, agressive, violente, déploie une double stratégie de démonstration de la thèse et de disqualification de celle de l'adversaire. Cette double visée stratégique a pour effet de compliquer l'enchaînement démonstratif qui doit prendre en considération une stratégie adverse, et occuper donc, en termes de métaphore spatiale, deux terrains. Il s'agit, selon une tactique idéale, de « battre l'adversaire sur son propre terrain » et de démontrer que son argumentation englobe et domine l'adversaire, tout

1. A. Camus, « L'artiste et son temps », conférence du 14 décembre 1957, *Discours de Suède*, in *Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 1073-1080.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

en rendant compte de ses insuffisances¹. Ainsi d'Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, paru en 1957, analysant la situation de l'« usurpateur colonialiste » sous la rubrique du « complexe de Néron » : « Néron, figure exemplaire de l'usurpateur, est ainsi amené à persécuter rageusement Britannicus, à le poursuivre. Mais plus il lui fera de mal, plus il coïncidera avec ce rôle atroce qu'il s'est choisi. Et plus il s'enfoncera dans l'injustice, plus il haïra Britannicus et cherchera à atteindre davantage sa victime, qui le transforme en bourreau². »

Dans *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli analysent le terrain complexe d'affrontement où la littérature, entre idéologie et expertise, est à la fois « en situation » et « dans la mêlée », comme en témoignent, au cœur de la polémique, les titres des essais qui lui sont consacrés : *Situations V, Actuelles III* : « L'encre était décomptée pour arme et l'intellectuel identifié comme protagoniste de cette guerre de huit ans³. » Dès 1945, Albert Camus avait enraciné l'écriture de ses *Chroniques algériennes, Actuelles III*, dans la dénonciation de la « misère en Kabylie » avant de s'ériger au cœur de la guerre en défenseur d'une « troisième voie » imaginaire et de s'opposer radicalement à l'indépendance; en revanche, Jean-Paul Sartre, dont Roland Dumas a pu dire que la guerre d'Algérie fut sa guerre, lie dans *Situations V* la question algérienne au combat des *Damnés de la terre* de Frantz

1. M. Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

2. A. Memmi, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 77.

3. J.-F. Sirinelli, « Les intellectuels dans la mêlée », in *La Guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 129.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Fanon, dont il écrit qu'il est l'« interprète de la situation¹ » en faveur de la décolonisation; François Mauriac prend très tôt parti dans son *Bloc-notes* contre les exactions commises en Algérie, relayant les témoignages de Ferhat Abbas, Claude Barrès, Henri Alleg, Jean Amrouche... Au fil de cette bataille de l'écrit qui se livre durant huit ans, les positions se radicalisent et, en 1960, le *Manifeste des intellectuels français* en faveur de l'Algérie française, signé d'Antoine Blondin, Michel Déon, Roland Dorgelès, Jean Dutourd, Roger Nimier, Jules Romains, Raoul Girardet... répond au *Manifeste des 121 en faveur de l'insoumission*, soutenu par Arthur Adamov, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, André Breton, Alain Robbe-Grillet, Françoise Sagan, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Vercors, Claude Roy, Pierre Vidal-Naquet, François Truffaut, Alain Resnais, Simone Signoret, Jérôme Lindon...

Or, les situations d'écriture, qui peuvent être comprises à la fois comme localisation géographique (sur le terrain ou depuis la métropole), comme mention d'origine de l'auteur, et comme positionnement idéologique, infléchissent radicalement la perception de l'événement : d'une part, la distance est grande entre les écrits du terrain, ou se revendiquant comme tels en raison des origines des auteurs – témoignages, journaux, lettres, reportages – (Jean Pélégri, Jules Roy, Jean Amrouche, Albert Camus, Jean Daniel, Mouloud Feraoun, etc.), et les textes polémiques écrits depuis la métropole (Jean-Paul Sartre, François Mauriac, Raymond Aron, etc.). D'autre part, à ces différences de terrains d'écriture se combinent de profondes dissensions idéologiques qui expliquent la violence de la bataille de l'écrit, dans laquelle les personnalités impliquées balaient le champ social, médiatique et politique, du maréchal Juin à

1. J.-P. Sartre, *Situations*, V, Paris, Gallimard, 1964, p. 175.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

Jacques Soustelle, Georges Bidault, Henri Massis, Jacques Heurgon, de Francis Jeanson, Jean-Marie Domenach, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur, Edgar Morin à Roland Barthes, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Jean Schuster... Se dessinent ainsi différentes géographies du combat, parfois fluctuantes, dont les territoires ressortissent concurrentement à l'idéologie et à l'imaginaire, d'autant plus complexes qu'elles ne recourent pas exactement les clivages traditionnels entre la droite et la gauche, pas plus qu'entre Algériens et Français. Néanmoins, on en retient plus fréquemment les expressions occidentales, en évoquant par exemple la guerre de Sartre ou les déchirements de Camus.

Concernant la métropole, le balisage, sinon l'inventaire, de ce terrain d'affrontement a été en grande partie réalisé depuis les travaux pionniers de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, mettant largement en lumière les mouvements, comités, « guerre des manifestes » qui ont animé un violent débat, aux différentes phases de la guerre, avec l'acmé de l'automne 1960, débat qui plaça *in fine* en ligne de mire des attaques terroristes de l'OAS des institutions – *Le Monde*, les Éditions Maspéro – et des personnalités intellectuelles telles que Jean-Paul Sartre. L'ouvrage récent de Catherine Brun et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, et l'exposition qui l'accompagne à l'abbaye d'Ardenne (IMEC) sur les archives du combat, apportent une contribution décisive, par la richesse des documents explorés, à la compréhension du paysage intellectuel et politique tel qu'il se modèle dans cette épreuve déchirante¹. La guerre d'indépendance affecte deux générations de « clercs » : celle des

1. Cf. C. Brun et O. Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, IMEC/Gallimard, 2012.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

aînés, marqués par la Résistance, et la génération des cadets, qui viennent à l'engagement au moment même des « événements » d'Algérie. Les débats intenses qui s'engagent alors sont plus complexes dans leurs lignes de force qu'on ne pourrait le supposer en vertu de schémas interprétatifs traditionnels; mais le nombre et la virulence des échanges attestent une foi commune dans le pouvoir d'agir par les mots. Cependant, au-delà des formes collectives telles que les lettres ouvertes, pétitions et manifestes, et des revues et publications qui participent à la bataille idéologique, la place spécifique, et les moyens *littéraires* des écritures polémiques, dans leur extrême variété – essais, témoignage, reportages, journaux, chroniques, préfaces – mis en perspective depuis le territoire algérien, constituent sans nul doute des sujets à explorer encore. Dans la description des camps en présence, on s'est en outre moins interrogé sur la spécificité d'une *culture algérienne en armes*, son point de vue irréductible, son énergie de libération propre, la radicalité absolue des récriminations qu'elle porte.

Écriture autochtone ?

L'interrogation qui porte sur l'écriture algérienne est complexe, tant il est vrai que la qualification de l'autochtonie est brouillée par la perception de l'Algérie comme *colonie* de peuplement, puis comme *départements* français, perception assimilationniste dont procède également le refus de qualification des *événements* en *guerre*. Quand bien même on prend en considération les publications des Algériens, leur destinataire est par nature français, essentiellement métropolitain, et très minoritairement indigène. Aussi Frantz Fanon devient-il l'interprète du combat pour l'indé-

LA LITTÉRATURE EN ARMES

pendance essentiellement auprès des Français qui seront ses lecteurs, et plus minoritairement auprès des peuples colonisés.

Parmi les grandes figures du combat, Albert Camus est donné, jusque dans sa mort accidentelle en pleine guerre, en 1960, pour la figure emblématique de l'algérianité, alors même qu'il appartient à l'Algérie française. Originaire de Mondovi, village fondé par des ouvriers rouges à une trentaine de kilomètres de Bône, se revendiquant de ce mélange des communautés pauvres propre au quartier de Belcourt à Alger, il stigmatise lui-même dans ses *Chroniques algériennes* les écritures exogènes de « ... ces articles qu'on écrit si facilement dans le confort du bureau... », ajoutant à l'encontre des métropolitains : « Ceux qui ne connaissent pas la situation dont je parle peuvent difficilement en juger »¹. Pour l'auteur d'*Actuelles III*, l'appartenance à l'Algérie est la seule garante de l'autorité du discours. Son témoignage d'autochtone s'affronte à l'épreuve du lieu, résulte du contrat de vérité en vertu duquel les faits rapportés sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur peut se dire que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur. Les *Chroniques algériennes* d'*Actuelles III*, qui s'étendent de 1939 à 1958, donc en amont de l'événement, débutent par un témoignage sur la « Misère de la Kabylie », où Camus est « envoyé en reportage par *Alger républicain* ». L'écriture se fonde sur une connaissance intime du terrain qui contredit la situation réelle d'écriture (Paris), connaissance « actuelle » alimentée de voyages en Algérie. Quelle que soit la distance d'écriture,

1. A. Camus, « Avant-propos » (mars-avril 1958) des *Chroniques algériennes*, in *Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 892-893. [Passage repris en épigraphe par J. Roy, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Bourgois, 1994, p. 161.]

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

la chronique manifeste cette adhérence au terrain des opérations, cette connaissance intime et profonde du lieu, et situe l'écriture de l'autre côté : celui de l'autochtonie, les *Chroniques algériennes* de Camus se déclarant par là même comme un « commentaire direct des événements » voué à rester « au plus près de la réalité algérienne »¹.

Or, le débat déchirant qui conduit Camus à opposer sa mère et la justice – l'*ethos* colonial et l'universalité – avant de le murer dans un silence douloureux, ne date pas des derniers soubresauts de l'Algérie française : la position intenable de Camus est héritée d'une naissance qui le situe, malgré qu'il en ait, du côté de la domination coloniale sur le monde non européen qu'il habite. En cela Camus est perçu soit comme un « colonisateur de bonne volonté », soit comme une « figure impérialiste très tardive »² dont la dualité (entre réalité colonialiste et aspiration à un humanisme universalisant) peut s'analyser précisément dans son œuvre romanesque : Edward Saïd l'a fait en étudiant le cadre géographique et certains épisodes narratifs de *L'Étranger*, *La Peste*, et *L'Exil et le royaume*, pour révéler la construction coloniale intangible et la lutte implicite contre l'indépendance algérienne qui s'y dissimulent. Une position qui devient parfaitement explicite dans les *Chroniques algériennes* :

Si bien disposé qu'on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaître qu'en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères auraient autant de droit

1. *Ibid*, p. 889 et 1011.

2. E. Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 252.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement, les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. L'importance et l'ancienneté du peuplement français en particulier suffisent à créer un problème qui ne peut se comparer à rien dans l'histoire. Les Français d'Algérie sont eux aussi et au sens fort des indigènes¹.

Comme son héros romanesque, Meursault, Camus représente le refus paralysant de renoncer à un système structurellement injuste (bien qu'il le dénonce comme tel), voire de reconnaître le modèle impérialiste à l'œuvre en Algérie². Comparés à la littérature de la décolonisation, algérienne ou française, celle des Kateb Yacine, Frantz Fanon, Jean Genet, ses écrits accusent une incompréhension originelle de la dynamique de libération nationale. Et quelles que soient les lignes de convergence, nourries d'amitiés, propres à ce qu'on a appelé, de manière impropre, l'« école d'Alger », les échanges culturels, linguistiques fondés sur une cohabitation de plus d'un siècle, les écritures autochtones accusent au moment de la guerre le clivage radical propre à toute décolonisation.

C'est dans la figuration de l'espace algérien, habité par les deux communautés qui s'affrontent, que s'inscrivent les signes de la *fracture*, du fossé qui se creuse, et de la rupture à venir. Cette figuration relève d'abord de la métaphore spatiale traditionnelle : Jean Sénac décrit le « terrible fossé³ » d'ores et déjà creusé par les morts de cette guerre, et Mouloud Feraoun perçoit une « infranchissable barrière », « un infranchissable fossé » entre les Français et les

1. A. Camus, « Algérie 1958 », *Chroniques algériennes*, in *Essais*, *op. cit.*, p. 1012-1013.

2. E. Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 266-267.

3. J. Sénac, « Lettre à un jeune Français d'Algérie », *Esprit*, n° 3, mars 1956, in *Algérie. Un rêve de fraternité*, Paris, Omnibus, 1997, p. 851.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Kabyles, encore creusé en un « abîme affreux qu'impitoyablement, de part et d'autre, on agrandit ». Évoquant le bal du 14 juillet 1955 à Fort National, encadré de sentinelles, il commente la séparation emblématique, par des sacs de toile, entre le spectacle de la fête et les regards de la population kabyle : « cette barrière de toile grise et sale avait l'allure d'une triste cloison entre deux mondes prêts à se haïr »¹. Jules Roy, Français d'Algérie revenu sur le terrain pour un reportage, *La Guerre d'Algérie*, qu'il publie en 1960, rencontre une figuration humaine de la terrifiante fracture entre les camps : « À la longue, le spectacle de la misère flanquée de tout l'appareil du maintien de l'ordre et des convois m'accablait. J'avais l'impression de me déplacer dans un univers où l'humanité était partagée en deux : celle qui mangeait et avait des armes et celle qui crevait². » Chez Jean Pélégri, la hantise de la séparation définitive emprunte la métaphore obsédante du lien « tranché », des « racines » coupées³. Plus qu'une simple métaphore, cette image de la partition en camps s'inscrit enfin littéralement sur le sol algérien qui en est l'enjeu. Au cours du voyage de Jules Roy, la géographie familière de l'Algérie, celle de Rovigo, le village de son enfance, se mue en *terra incognita*, dangereuse, inaccessible : les « montagnes de cristal bleu », cet horizon du paysage algérien devenu le repaire des fellaghas, sont « toutes proches » mais « interdites »⁴.

C'est en outre sous la forme des échanges épistolaires que les récits expriment le fossé qui se creuse entre les communautés, les empêchements du dialogue, malgré la

1. M. Feraoun, *Journal*, Paris, Seuil, 1962, p. 99, p. 27, p. 95, p. 17.

2. J. Roy, *La Guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 108.

3. J. Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, in *Algérie. Un rêve de fraternité*, *op. cit.*, p. 808.

4. J. Roy, *La Guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 48.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

volonté d'en préserver les liens personnels. À distance de son destinataire, la lettre porte la voix de l'absent, jette un pont sur la séparation. Alors que sa seule existence dit l'éloignement, l'échange décalé, le lien distendu, elle a pour vocation de combler un vide. Dans une lettre du 25 octobre 1956, Jean Amrouche s'ouvre à Jules Roy de la distance qui s'est creusée entre eux, pourtant amis de longue date : après « un trop long temps d'absence, un trop grand poids de silence », « l'intimité d'autrefois, avec le souvenir de sa transparence et de sa profondeur »¹ a disparu. Mouloud Feraoun écrit en septembre 1958 une lettre ouverte à Albert Camus, auquel il rend hommage après la parution de ses *Chroniques algériennes* pour évoquer « l'insondable tunnel » dans lequel tous les acteurs de ce drame sont plongés, dont il ne voit « pas d'issue », « de quelque côté que se tourne désespérément le regard »². C'est au milieu de ce « champ de bataille » dont est victime « le peuple des villes, des djebels et des campagnes » que l'écrivain kabyle affirme pourtant avec force les liens qui l'unissent à Camus, auquel il adresse, « de cette Algérie qui souffre », un « salut amical, avec toute l'admiration que l'on doit à un esprit lucide, à un homme courageux »³. De manière plus personnelle, dans les *Lettres à ses amis*, Mouloud Feraoun inscrit ses destinataires dans le paysage de guerre qu'il dessine. S'adressant à Emmanuel Roblès depuis Fort National, le 12 septembre

1. *D'une amitié. Correspondance Jean Amrouche-Jules Roy (1937-1962)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985, p. 105.

2. M. Feraoun, « La source de nos communs malheurs », in *L'Anniversaire*, Paris, Seuil, 1972, p. 43. Cf. également l'évocation par Mouloud Feraoun, dans l'article consacré à « La littérature algérienne », du « milieu familial » de Camus, Roy, Roblès, etc., « malgré tout étranger au [sien] : voisin, si l'on veut, juxtaposé, bien distinct » (*Revue française*, 3^e trimestre 1957, in *L'Anniversaire*, *op. cit.*, p. 54).

3. M. Feraoun, « La source de nos communs malheurs », in *L'Anniversaire*, *op. cit.*, p. 36 et p. 43.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

1955, il décrit une situation qui « s'aggrave de jour en jour » en raison des « coups de main », « attaques isolées, arrestations de cars, règlements de comptes divers ». Au moment où est rapporté un épisode précis de la guérilla à Beni-Douala, l'écrivain fait appel aux souvenirs de son ami : « là où si tu t'en souviens on s'est arrêtés un jour avec ta femme pour cueillir des brindilles sur un talus, juste là, une bagarre a eu lieu entre militaires et "rebelles". Les vallées que tu as parcourues sont toutes le refuge de gens armés »¹. L'ami français est ainsi convoqué au cœur d'un paysage parcouru, mais devenu pour lui un lieu de séjour trop dangereux : « Ne compte pas sur une visite en Kabylie, ce serait un suicide. »

Dynamique de la voix

En 1957, Frantz Fanon, médecin psychiatre antillais, a rejoint le FLN après avoir dénoncé la violence culturelle perpétrée par le colonialisme sur les indigènes dans *Peau noire, masques blancs*. Atteint de leucémie, il meurt le 6 décembre 1961 alors que paraît son ouvrage emblématique du tiers-mondisme, *Les Damnés de la terre*, écrit précisément à partir du terrain algérien, mais dont les visées le subsument pour évoquer la libération et l'avenir des peuples colonisés, sur la scène internationale de la décolonisation : « L'indépendance n'est pas un mot à exorciser mais une condition indispensable à l'existence des hommes et des femmes vraiment libérés². » Dans le premier chapitre, Frantz Fanon évoque la décolonisation et le programme de désorganisation, violent, qu'elle comporte intrinsèquement :

1. M. Feraoun, *Lettres à ses amis*, Paris, Seuil, 1969, p. 112.

2. F. Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 367.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

On ne désorganise pas une société, aussi primitive soit-elle, avec un tel programme si l'on n'est pas décidé depuis le début, c'est-à-dire dès la formulation même de ce programme, à briser tous les obstacles qu'on rencontrera sur sa route. Le colonisé qui décide de réaliser ce programme, de s'en faire le moteur, est préparé de tout temps à la violence. Dès sa naissance il est clair pour lui que ce monde rétréci, semé d'interdictions, ne peut être remis en question que par la violence absolue.

Le propos s'ouvre sur la description clinique de la violence appréhendée comme disposition géographique, topographie du monde colonial, celle-là même dont l'architecture inquiétante se dessinera dans le roman *Qui se souvient de la mer*, de Mohammed Dib. On y rencontre les mêmes puissances évocatrices du réel et de l'imaginaire, la même minéralisation d'une cité comme expression de la négation du vivant. Toute la puissance argumentative de Fanon repose sur une armature dichotomique qui accuse la fracture coloniale et décrit l'irréversible dynamique de la séparation. La figure qui sous-tend son écriture est l'antithèse (déclinée en anaphores, analogies, amplifications, discordances stylistiques et inversions), sur laquelle explose l'affrontement entre les deux ensembles du monde colonial, devenus les belligérants : ville du colon versus ville du colonisé, blancs et étrangers versus « nègres » et « bicots », possession et luxe versus privation et misère, nourriture versus famine. Le monde colonisé est un monde « coupé en deux » dont, souligne-t-il, « la ligne de partage, la frontière est indiquée par les casernes et les postes de police » :

Dans les régions coloniales, le gendarme et le soldat,
par leur présence immédiate, leurs interventions

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé et lui conseillent, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pure violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. L'intermédiaire porte la violence dans les maisons et dans les cerveaux du colonisé¹.

Toute perception du processus de décolonisation passe par la compréhension de cette société coloniale dont les arêtes dessinent la construction à venir. La métaphore spatiale qui structure la pensée du colonialisme exprime en fait des réalités humaines, s'applique *in fine* à l'homme, au « cerveau » du colonisé.

Écrit dans l'imminence de la mort, *Les Damnés de la terre* est paradoxalement marqué par la sensation de la présence physique qui l'habite : texte dont l'écriture, dans sa profération, incarne la voix qui le porte, en rend la respiration profonde, la vitalité combattante. Fanon y porte une dernière fois le masque du comédien, le masque de ceux auxquels il s'adresse en porte-voix; de ces destinataires occultes, incultes, de ce public implicite et fantasmatique des sans-voix, pourtant hors de portée de son discours. L'ultime apostrophe de la conclusion amplifie cette illusion dialogique, mettant au cœur du texte les « damnés de la terre » :

Allons camarades, il vaut mieux décider dès maintenant de changer de bord. La grande nuit dans laquelle nous fûmes plongés, il nous faut la secouer et en sortir.

1. *Ibid.*, p. 371.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

Le jour nouveau qui déjà se lève doit nous trouver fermes, avisés et résolus. [...]

Pour l'Europe, pour nous-mêmes et pour l'humanité, camarades, il faut faire peau neuve, développer une pensée neuve, tenter de mettre sur pied un homme neuf.¹

Au cœur de la profération, le colonisé devient à la fois sujet et destinataire d'un discours qui accouche de l'individu libre. Jean-Paul Sartre souligne cette prise de possession en conscience, en parole et en acte, dans la préface dont il accompagne *Les Damnés de la terre* en s'adressant pour sa part aux lecteurs européens : « le Tiers-monde se découvre et se parle par cette voix² ». Le texte de Fanon, explique-t-il, ne s'adresse pas à l'Europe, mais à ses victimes, établissant le diagnostic des mécanismes coloniaux et annonçant non seulement la fin de l'aliénation par les armes, mais aussi la fin d'une civilisation impériale moribonde. Par le souffle qui amplifie et prophétise, par la présence épidermique qui incarne la parole, la physique du texte entretient une relation étroite avec la dynamique de la libération. La prise de parole de Fanon est remarquable en ce qu'elle est fondamentalement action, « acte pour autrui » : Césaire ne qualifiait-il pas Fanon de « guerrier silex » dans l'épithète qu'il lui consacra : « Par tous mots Guerrier-silex » ?

Les rôles des acteurs ont été distribués dans *Peau noire, masques blancs*. Par l'emprise physique de la langue et sa tension incisive, le penseur de la décolonisation met au jour la violence constitutive qui habite le corps :

1. *Ibid.*, p. 376.

2. *Ibid.*, p. 38.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Le colon entretient chez le colonisé une colère qu'il stoppe à la sortie. Le colonisé est pris dans les mailles serrées du colonialisme. Mais nous avons vu qu'à l'intérieur le colon n'obtient qu'une pseudo-pétrification. La tension musculaire du colonisé se libère périodiquement dans des explosions sanguinaires¹.

Arrimée dans le corps du colonisé, la violence est également fichée dans sa psyché. C'est en praticien clinique que Frantz Fanon étudie, dans la dernière section de son volume, les relations entre « guerre coloniale et troubles mentaux » : psychoses, névroses, troubles du comportement, déséquilibres, folie, traumatismes de la torture, etc. Le texte procède non pas seulement de la théorie philosophique ou de l'analyse politique, mais du corps à corps des mots avec la blessure, le traumatisme, la torture et leurs cicatrices.

C'est dans cette double dimension d'autopsie du colonialisme et de diagnostic d'une traumatologie spécifique du colonisé que Fanon est emblématique de la littérature anti-coloniale en armes. On retrouvera, dans les textes polémiques de Jean-Paul Sartre et de bien d'autres, des références à la pathologie dont procéderait le combat colonial. La « maladie comme métaphore » (Susan Sontag) est constante : la France va mal, et la nation est en danger, voire moribonde. Elle introduit dans le discours une discordance sémantique dont l'effet de raccourci et l'intensité tiennent lieu de force persuasive : « La France, autrefois, c'était un nom de pays ; prenons garde que ce ne soit, en

1. *Ibid.*, p. 84.

LA LITTÉRATURE EN ARMES

1961, le nom d'une névrose¹. » Dans « Vous êtes formidables », pamphlet que Sartre consacre à la dénonciation des méthodes de la « pacification » et de la pratique de la torture, à partir du recueil de dépositions et de documents *Des rappelés témoignent*, l'image de la gangrène est convoquée, préparant une conclusion sans appel :

C'est que nous sommes malades, très malades; fiévreuse et prostrée, obsédée par ses vieux rêves de gloire et par le pressentiment de sa honte, la France se débat au milieu d'un cauchemar indistinct qu'elle ne peut ni fuir ni déchiffrer. Ou bien nous verrons clair ou bien nous allons crever².

Qu'on suive le diagnostic – médical – de Fanon ou les métaphores sartriennes, la littérature de combat présente la situation algérienne comme symptomatique d'une pathologie coloniale : les connotations topographiques – extension, prolifération – sont évidentes. Appliquées à un pays, « la France », elles expriment le danger de contamination à l'ensemble du territoire. Telle est la prévention de Sartre : la gangrène est « encore bien éloignée de s'étendre à l'armée entière », mais « on ne peut plus tout à fait [la] localiser » : de l'Algérie, elle va atteindre la métropole. Par ailleurs, Sartre exprime violemment l'équation couramment établie entre la maladie et la mort comme terme. Les symptômes révèlent l'état morbide de la France, et participent d'une « vision crépusculaire du monde » (Marc Angenot). Enfin, la maladie semble frapper le pays comme le châtement d'une faute collective (à l'image de la peste envoyée par Apollon aux Achéens, dans le livre premier de *L'Iliade*, ou de la

1. J.-P. Sartre, *Situations*, V, *op. cit.*, p. 192.
2. *Id.*, « Vous êtes formidables », *ibid.*, p. 58.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

peste qui frappe Thèbes dans le mythe d'Œdipe). Le titre ironique de Sartre, « Vous êtes formidables », pointe la responsabilité nationale de la faute. La littérature en armes – qui s'adresse ici aux Français – en appelle donc à une réaction collective. Elle permet de poser la question du statut du destinataire, pris à témoin, mais aussi pris à partie, inculpé par un discours accusateur.

La guerre intime

28 février [1962]

« Depuis deux jours je suis enfermé chez moi pour échapper aux ratonnades. Il y en a eu une formidable à Bab-el-Oued, des dizaines de morts ou blessés, une rue Michelet, une rue d'Isly. C'était avant-hier, rue d'Isly. Ce jour-là j'ai assisté au mitraillage. À 11 h 5, face à Monoprix, foule, mitraille, fuite désordonnée des passants.

[...]

9 mars

Très curieux. L'OAS a observé une trêve relative pour nous permettre de fêter l'Aïd. Seulement, au Clos, ils ont quand même tiré d'une voiture. Le pauvre Dalibey Ali est resté sur la chaussée. Le matin, en allant au Service, j'ai vu une large flaque de sang, boulevard Bru; l'une des roues de ma

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

voiture a pataugé dedans : je l'avais vue juste en arrivant dessus.

14 mars

À Alger, c'est la terreur. Les gens circulent tout de même et ceux qui doivent gagner leur vie ou simplement faire leurs commissions sont obligés de sortir et sortent sans trop savoir s'ils vont revenir ou tomber dans la rue. Nous en sommes tous là, les courageux et les lâches, au point que l'on se demande si tous ces qualificatifs existent vraiment ou si ce ne sont pas des illusions sans véritable réalité. Nous, on ne distingue plus les courageux des lâches. À moins que nous soyons tous, à force de vivre dans la peur, devenus insensibles et inconscients. Bien sûr, je ne veux pas mourir et je ne veux absolument pas que mes enfants meurent, mais je ne prends aucune précaution particulière en dehors de celles qui depuis une quinzaine sont devenues des habitudes : limitation des sorties, courses pour acheter « en gros », suppression des visites aux amis. Mais chaque fois que l'un d'entre nous sort, il décrit au retour un attentat ou signale une victime. »

Mouloud Feraoun, *Journal. 1955-1962*

© Éditions du Seuil, 1962, « Points Documents », 2011, p. 346-347.

« La tragédie algérienne [...] ne se joue pas, pour moi, sur une scène extérieure. Le champ de bataille est en moi. »

Jean Amrouche, *Un Algérien s'adresse aux Français*

Dans l'écriture d'un conflit, la littérature a ceci de particulier qu'elle témoigne simultanément de l'événement et de l'intimité du sujet. Elle se place du côté de ce que Georges Bataille nomme l'expérience intérieure, et, dans la variété de ses formes, elle révèle cette *relation* – au sens de rapport mais aussi de récit – de soi au réel, de soi à autrui, de soi à soi, au moment même où, paradoxalement, ce réel envahissant peut être de nature à abolir toute vie intérieure. Au cœur de ces territoires de l'intime, les témoignages de terrain, composantes mixtes d'écriture personnelle et d'enquête, comportent des récits, correspondances, chroniques, journaux, carnets... dans lesquels le lecteur entre parfois dans une conscience singulière comme par effraction. Sur le terrain algérien comme ailleurs, ils reflètent l'épreuve d'un vécu sensible qui, souvent, affecte durablement le sujet.

Parmi les témoignages sur la guerre en Algérie figurent *Les Lettres à ses amis*, le *Journal* et *L'Anniversaire* de

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Mouloud Feraoun, tous écrits en Algérie, pendant la guerre ; la *Correspondance Jean Amrouche-Jules Roy*, dont une partie seulement correspond à la période de la guerre, écrite en métropole ; les textes de Jean Amrouche, regroupés sous le titre *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'Histoire d'Algérie par les textes* (1943-1961), empruntant ponctuellement au reportage, également écrits depuis la métropole ; les brefs *Carnets inédits* de Jean Sénac, écrits à Alger, et la « Lettre à un jeune Français d'Algérie » publiée dans *Esprit* en mars 1956, et écrite à Paris ; le récit autobiographique de Jean Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, publié en 1959, ancré dans le sol algérien, sur lequel Jules Roy revient également en 1960 pour écrire une forme de récit-reportage, *La Guerre d'Algérie*, dont il écrit : « Il fallait bien aller voir ça [...], expliquer où me semble être la vérité, à condition de la trouver¹. » Le périple de Roy, transposant le lecteur en Algérie, reproduit aussi la position du reportage d'Yves Courrière, *La Guerre d'Algérie*, publié plus tardivement, dont la translation du lecteur sur le théâtre des opérations est présentée en ces termes par Joseph Kessel dans son introduction :

Que ce soit un café maure de la Casbah, un refuge à Bab el-Oued, une ferme de Kabylie, un atelier d'artisan, une boutique, une impasse grouillante et sordide ou la splendeur sauvage de l'Aurès, le lecteur a le sentiment d'être là, imprégné des couleurs, des rumeurs, des odeurs de l'endroit, et de prendre part à

1. J. Roy, *La Guerre d'Algérie* [1960], Paris, Bourgois, 1994, p. 34. Quant au premier tome du *Journal* (1925-1965) de J. Roy, *Les Années déchirement*, il est écrit pour l'essentiel en métropole et publié, très tardivement, en 1998, chez Albin Michel.

LA GUERRE INTIME

l'action, aux risques, aux espérances, à l'acharnement de ces hommes furtifs, traqués, illuminés¹.

L'écriture autobiographique de Jules Roy croise, dans une forme d'écriture mixte, les ambitions du reportage de guerre, celles d'Albert Londres qui entraînait son lecteur sur le terrain des opérations en 1917 : « Aussi, que ceux qui n'aperçoivent plus distinctement le paysage tragique de la guerre, parce qu'il leur est trop familier ou qu'ils en sont trop loin, viennent avec moi. Je vous emmène, suivez le nouveau débarqué : nous allons voir². »

Si les textes ici mentionnés ne sont pas tous écrits en Algérie, l'affirmation d'une « appartenance ontologique » leur est commune : le champ de perception de la guerre est le sol natal. Dans « Jours de Kabylie », publié en 1954, Mouloud Feraoun s'adresse à son village natal, Tizi-Hibel, comme un fils témoignant à son vieux père son attachement filial. Une simple évocation de la terre exprime le lien atavique : « Tu as la couleur de la terre, tu es fait de terre. La terre est saine, modeste et pure comme une paysanne pauvre mais de bonne naissance³. » Comme Mouloud Feraoun, Jean Amrouche, Albert Camus, Jules Roy, Jean Pélégri, Jean Daniel, Jean Sénac et bien d'autres incarnent ce positionnement passionnel qui englobe et excède la présence physique, exprimé de manière constante par Jean Amrouche ou par Albert Camus⁴, autant d'affirmations, en définitive, d'un lien originel :

1. J. Kessel, « Préface » à Y. Courrière, *La Guerre d'Algérie*, [Fayard, 1970], Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1994, p. 7.

2. A. Londres, *Contre le bourrage de crâne*, Paris, Arléa, 1998, p. 9.

3. M. Feraoun, « Jours de Kabylie », in *Algérie. Un rêve de fraternité, op. cit.*, p. 303.

4. « En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Je suis Algérien, c'est un fait de nature. Je me suis toujours senti Algérien. Cela ne veut pas seulement dire que je suis né en Algérie, sur le versant sud de la vallée de la Soummam, en Kabylie, et qu'un certain paysage est plus émouvant, plus parlant, pour moi, que tout autre, fût-il le plus beau du monde. [...] C'est cela et bien plus : l'appartenance « ontologique » à un peuple, une communion, une solidarité étroite de destin, et par conséquent, une participation totale à ses épreuves, à sa misère, à son humiliation, à sa gloire secrète d'abord, manifeste ensuite, à sa volonté de survivre comme peuple et de renaître comme nation¹.

Jean Sénac, né à Beni Saf dans l'Oranie en 1926, dont la famille maternelle est originaire de Catalogne, est un poète qui s'engage en faveur de l'indépendance dès 1955, et vivra en Algérie jusqu'à son assassinat, en 1973. Il exprime également dans sa *Lettre à un jeune Français d'Algérie* le lien viscéral qui unit tous les natifs d'Algérie à cette terre sans laquelle, affirme-t-il, ils ne seraient « plus que des exilés, des déracinés », pays de la naissance, des parents et des morts, des souvenirs et de l'espérance, « seul endroit de l'acte et du repos », patrie et raison de vivre : « Tu sens que cette terre t'appartient, qu'elle chemine dans tes veines, que vous êtes liés indissolublement »². « Le paysage m'entourait, m'habitait », écrit Jean Pélégri parcourant l'oued à cheval : paysage qu'il peut récapituler, parcourir des yeux,

aveugle et grave. » (A. Camus, *Petit Guide pour des villes sans passé*, in *Essais*, op. cit., p. 850). Voir aussi *Actuelles III*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2008, p. 992.

1. J. Amrouche, *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-1961)*, Awal-L'Harmattan, 1994, p. 23; « Je ne peux pleurer qu'en kabyle », conférence prononcée à Rabat en 1958 et reprise par *Le Figaro littéraire*, le 13 avril 1963, in *Un Algérien s'adresse aux Français*, p. 299.

2. J. Sénac, *Lettre à un jeune Français d'Algérie*, op. cit., p. 851 et p. 849.

LA GUERRE INTIME

feuilleter « comme un vieil album de photos ». L'écrivain exprime sa connaissance intime de la terre algérienne en des descriptions exaltées : « C'était bon de sentir combien parfaitement je connaissais chaque habitant des arbres et des fossés, chaque détail du paysage – jusqu'à la forme intime des branches »¹.

Quant au voyage de Jules Roy, il débute, de manière atypique pour un reportage, par une présentation généalogique, une histoire familiale, et avant tout par la mention de sa naissance sur la terre algérienne, « à trente kilomètres au sud d'Alger, le 22 octobre 1907, à six heures du soir, dans un petit village de colonisation qui porte le nom d'une victoire du Premier Empire : Rovigo² ». Cette mention inaugurale d'un état civil algérien apparaît comme une forme d'attestation de vérisme : l'appartenance est inscrite non seulement au cœur du paysage colonial, composante essentielle de l'identité de Jules Roy, mais aussi en plein cœur de la terre algérienne, à Sidi Moussa, « un autre village de colonisation construit sur un carrefour de routes », et dans la ferme familiale située à deux kilomètres au nord, au milieu des vignes, premier lieu du retour.

Certains textes « algériens » mettent en avant l'identité complexe des écrivains, et la déchirure intime dont la guerre est le révélateur. Le titre pastiche de Jean Amrouche, *Un Algérien s'adresse aux Français, ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-1961)*, met en évidence le rôle de médiateur dans la position d'énonciation : « Je suis le pont, l'arche qui fait communiquer deux mondes mais sur lequel on

1. J. Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, in *Algérie. Un rêve de fraternité*, op. cit., p. 798 et p. 737.

2. J. Roy, *La Guerre d'Algérie*, op. cit., p. 37.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

marche et que l'on piétine, que l'on foule¹. » Inconfortable situation que Jacqueline Arnaud présente comme celle du *moqqadem*, celui qui met en avant, qui présente, mais aussi celui qui court devant, le précurseur. Situation qui est aussi celle de Mouloud Feraoun, « homme frontière » selon Jean Dejeux, exprimée à maintes reprises dans son *Journal* : « Voilà comment on est balancé continuellement entre deux mondes qui s'entre-tuent, pleurent, souffrent, appellent en vain au secours. »

Topographies

Dans ces écritures de l'autochtonie, l'insurrection algérienne est lue au travers d'une observation méticuleuse du paysage rural, urbain et humain, parabole de l'histoire des hommes², au cœur duquel les écrivains natifs tentent de déceler des prémices. L'écriture topographique, sondant la terre algérienne, se donne donc comme vocation première l'exhumation des origines du conflit. Rappelons que la topographie est une figure propre à l'art antique de la persuasion, qui consiste proprement en la « description de paysages et de contrées, essentiellement du point de vue physique, mais aussi de tous les usages qui y ont éventuellement cours. Lorsqu'il est activé, ce lieu fixe toute l'organisation du discours³. » De manière générale, la topographie algérienne fixe dans les textes le discours sur la guerre : dotée de manière intrinsèque d'une valeur de témoignage,

1. *L'Éternel Jugurtha*, fondation de L'Arche, cité par Tassadit Yacine, « Introduction » de J. Amrouche, *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-1961)*, *op. cit.*, p. IX.

2. Cf. J. Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, *op. cit.*, p. 792 : « L'important, c'était les hommes. Le paysage, lui, n'en était que la parabole. »

3. G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, 1992.

LA GUERRE INTIME

elle est lecture des événements saisis dans leur lente maturation ou leur imminence, et témoigne d'une lecture intime des lieux.

Jean Pélégri, dont l'enfance dans la Mitidja a été nourrie du contact avec la terre, se livre à cette lecture topographique dans *Les Oliviers de la justice*, récit d'une double perte : la mort du père et la perte du sol natal. Si le paysage d'avant-guerre, clos, protecteur, paternel, est lu dans une plongée régressive comme un paysage « protégé », la révolte puise ses sources dans la relation exclusive entre les colons et la terre ; une relation qui en a exproprié les hommes : « Ici, on avait toujours accordé trop d'importance au paysage. On l'avait décrit, admiré ; on l'avait fertilisé, embelli. Mais qui s'était intéressé aux hommes¹ ? »

Racontant le temps des pères, voué à une imminente disparition, l'écriture descriptive s'enracine en amont des événements, avant l'embrasement, pour en dire la menace. Le temps de la narration se distingue ici de la linéarité du journal : ancré dans les profondeurs du passé et des souvenirs d'enfance que ravive la disparition prochaine du père, le récit procède par fractures, par plongées régressives, par anticipations, dans une écriture qui dit continûment l'approche de la fin. Le parcours du paysage de l'enfance, déjà empreint de nostalgie, ressemble à un adieu, une dernière écoute :

J'étais monté ce jour-là au sommet du Bou-Zegza, cette haute montagne aux pics aigus comme des couteaux, qui domine la plaine d'Alger. Au moment de la mort de mon père, elle servait déjà de refuge aux fellaghas.

Mais le jour dont je parle, la montagne était encore paisible. Les couteaux n'étaient pas encore affûtés. [...]

1. J. Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, op. cit., pp. 738 et 820.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Soudain, ô miracle, me sont parvenus les sons d'une flûte. [...] Un chant monotone et triste, résigné, pareil aux pierres et aux nuages. C'était le paysage lui-même, l'âme du paysage, qui semblait chanter¹.

La géographie algérienne, inscrite dans le texte, participe non seulement à sa forme, mais encore au discours sur l'histoire immédiate, qui se lit en différentes strates, à partir des profondeurs du passé colonial. Depuis l'origine de l'implantation européenne, il existe deux lectures du paysage algérien : la lecture du père, inscrite, comme la culture de la terre, dans le « paysage familial de la ferme », et la lecture arabe ou kabyle d'Embarek, le vieux marabout, et Bouaza, le gardien de nuit racontant « toutes sortes de légendes sur le paysage », empreintes de traditions ancestrales et de mysticisme, qui ajoutent « les unes et les autres quelque chose au paysage, pareilles à l'été qui ajoute des grappes aux vignes ». Mais ces deux interprétations du paysage apparaissent comme les prémices de la fracture que décrit la suite du récit de Jean Pélégri. Dépourvue de fondations et de traditions, l'habitation du lieu se réduit encore, un siècle après la colonisation, à « camper » : « Ici, nous avons toujours été comme des demeures sans fondations ». Or c'est par leurs frères musulmans que les Européens auraient pu apprendre à s'« installer », à s'« établir dans le paysage »².

L'instabilité qui touche aux racines de l'individu se prolonge chez Jean Sénac en un débat indécis qui porte précisément sur le lieu de l'action tout autant que sur sa nature : « Et je suis ici, immobile, complice et lâche. [...] Partir dans

1. *Ibid.*, p. 717-718.

2. *Ibid.*, p. 709-712, p. 751, p. 838-839.

LA GUERRE INTIME

l'Aurès? Écrire? Mourir? Tuer? Aller au Caire? Témoigner à Alger? Agir à Paris¹? »

C'est également au cœur du paysage que Mouloud Feraoun lit et transcrit dans son *Journal* les ferments de la révolte : ce « pays tourmenté, ces vallées profondes, ces massifs couverts de maquis épais, qui se serrent les uns derrière les autres comme des hordes de guerriers barbares, ces villages miteux, en vigie derrière les crêtes » : « tout cela est en train de se réveiller de son engourdissement séculaire »². Le parcours de Mouloud Feraoun est définitivement lié à l'histoire de l'Algérie française : né en Grande Kabylie en 1913, il écrit d'abord des romans à tonalité réaliste. Nommé instituteur en 1935, il commence très tôt à consigner dans des cahiers, sans volonté éditoriale, des impressions, des notes sur sa Kabylie natale, qu'Emmanuel Roblès l'engage à publier (*Le Fils du pauvre*, 1935). Le 1^{er} novembre 1955, un an jour pour jour après le déclenchement de la guerre, il entreprend la rédaction d'un *Journal* qui demeure, dans sa volonté d'objectivité, une chronique scrupuleuse.

Écriture de circonstance qui se plie à la pression de l'événement, le journal de guerre décrit de manière intermittente un lieu de séjour à partir des éclats du factuel. Il s'agit d'abord de Fort National, « ville silencieuse » qui « se terre, sournoise, hostile, apeurée », ville fantôme aux rues désertes, dont les communautés kabyle et française se ferment l'une à l'autre, en un « jour triste des morts indifférents, des vivants inquiets, des Français qui refusent de

1. J. Sénac, *Carnets inédits*, 15 décembre 1954, in *Algérie. Un rêve de fraternité*, *op. cit.*, p. 848.

2. M. Feraoun, *Journal*, *op. cit.*, p. 25.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

comprendre, des Kabyles qui refusent d'expliquer » : « Jour des morts, jour de deuil, jour des vivants silencieux comme les morts, des visages fermés comme les tombes »¹. Le récit de guerre s'insère par bribes au cœur, ou en creux d'un quotidien anodin comme un compte rendu de faits, empruntant les chemins de traverse d'un diarisme intermittent qu'on peut rapprocher des pratiques épistolaires de l'écrivain : le témoignage direct de la rue se mêle aux voix de conversations rapportées, aux extraits de lecture de journaux, et à une pratique discontinue de la confidence et du commentaire. C'est ici la rébellion sourde de la ville qui est montrée, et, à travers le témoignage des citadins, la topographie de la guerre excède les Aurès et la Kabylie rurale pour s'implanter dans la ville algérienne, Fort National et Alger. Mouloud Feraoun consigne de petits faits dans lesquels on perçoit pourtant les paroxysmes d'une violence qui se déchaîne : elle l'atteint le 15 mars 1962 à El-Biar, où il sera assassiné par un commando de l'OAS.

Dans *Les Oliviers de la justice*, la montée de la violence est d'abord perçue comme atteinte à la terre, avant d'être montrée comme une atteinte irréparable aux hommes. Le récit s'attache au moment de la mort de Michel Pélégri, père de l'écrivain, au mois d'août 1955, et son écriture s'achève le 1^{er} juin 1958. Le soulèvement y apparaît comme une rumeur qui parvient depuis les Aurès avant d'atteindre Alger, rumeur que relatent les journaux :

En première page s'étalait en gros titres la liste quotidienne des attentats, illustrée ce jour-là de deux photos : l'une montrait une maison forestière incendiée ; l'autre

1. *Ibid.*, p. 11.

LA GUERRE INTIME

des pieds de vigne coupés – couchés parallèlement
comme des cadavres¹.

Le récit se clôt sur une dernière image arrachée à la terre algérienne, image fixée comme l'ensemble de ces pages au cœur de la guerre, en août 1955, image d'agonie où le soleil est en train de sombrer, « emportant le paysage, et avec lui l'âme ». Mais dans le récit de Jean Pélégri, les échos du factuel, subordonnés au drame personnel qui se joue, ne parviennent qu'assourdis, comme perçus depuis l'espace préservé de la maison, et souvent évoqués de manière incidente : « Il y avait ces attentats, ces incendies, dont on lisait chaque jour le compte rendu dans les journaux, et, plus proches, plus menaçants, ces coups de feu que l'on entendait de temps en temps crépiter dans la rue. » Peu de visions directes de la guerre, mais des rumeurs extérieures, coups de feu, explosions, « ronronnement sourd de camions », qui donnent lieu à des interprétations incertaines.

La rue était déserte, plongée dans un silence anormal. On n'entendait que des postes de radio mais très faiblement. [...] Par crainte d'une balle perdue, et malgré la chaleur, on fermait ces soirs-là soigneusement les volets. Puis, pour entendre les bruits de la rue, on baissait la puissance des appareils : aussi avait-on l'impression alors d'écouter un poste clandestin. L'attente durait jusqu'aux premiers coups de feu. Quand ils éclataient, on se précipitait au coin de la fenêtre, et là, pendant quelques minutes, l'oreille aux volets, le cœur serré – car tout semblait se jouer pendant ces quelques minutes –, on guettait les coups de

1. J. Pélégri, *Les Oliviers de la justice*, op. cit., p. 706-707.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

feu suivants, redoutant que ceux-ci ne reprennent ailleurs, un peu partout, dans toute la ville¹.

La composition du récit, fondée sur la représentation de l'imminence, diffère radicalement de la linéarité du *Journal* de Mouloud Feraoun vouée à la chronique. L'usage systématique de l'italique signale l'anticipation. Tout au long du récit, la rumeur est répercutée par une voix diffuse, anonyme : « Il y a quelque chose qui se prépare ! » La guerre est évoquée à ses prémices, sous forme de prolepse, comme une projection prophétique en des lieux connus, parcourus depuis l'enfance par le narrateur. C'est au cœur d'un univers familier que se noue la tragédie. Ainsi à propos de la rue d'Isly : « c'est seulement l'année suivante, en 1956, qu'elle allait devenir historique », ou du lieu familier de la place Bugeaud : « Et c'est là, dans ce Milk-Bar, que quelques mois plus tard, par un jour tout aussi paisible, un beau jour de septembre, exploserait soudain la première bombe ». En surimpression des lieux arpentés, se projettent constamment les images des émeutes et des attentats. Plus tard, le témoignage de la torture dont est victime un ami musulman, professeur de français, est rapporté au moment de l'écriture, en 1958, et gravé dans la mémoire des lieux. À travers la brève évocation de l'ami torturé, la topographie prend une valeur particulière. L'écriture, dont la concomitance est soulignée, gravant irrémédiablement dans le paysage le souvenir des exactions commises au nom de la France, devient littéralement le tombeau de l'événement, le lieu littéraire du souvenir :

Pendant que j'écrivais ce livre, il a été arrêté, et sur de simples soupçons il a été torturé, au nom de la

1. *Ibid.*, p. 841, 716, 739, 732.

LA GUERRE INTIME

France. Cela s'est passé dans une blanche villa, bâtie sur une des hauteurs d'Alger, où souvent nous étions allés en promenade. C'est de ce point-là en effet, ou du cimetière voisin, qu'on a la plus belle vue sur la ville, la mer...

Comment après cela, aimer encore ce paysage¹?

Dans ces décrochements temporels, le récit de la guerre, dont l'écriture des *Oliviers de la justice* est exactement contemporaine, n'est jamais totalement actualisé, comme s'il était repoussé avec force par la conscience, littéralement mis entre parenthèses, et pourtant constamment obsédant. Ce récit paradoxal de guerre, qui renverse l'ordre et l'objet mêmes de la narration, place délibérément le lecteur en amont de l'événement, face à un destin, et le soumet à sa funeste prophétie. Ce constant discours de prémonition annexe symboliquement les deux événements à venir du récit : la mort du père, le déferlement de la violence.

La guerre en direct

Dans les écritures du terrain, l'ancrage dans la réalité de la guerre s'accompagne fréquemment de dénégations de la fiction, d'attestations de vérisme réitérées, ce que confirme le *Journal* de Mouloud Feraoun : « Mais les nombreuses victimes de ce roman n'avaient rien de fictif », ou les propos de Jules Roy dans *La Guerre d'Algérie* : « Je ne cherchais pas à voir les lieux ni les situations extraordinaires, justement parce que j'aurais pu croire la réalité déformée². » Aux

1. *Ibid.*, p. 707, 806, 815, 807.

2. J. Roy, *La Guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 69.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

moments de tension extrême, l'écriture de la guerre peut se faire l'écho du *just facts* du reportage ou du document vécu, et adopter les techniques de l'hypotypose, d'une esthétique de l'image et du direct. Or, face au régime omnipotent de l'image dans la guerre du Vietnam par exemple, la guerre d'Algérie a un statut particulier, souligné par Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* : dans l'actualité de l'événement, les images ou les transpositions cinématographiques sont censurées, et la place est laissée libre à l'écrit qui emprunte tout naturellement les techniques de l'image. Le montage de séquences, la déliaison de l'intrigue caractérisent cette poétique du reportage écrit, conçu et réalisé comme un spectacle, obéissant aux règles d'une dramatique. L'écriture est travaillée par l'ellipse pour s'adapter aux exigences d'une réalité contingente, comme les notations quotidiennes de Mouloud Feraoun : « Atmosphère de révolution. Gens barricadés chez eux. Manifestants arpentant les grandes artères de la ville, magasins fermés » (14 mai 1958).

Le récit se contente fréquemment d'attester des difficultés de perception de l'événement, des limitations du point de vue, comme si, au plus près de la réalité, la guerre n'existait pas. Insaisissable, elle n'est que le nom générique d'une série d'événements, un moment vécu dans un espace et sous un angle de vue restreints. La description du « voyage » de Jules Roy adopte de telles restrictions du champ de vision :

En général, on ne fait que deviner la guerre à un trop grand nombre de soldats, d'automitrailleuses et de barbelés, mais on a l'impression qu'il s'agit d'une guerre dont les effets directs ne sont pas visibles. On est sûr

LA GUERRE INTIME

qu'il se passe des choses, mais on ne sait pas quoi au juste¹.

Ces mêmes limitations du point de vue se retrouveront dans les témoignages d'appelés, comme *Des feux mal éteints*, publié en 1967. Philippe Labro évoque la fusillade de la rue d'Isly, à laquelle il n'assiste pas, par les rumeurs, les signes qui lui en parviennent :

Un vol d'oiseaux gris s'affola au-dessus de nos têtes. Je n'avais jamais entendu un feu aussi nourri et aussi proche dans les rues de la ville. On aurait dit une bataille rangée. Cela dura à peine quelques minutes au bout desquelles un silence anormal s'abattit sur tout le centre. [...]

Nous étions arrivés bien après que la fusillade avait cessé, mais une âpre odeur de poudre vous saisissait à la gorge et flottait encore tout autour des trottoirs².

La focalisation est ici réduite à l'expérience du protagoniste, projeté au cœur des événements, dans l'instant : ni avant, ni après, ni anticipation, ni commentaire. Aucune médiation ne doit nuire à la puissance de l'illusion de présence. La déflagration, le bombardement sont évidemment les manifestations privilégiées de cette donnée immédiate de l'événement, de l'entrée dans la factualité brute, *in medias res*, « dans le vacarme, le mouvement, la confusion », irruption sur le terrain par laquelle l'acte narratif est dissimulé. Le trompe-l'œil du présent de narration, dont l'emploi est extensif, crée une illusion de continuité entre le spectateur et le spectacle :

1. J. Roy, *La Guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 108.

2. P. Labro, *Des feux mal éteints*, Paris, Gallimard, 1979, p. 210-215. Le texte de P. Labro a été adapté au cinéma (voir B. Stora, *Imaginaires de guerre*, Paris, La Découverte, 1997, p. 28).

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Un coup de feu éclate et le silence répand ses ondes à travers les vallées et les roches. On écoute, soudain figé. Rien ne suit ¹.

Or, à partir de ces données immédiates du réel, l'écriture de la tourmente cède cependant à l'excentricité littéraire. La littérisation de l'écriture de la guerre a été précisément analysée dans un célèbre passage de *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon, où le narrateur est absorbé par les monstrueuses images d'un spectacle réel :

Montagnes, multitudes furieuses se mêl[e]nt dans un ensemble en quelque sorte cosmique, quelque maelström [...], moi non plus étranger, spectateur [...], mais maintenant au centre même de ce maelström : l'espace, l'air lui-même tourbillonnant, furieux, la lumière, l'obscurité tourbillonnant [...]².

Le spectateur, note Jean Rousset, est « aspiré à l'intérieur du spectacle qui l'englobe³ ». La posture du narrateur absorbé par la tourmente est fixée par l'artefact narratif qui représente en contrepoint d'une part l'« expérience immédiate, subjective et aveuglante de la débâcle de quarante », de l'autre l'ecphrasis décrivant divers tableaux de bataille et d'apocalypse. Au cœur de la tempête, Claude Simon donne ainsi forme à la stratification quasi géologique de la littérature construite sur l'événement.

Sur le terrain algérien, Jean Amrouche, pétri d'une culture à laquelle ses textes ne cessent de s'affronter, illustre un processus comparable dans un texte de juillet 1960,

1. J. Roy, *La Guerre d'Algérie*, op. cit., p. 82.

2. C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969, p. 114-116.

3. J. Rousset, « La guerre en peinture : *La Bataille de Pharsale* », in *Pas-sages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, p. 169-170. Cf. J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998, p. 187-188.

LA GUERRE INTIME

repris dans *Un Algérien s'adresse aux Français*, où la description de l'expérience immédiate de la guerre n'est qu'une matière première de la texture littéraire :

J'écris loin de Paris, sous la tente, dans la tempête. Le vent hurle en rageuses bourrasques et abat des paquets de pluie sur la toile, qui claque dans ce crépitement de mitrailleuse ininterrompu depuis des heures. [...] L'orage naturel m'a rejoint et me signifie la vanité de ma fuite, comme si j'eusse emporté avec ma maison de toile l'orage historique qui me secoue et que bon gré mal gré j'habite depuis six années. Point de halte au calme des prairies ou des grèves, point de bonace de quelque durée, ni d'ancrage où l'esprit pût trouver une assise sereine. Le dedans crée un dehors à son image. Le ciel de Tintoret n'est que la projection du mien propre, en plus beau, telle l'image seule réelle du ciel éphémère de l'homme devenu ciel éternel où toutes les passions flambent ensemble[...]. La rumination morose, angoissée, de l'événement se poursuit. Je mâche et remâche l'impuissance amère dans cette nuit de sang qui ne finit pas. La guerre et le reflux en tempête des passions accouchent un monde nouveau dont les structures sont ébranlées comme les ficelles d'amarrage de la tente qui m'abrite[...]¹.

La posture littéraire réside sans doute dans cette habitation de l'orage, décrite comme un ciel du Tintoret. La référence à l'auteur d'une *Bataille entre les Turcs et les Chrétiens* (1580) apparaît littéralement comme une *projection* esthétique du cataclysme. Cette écriture dialogique met l'événement en perspective, en dévoile les scènes imagi-

1. J. Amrouche, « Pour une fraternité sans mensonge », *Démocratie 60*, 28 juillet 1960, repris dans *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-1961)*, op. cit., p. 237.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

naires, en révèle les profondeurs intimes. Il ne s'agit pas simplement d'identifier la présence d'intertextes ou de figures littéraires, mais de montrer le dédoublement du discours littéral en un discours second, d'ordre figuratif, le passage d'un paysage réel à sa transfiguration imaginaire qui témoigne du conflit au second degré. Par là même, la terrifiante gradation de l'horreur exprime le profond désarroi du témoin, au-delà de la représentation littérale qui l'englobe. L'écrivain témoin devient un intercesseur non seulement entre les protagonistes, mais aussi entre les écrits présents, passés et à venir, à l'image précisément des textes eschatologiques de l'Apocalypse. Dans le témoignage le plus immédiat, *hic et nunc*, l'écrivain prononce une parole à jamais, une parole face à la mort inscrite pour l'éternité.

Également sensible à ces virtualités prophétiques de la littérature, Mouloud Feraoun prolonge par un réseau de métaphores visionnaires l'évocation des graves événements survenus à la frontière algéro-tunisienne : le bombardement de Sakhiet, petit village tunisien où se trouvait un camp d'entraînement du FLN, qui fit des centaines de victimes civiles et suscita de virulentes réactions internationales. À la date du 3 mars 1958, il note dans son *Journal* :

Tout cela se passe sur la grande scène, au grand jour. Mais il y a les coulisses, les labyrinthes ténébreux, les tunnels profonds où l'on ne voit rien, où l'on n'entend rien, où la terreur vous prend à la gorge dans ses puissantes entrailles et vous rentre dans les tripes le cri désespéré et surhumain qui pourrait au moins délivrer votre âme pendant que vous offrez votre corps. Alors, l'âme est détruite en même temps que votre corps et vous retournez au néant dont vous n'auriez pas dû sortir. Un tunnel profond est celui par exemple où sont plongés les gens de chez moi, depuis bientôt deux ans

LA GUERRE INTIME

et où ils s'enfoncent chaque jour davantage, sans plus d'espérance que les damnés de l'apocalypse¹.

La référence constante à l'Apocalypse est une manifestation du dialogisme littéraire. Elle relève certes du *topos*: Yves Courrière l'utilise comme sous-titre dans le deuxième tome de *La Guerre d'Algérie*. Il en file la métaphore quand il évoque les pires exactions commises à la fin du printemps 1962 :

Alors ce fut l'enfer. On croyait les limites de l'horrible atteintes depuis longtemps. Elles n'étaient que péripéties et bagatelles auprès de ce que l'on allait voir à Alger et à Oran. Le cataclysme, l'Apocalypse, la négation même du moindre sens moral².

Prise en charge par la matérialité de la langue, elle prend cependant en littérature un tout autre sens. Dans le texte de Jean Amrouche, elle est présente à travers les images du déluge :

Le fleuve fou, charriant les maisons démantelées, les cadavres et les arbres arrachés parmi les galets et l'écume verte de pus et rouge de sang, le fleuve de boue portera nos malheurs à la mer, et il finira bien par regagner son lit et par redevenir le miroir d'un ciel sans colère.

On la retrouve chez Jules Roy, dont *Les Chevaux du soleil* seront ultérieurement structurés par la référence apocalyptique³, chez Pierre Guyotat, dont le *Tombeau pour cinq*

1. M. Feraoun, *Journal*, *op. cit.*, p. 366.

2. Y. Courrière, *La Guerre d'Algérie*, « Les feux du désespoir », quatrième partie : « L'Apocalypse », *op. cit.*, p. 1099.

3. Voir en particulier l'épigraphe du « Tonnerre et les Anges », et le récit qui s'ensuit : « Alors surgit un cheval rouge feu. Et celui qui le montait

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

cent mille soldats s'applique à détruire l'illusion référentielle du titre¹, chez Mohammed Dib, dont le roman *Qui se souvient de la mer*² est une expansion métaphorique. Dans ces textes littéraires, elle manifeste le passage à une situation imaginaire de l'écriture, à une lecture des profondeurs de la guerre, et s'amplifie à hauteur de la distance rétrospective des œuvres. L'écrivain devient un intercesseur non seulement entre les protagonistes, mais aussi entre les écrits présents, passés et à venir, à l'égal précisément des textes eschatologiques de l'Apocalypse.

Si l'on confronte ces transpositions imaginaires de la représentation à l'écriture de l'essai, il est possible d'établir avec certitude quelques distinctions. Le discours (et non le récit) de l'essai, organisé, est voué à une instance de causalité qui tend essentiellement à dégager un horizon de sens (la décolonisation, ou le sens de l'histoire). L'écriture du terrain s'adonne volontiers à une nébuleuse de contingences, privilégie l'ordre de l'accidentel, établit une collection aléatoire de concordances. La littérisation du témoignage, vouée à la polyphonie, sonde les profondeurs

reçut le pouvoir d'enlever la paix de la terre afin que les hommes s'égorgeaient les uns les autres ; et une grande épée lui fut donnée » (Apocalypse, VI, 4). J. Roy, *Les Chevaux du soleil*, op. cit., p. 755.

1. P. Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967, p. 485-486 : « Les eaux recouvrent l'archipel ; le sommet des montagnes émerge seul dans un torrent de boue, de pierre, de branches, d'outils, d'essieux, de chargeurs, de pneus, de carlingues, de couteaux. Un éclatant soleil martèle les eaux.[...] Des charges, mines, grenades, bombes, explosent encore au fond de l'eau, la soulève, la déchirent... Les sources s'enroulent aux ruines, creusent leur nouveau lit dans ce qui fut la nef d'un temple ou l'égout d'une prison d'esclaves. » Cf. *infra*, « L'épreuve du feu ».

2. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, et *infra*, « Libération ». « Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer. »

LA GUERRE INTIME

imaginaires. Le plus souvent, ces composantes d'écriture entrent en concurrence dans des ensembles instables. Selon Jacques Berque, dans son essai de 1964, *Dépossession du monde*, les créations littéraires sont « largement ouvertes à l'humain de leur temps respectif et profèr[ent] en synthèse d'art une interprétation de cet humain » : « Liées à la société concrète par la matière mise en œuvre (c'est leur côté "témoignage" ou même "document"), elles s'en détachent bientôt »¹. De fait, l'écriture autochtone est sous-tendue par ce double mouvement : imprimée sur la terre algérienne qui en est à la fois la matrice et la matière, elle ambitionne d'en rapporter concrètement l'événement humain de la guerre, de se faire la chronique scrupuleuse d'un événement qu'on ne peut embrasser dans son entier. Mais elle aspire bien plus encore à interpréter cet événement humain en sondant les profondeurs et les répercussions dans l'imaginaire individuel et collectif : voix intime d'un individu en terrain de connaissance qui se voue au rapport des faits, le témoignage littéraire se singularise paradoxalement par ses écarts, ses lignes de fuite, sa scénographie et son ouverture à la polyphonie.

1. J. Berque, *Dépossession du monde*, Paris, Seuil, 1985, p. 32.

L'épreuve du feu

« Ah! Je rampe sur la mer, je suis fier aux côtés de mon capitaine, nos chevaux se touchent; dans la jeep, je mange un biscuit, des silex rouges éclaboussent le ciel bleu, les plantes, les fleurs déchargent leurs laits, leurs suc, l'herbe où roule l'émeraude se couvre de scarabées; ma main pend sur la tôle brûlante, mes doigts frappent le cataphote rouge, les cerises poudreuses, elles éclatent, la joue du lieutenant est éclaboussée, le sang mouille le col de sa chemise, mais il sourit, il parle au chauffeur, il se retourne, me sourit et me parle, ses lèvres bougent, la salive brille aux commissures :

– Mon lieutenant, vous n'êtes pas blessé?

Je suis fier, la jeep roule sur les blés frémissants, sur les robes du sacre; la honte me couvre comme le sang. Plus de honte, ma gloire; dans l'herbe les cadavres brûlent, l'essence explose dans l'après-midi, les oiseaux se rassemblent aux fonds obscurs et frais de la vallée et chantent quand les cadavres brûlent; les gibets, les poteaux télégraphiques, les blocs s'écroulent dans le feu; un rayon court

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sur la neige, le long du talus; les soldats nous serrent le cou : « Regardez ce que vous avez fait »; hors du cercle de feu, un cadavre de bébé recroquevillé sur l'herbe, le pied calciné; je suis derrière une grande femme en manteau, je baisse la tête derrière ses hanches, elle rit, ses hanches tremblent : dans le brasier, une jambe longue et maigre s'élançait, puis un bras vers le pied; la femme rit aux éclats, un soldat m'écarte, frappe l'épaule de la femme, avec la crosse de son fusil, il a des feuillages de printemps sur son casque; la femme tombe, la tête en avant dans le brasier; ses bras flambent, sifflent comme du papier, la cendre plane au-dessus des corps, dans le frémissement des flammes, comme un essaim d'insectes enivrés. »

Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*
© Éditions Gallimard (1967), 1987, p. 242-243.

« Ils te brûlent comme un oiseau. »

Robert Davezies, *Les Abeilles*

« C'est pour des choses comme ça que les soldats,
dans les guerres, ils n'écrivent rien d'intéressant à
leur famille et qu'après, ils ne parlent pas. »

Jean-Pierre Robert, *L'Écho du silence*

Devenue au ^{xx}e siècle l'archétype de la guerre passée à l'échelle technologique, comme en témoigne le titre du roman *Le Feu* qu'Henri Barbusse publie en 1916, l'image du feu est éminemment présente dans la représentation du conflit algérien, qu'elle saisit dans sa violence extrême et dont elle marque les caractères spécifiques et protéiformes. Amorcé dans l'évocation de l'embrasement qui conduit à la rébellion armée, le paradigme exprime tout d'abord les sévices réels perpétrés durant le conflit. Le témoignage rapporté dans *Les Abeilles*, le roman du prêtre-ouvrier Robert Davezies, engagé dans le combat pour l'indépendance algérienne, se fige sur l'image d'un enfant brûlé « comme un morceau de bois¹ », au milieu des massacres et des destructions de douars par le feu, entre Guelma et Sedrata. Bien au-delà de son incontestable dimension réaliste, le feu

1. R. Davezies, *Les Abeilles*, Paris, Minuit, 1963, p. 46-49.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

porte, dans de nombreux récits, l'expression symbolique du traitement infligé au peuple algérien. Il parcourt *L'Amour la fantasia* comme métaphore de la dévastation. Les femmes l'évoquent pour désigner le sort des populations et les exactions commises par l'armée française contre les bâtiments et les hommes : « La France est venue et elle nous a brûlés. Nous sommes restés tels quels, parmi les pierres noircies...¹. » L'étrangeté de la formulation suggère ici la perception intime de l'agression perpétrée par une France allégorique.

J'avais treize ans. De nouveau, les soldats revinrent ;
de nouveau, ils nous brûlèrent².

Le témoignage que porte la voix de la jeune Chérifa dit de l'intérieur la brûlure de la victime – le viol est ainsi suggéré – tandis que le récit qui se construit sur des effets d'échos et de résonances entre des voix entremêlées parvient à la reconstitution, par fragments, des sévices infligés par les soldats.

La violence paroxystique

La sidération particulière liée à ce conflit repose sur la conjonction d'une mort aveugle qui, frappant en particulier les civils, semble parfois relever de la pure contingence, et d'une impulsion meurtrière sans contrôle de combattants souvent représentés en bourreaux. Dans l'exacte inversion des valeurs de la « guerre juste », la « guerre sans nom » est l'un de ces moments de paroxysme et d'orgie de l'anéantis-

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 172.

2. *Ibid.*, p. 133.

L'ÉPREUVE DU FEU

sement où, dans le défolement d'instincts réprimés en temps de paix, se manifestent la violation et l'outrage barbares. Jean-Pierre Robert évoque dans son roman *L'Écho du silence*, dont les personnages, le Dégonfleur et l'Absent, sont emblématiques des protagonistes et victimes du conflit, une opération de grande envergure dans les Aurès, qui fait voler en éclats à l'artillerie un village entier, dans « un vrai déluge de bruit, de feu et de fureur¹ ». Dans ces versions hyperboliques du combat déchaîné, la représentation met l'accent sur la levée des interdits, alors que la relation à la mort est perturbée. Freud a exposé dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* comment la guerre, balayant la manière conventionnelle de traiter la mort, dépouillait la civilisation pour faire réapparaître l'homme des origines et la barbarie. Cette régression archaïque, incarnée dans le roman de Jean-Pierre Robert par le général Lecarno qui commande les opérations, contraint les hommes à percevoir en l'autre, qu'il soit civil ou combattant, l'ennemi dont il faut provoquer la mort, dans une contagion meurtrière. Retrouvant, sous une forme moderne, la violence aveugle des origines, le sacrifice souvent irrationnel des civils rend sensible ce déchaînement d'ordre pulsionnel.

La forme de déshumanisation collective qui frappe les combattants entraînés dans le massacre de civils s'exprime dans les figurations métaphoriques de Mohammed Dib. *Qui se souvient de la mer* incarne la monstruosité des combattants déchaînés en iriaces, spyrovirs, statues, minotaures et autres créatures mythologiques, fantastiques ou imaginaires. Dans « Naëma disparue », nouvelle du recueil *Le Talisman*, la vision insoutenable de parachutistes qui mitraillent un défilé de femmes et d'enfant, identifie plus clairement les bourreaux. Le drame, s'insérant dans une

1. J.-P. Robert, *L'Écho du silence*, Paris, Gallimard, 2002, p. 196.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

« immense nuée démoniaque » dont le romancier se donne pour tâche de dévoiler le caractère illimité, ne fait pas pour autant l'objet d'une description réaliste. Dans les pages qui précèdent, la présence anonyme et contagieuse de la violence suggère le déferlement paroxystique, où s'entendent des « hurlements sauvages », une « fusillade démente » qui se déchaîne et se mue en « une tempête de feu », des « cris de souffrance et de terreur », des « clameurs tout aussi terribles », le « fracas permanent des fusillades, des explosions ». Les signes annonciateurs du déferlement psychotique s'expriment alors sous la forme d'une prophétie : « Les bêtes de l'Apocalypse peuvent venir parcourir la terre »¹. L'atteinte sauvage au défilé désarmé de femmes sans haïks et d'enfants aux pieds nus met au jour à la fois la dimension sacrificielle du « torrent impétueux » qui se précipite au-devant des automitrailleuses en « clamant à tue-tête le chant de la Libération » et la froide pulsion de mort qui anime les bourreaux. Dans la mise à mort concertée et cynique des civils, le narrateur, qui ne peut se défendre d'un sourd désir de courir à la mort, semble lire une obscure volonté d'anéantissement d'ordre pulsionnel :

Tout à coup, des armes automatiques crépitèrent. J'eus l'impression que ma vue s'oblitérait. Alors, nous les regardions, écoutions leurs voix âpres monter au ciel, nous nous sentîmes fondre dans le même creuset de mort et de sang. Je voulus courir vers eux, beugler ce chant avec eux, et qu'on me tire dessus.

La bourrasque de feu se tourna vers nous. Tout le monde s'égaila, se piétina parmi les criailles, s'agenouilla².

1. M. Dib, *Le Talisman*, Paris, Seuil, 1966, p. 63-66.

2. *Ibid.*, p. 72-73.

L'ÉPREUVE DU FEU

La représentation de la violence meurtrière et aveugle ne se limite pas à une succession chaotique d'événements. À partir d'une reconstitution pathétique et dramatisée qui fait la part belle à la saisie émotionnelle de l'événement, elle aboutit le plus souvent à une méditation sur la mutation du désespoir en violence, l'ensauvagement sans limites, le goût obscur de la mort. Les imprécations, les lamentations ou les cris de détresse montrent le point de basculement où les victimes se métamorphosent en bourreaux. La déploration de Jean Pélégri pointe dans *Les Oliviers de la justice* l'atroce absurdité d'un monde où les civils sont sacrifiés en victimes expiatoires. C'est au creux de ces événements que l'écrivain saisit, à sa manière, la fin d'une histoire, inscrite dans une nouvelle faillite de la justice. Le martyr des victimes est allégué *a contrario* par certains acteurs comme argument d'une ultime brutalisation. L'un des personnages des *Chevaux du soleil* de Jules Roy, le colonel Grass, l'invoque pour justifier le durcissement de la répression, légitime les crimes commis pendant la bataille d'Alger par la nécessité de « casser les os » au terrorisme aveugle, et prétend effacer par avance toute controverse quant aux méthodes employées : « Préférerait-on voir des femmes et des enfants éventrés par les bombes ? »¹.

Un tel sacrifice trouble des civils fait l'objet d'une réflexion qui conduit parfois à sa légitimation, au nom de la violence adverse, de la révolution ou de l'histoire en marche. Dans sa préface aux *Damnés de la terre* de Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre rappelle la férocité de l'armée coloniale : « quadrillages, ratissages, regroupements, expéditions punitives : on massacre les femmes et les enfants ». Le combattant, « mort en puissance », a perdu « sa femme, ses

1. J. Roy, *Les Chevaux du soleil*, op. cit., p. 787.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

filis »¹. Frantz Fanon évoque le point de non-retour atteint en 1956 par la constitution de milices civiles : « La violence du régime colonial et la contre-violence du colonisé s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire². » C'est à partir de cette analyse de la légitimité du combat pour la libération d'une part, et de l'engrenage de la violence d'autre part, que Sartre en vient à justifier sans mesure les violences les plus extrêmes, y compris à l'encontre des civils : « [...] Car dans un premier temps de la révolte, il faut tuer : abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé : restent un homme mort et un homme libre ; le survivant, pour la première fois, sent un sol national sous la plante de ses pieds³ ».

Dans les douars, les pertes sèches au sein de la population sont souvent justifiées par l'extrême proximité des civils et des rebelles. Benjamin Stora souligne les particularités de la lutte algérienne, guérilla de partisans face auxquels les représailles de l'armée française atteignent de plein fouet les populations civiles⁴. John Horne a démontré que, à partir des deux conflits mondiaux, les multiples violences meurtrières contre les civils se sont le plus souvent parées de la légitimation des représailles contre des actes de résistance, et a établi que la réaction à une résistance armée par la répression brutale de la population civile (prises d'otages, exécutions exemplaires, etc.) est

1. « Préface », in F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 53.

2. F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 122.

3. « Préface », *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 52. Voir supra, « La littérature en armes ».

4. B. Stora, *Imaginaires de guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 50.

L'ÉPREUVE DU FEU

devenue encore plus répandue lors des guerres de décolonisation¹.

Dans *Saint Michel et le dragon*, Pierre Leulliette, ancien parachutiste, témoigne des multiples incursions meurtrières de l'armée française au sein des douars, et de la proximité des civils apeurés dans les opérations de pacification des djebels en Kabylie. Il décrit alors ceux-ci comme des victimes collatérales, otages et cibles parfois involontaires des combats. Mais à l'échelle de la pacification, prise entre deux feux, la population civile est aussi prise au piège par la topographie de la bataille : le bois où elle se réfugie est « rapidement semé de toutes sortes de cadavres de vieillards et d'enfants mêlés à ceux des rebelles », alors même que se produisent des exécutions sommaires, telles celle d'un enfant de dix ans qui gît au travers du sentier, visé à trente mètres par un tireur : « Peut-il dire qu'il n'a pas vu ? » commente alors le narrateur. Victimes d'une obscure volonté homicide, les civils sont massacrés « pour faire parler la poudre »². Dans son roman *Le Harki de Meriem*, Mehdi Charef raconte également de telles exécutions sommaires, pour rien : une patrouille française abat un petit berger qui s'enfuyait parce qu'il avait peur. Les « soldats croque-morts » l'ensevelissent avec une autre victime sous quelques pelletées de terre, puis regagnent la caserne, « sans émoi ». Le sinistre décompte de ces corps morts et abandonnés s'opère la nuit, quand les maquisards viennent les déterrer pour leur offrir une sépulture plus noble et tirent

1. J. Horne, « Les civils et la violence de guerre », in S. Audoin-Rouzeau (dir.), *La Violence de guerre, 1914-1945*, Paris, Complexe, 2002, p. 139-145.

2. P. Leulliette, *Saint Michel et le dragon*, Paris, Minuit, 1961, p. 194.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

« de longues rafales vers les étoiles »¹. Par la multiplication de ces actes, l'implication des villages et des douars dans leur entier semble ressortir à la stratégie même de la pacification. Dans *Un enfant dans la guerre*, Saïd Ferdi livre un exemple de « l'entreprise de pacification », où l'armée, après avoir découvert un douar désert, élimine tous les civils réfugiés dans une grotte². Dans *L'Écho du silence*, Jean-Pierre Robert évoque la « bataille aveugle dans les entrailles du village », entièrement détruit au fur et à mesure de la progression de l'armée : « les Français ne font pas de blessés, ils nettoient systématiquement mechta après mechta »³. Au travers du général Lecarno, Jean-Pierre Robert met en scène des soldats français pour lesquels, de l'Indochine à l'Algérie, « les véritables ennemis, ce sont les peuples et non les armées » : « C'est là que se gagnerait cette guerre invisible et muette, derrière les visages à demi voilés des femmes et dans les rires des enfants »⁴. Ainsi, indice et catalyseur de la radicalisation de la violence des combattants, l'implication des civils ressortit à l'extension, sous une forme comparable à celle de la levée en masse, du volontarisme idéologique qui d'un côté implique femmes et jeunes combattants dans la guérilla, et de l'autre conduit à la totalisation de l'ennemi en une entité indivise. Selon Raphaëlle Branche existe pour l'armée française, au début des « événements », une frontière clairement établie entre le monde des combattants et celui des femmes et des enfants, dont le franchissement est ressenti comme une transgression coupable. Le déroulement de la guerre ébranle cette barrière jusqu'à la faire tomber quand la recherche de renseignements efface les interdits

1. M. Charef, *Le Harki de Meriem*, Paris, Mercure de France, [1989], Gallimard, « Folio », 1997, p. 123-124.

2. S. Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Paris, Seuil, 1981, p. 138.

3. J.-P. Robert, *L'Écho du silence*, *op. cit.*, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 37, p. 42.

L'ÉPREUVE DU FEU

concernant les non-combattants, et très tôt dans le déroulement des « événements », les atteintes aux civils sont ainsi justifiées¹. Le narrateur témoin des *Abeilles* collecte les témoignages de jeunes Algériens et de vieillards de Kabylie incarcérés aux premiers temps de la « guerre sainte contre le colonialisme » :

De là, je leur ai demandé d'où ils venaient, ils m'ont raconté qu'il y avait au moins cinq ou six mois qu'ils étaient arrêtés, que les maquisards, ils avaient fait une grande embuscade pour les soldats, ils les avaient abattus, ils avaient brûlé les camions, ils avaient été encerclés par une forte armée, alors ils étaient amenés, femmes et enfants, hommes, tous, à Tizi-Ouzou et là ils avaient organisé un centre de massacre contre les frères, ils m'ont parlé de leur douar, il s'appelle Oued Aïssi, dans l'arrondissement de Tizi-Ouzou. Ils m'ont raconté comme quoi ils avaient tué plusieurs femmes, des enfants :

- Il faut nous donner les renseignements où se trouvent les maquisards².

Les représentations édulcorées sont rares, et les textes se figent souvent dans le souvenir trouble de la force meurtrière en action, au point de ne plus retenir que le déferlement irrationnel de la folie psychotique. Quand la vie des populations civiles prises entre deux feux bascule dans l'horreur des menaces, tortures, exécutions, les témoignages sont obsédés par la hantise de la mort ensauvagée, et se figent sur des images d'une rare violence qui donnent corps

1. Cf. R. Branche, « Des viols pendant la guerre d'Algérie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3, n° 75, p. 123-132.

2. R. Davezies, *Les Abeilles*, op. cit., p. 73-76.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

à la souffrance muette. Fatima Besnaci-Lancou exprime dans son témoignage une telle fixation sur l'image d'un enfant mutilé¹. Slimane Benaïssa, ressuscitant dans *Mémoires à la dérive* l'image du père, un moudjahid tué au combat, reflète en miroir les exactions commises par le maquis :

Le chef nous donne l'ordre de massacrer tout le village et de n'épargner personne. Nous avons passé la nuit à égorger dans tous les sens... Je me suis retrouvé habité par la mort, par soif de moi-même. Nous avons tué sans voir nos victimes; je reconnaissais leur âge à leur cri [...]².

L'exercice de la folie meurtrière s'exhibe dans des scènes qui relèvent de l'archaïque. À Alger, au moment de l'embrasement lié à l'action de l'OAS, Alain Vircondelet enfant, spectateur de « scènes antiques » où l'agonie est comme représentée, témoigne de la mort brutale en action, signe de ce qu'il perçoit comme une fatalité de la terreur : « Nous vivions dans ces contrastes, de vie et de mort, d'agonie et de germination, dans ces offrandes et ces arrachements »³.

Le roman des appelés

Les appelés d'Algérie, soldats perdus d'une guerre perdue, trahissent dans leurs récits, dont certains seront très tardifs, le désarroi d'une génération qu'évoquent Jean-Charles Jauffret, Claire Mauss-Copeaux, Bertrand

1. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, Ivry-sur-Seine, L'Atelier, 2003, p. 26.

2. S. Benaïssa, *Mémoires à la dérive*, Carnières, Lansman, 2001, p. 71.

3. A. Vircondelet, *Alger Alger*, Martel, Éditions du Laquet, 1998, p. 29.

L'ÉPREUVE DU FEU

Tavernier, Patrick Rotman, Bernard W. Sigg et bien d'autres¹... Leur témoignage est le lieu par excellence d'une mémoire ambiguë ou douloureuse, toujours embarrassée, objet d'une « remémoration paresseuse » – parce que trop difficile? – symptomatique d'une guerre jugée indigne des « honneurs de la mémoire »². Les récits d'appelés rendent compte non d'une expérience unanime comparable à celle des guerres mondiales, mais d'une mémoire solitaire, souvent tue, qui ne s'inscrit pas dans un « discours ancien combattant de la troisième génération du feu³ ». À défaut d'exprimer l'attitude de résistance active ou de refus qui fut celle d'un Noël Favrelière (*Le Désert à l'aube*, 1960) ou d'un Jean-Louis Hurst, dit Maurienne (*Le Déserteur*, 1960), le roman des appelés évoque toujours la perte de repères, les meurtrissures, le sentiment de solitude, fait parfois l'aveu de la contamination de la violence et de la haine : de l'inauvouable. Le mode de narration peut ainsi refléter le sentiment d'un renversement, d'une contamination de l'écriture, comme dans *Nouvelles de la zone interdite*, de Daniel Zimmermann, où affleure le sentiment de l'inquiétante étrangeté du narrateur face à l'horreur d'une expérience qu'il ne peut intégrer et dont aucune forme d'écriture ne peut rendre compte :

J'étais malade, sali. Aux cauchemars succédaient les hallucinations olfactives et visuelles, la tentation était grande de sombrer dans la folie. J'essayai donc d'écrire. D'abord des centaines de pages, au fil desquelles je

1. Cf. en particulier C. Mauss-Copeaux, *Appelés en Algérie. La parole confisquée*, Paris, Hachette Littératures, 1998; P. Rotman, *L'Ennemi intime*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

2. Cf. J.-P. Rioux, « La flamme et les bûchers », in *La Guerre d'Algérie et les Français, op. cit.*, p. 499.

3. *Ibid.*, p. 505.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

compris que je ne devais pas faire un roman, ni un reportage, ni un témoignage, ni un procès-verbal¹.

La jeunesse et l'inexpérience des appelés sont sans cesse soulignées. Dans *Les Enfants de guerre*, Pierre Gibert témoigne, d'une guerre à l'autre, de « la terrible jeunesse des guerriers », de l'« inévitable jeunesse » des générations envoyées au combat : « Avoir vingt ans en 1956 ou en 1960, c'est d'abord avoir enfoui dans un passé lointain ces dix ou quinze années passées, précédées d'un temps perdu dans la pénombre de l'enfance »². Yann Queffélec évoque dans les deux camps des « gamins bâtis en hommes », des « enfants déguisés en soldats ». Marc Frocin, le sombre héros du *Charme noir* pour lequel le père voit dans l'Algérie une « maison de redressement », devance l'appel « par désœuvrement, et peut-être aussi par provocation », étrennant un « personnage inconnu », « une identité vierge »³. Dans ses souvenirs de parachutiste, Pierre Leulliette témoigne de cette grande illusion nourrie de rêves d'enfance qui prévaut même sur l'engagement volontaire :

Un engagé parachutiste n'est jamais, au départ, qu'un petit garçon devenu grand, au mieux un boy-scout exalté qui ne rêve que plaies et bosses, rafales de mitrailleuse, parachute déployé dans le vent et tenue fantasque. [...] Un monde qui tient du merveilleux, d'un merveilleux que nos modernes sergents recruteurs savent utiliser à merveille. « Mon domaine la gloire mon

1. D. Zimmermann, *Nouvelles de la zone interdite*, Paris, Éditions de l'Instant, 1988.

2. P. Gibert, *Les Enfants de guerre. 1914-1962*, Paris, Bayard, 2003, p. 75-80.

3. Y. Queffélec, *Le Charme noir*, Paris, Gallimard, 1983, p. 109, 238, 75-76 et 112.

L'ÉPREUVE DU FEU

rêve la bagarre. » Comment résister à un tel appel, lorsqu'on a dix-huit ans et qu'on ne vit que d'illusion¹ ?

Dans les mémoires d'appelés ou de jeunes engagés, l'immaturité relève d'une imagerie topique dont témoigne le film de René Vautier, *Avoir vingt ans dans les Aurès*. L'appelé mis en scène dans *Mémoires à la dérive* déclare être « encore enfant pour les [s]iens, adulte pour la patrie, et majeur pour la guerre² ». Philippe Labro se remémore dans *Des feux mal éteints* la naissance à la guerre de sa génération :

Quand je me suis retrouvé là-bas et que j'ai vu tous les frères, les sursitaires et les appelés, les engagés volontaires et les autres, je me suis demandé si l'Algérie allait être notre « expérience » et si cette fausse guerre et ce faux pays allaient faire de nous les hommes que nous n'étions pas encore³.

Pierre Guyotat, écrivain déjà engagé dans une activité littéraire et sur le point d'être publié au Seuil, refuse pour sa part une reconduction de son sursis pour études. Il est incorporé dans le génie en octobre 1960 : pour une jeunesse consciente, mais seulement à distance, du traumatisme algérien, la guerre doit faire partie de la formation d'un homme en l'exposant au risque physique. Pour l'écrivain en devenir, elle porte en elle la promesse d'une confrontation aux limites de l'expérience et « le texte, au futur »⁴.

Pourtant, certains récits évoquent une méfiance instinctive, dès avant le départ, à l'égard des euphémismes de

1. P. Leulliette, *Saint Michel et le dragon*, *op. cit.*, p. 9-10.

2. S. Benaïssa, *Mémoires à la dérive*, *op. cit.*, p. 85.

3. P. Labro, *Des feux mal éteints*, *op. cit.*, p. 39.

4. P. Guyotat, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972, cité par C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 92.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

l'endoctrinement, comme en témoigne l'opuscule significatif de Georges Perec paru en 1966, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, qui exprime à la fois la hantise du départ massif des appelés et la tentation de les retenir, traitées sur le mode de la dérision propre à l'écriture du romancier. La mobilisation d'une génération entière pour défendre une *terra incognita* vient mettre à mal la représentation d'une guerre juste, avant même que n'émerge la vision d'une guerre honteuse. Aussi la littérature traduit-elle la conscience du déracinement du combat vers un lointain ailleurs, comme l'exprime la nouvelle de Pierre Bergounioux parue en 2003, *La guerre d'Algérie n'a pas eu lieu*.

Le baptême du feu des appelés du contingent se heurte en outre durement aux représentations de la guerre qu'ils ont connue enfants, racontée selon un modèle essentiellement résistancialiste. Là où armée et guerre sont de « grandes pourvoyeuses de modèles masculins » (Raphaëlle Branche), le culte de la virilité est ici en violent décalage avec le vécu du terrain : la réalité d'une « pacification » paradoxale, l'angoisse de la mort sauvage, de l'égorgeement, de l'émasculatation justifie l'impression d'un choc brutal, les silences et les blessures du retour, et laisseront des traces durables dans l'imaginaire des soldats français, et dans la littérature¹. Les romans de la guerre abondent en métaphores pour désigner la honte, comme boue, souillure, « moisissure qui a sali les appelés à l'intérieur d'eux-mêmes² ». Dans *Les Serpents*, roman paru en 1983, la dernière lettre que le héros écrit avant son suicide évoque une scission irrémédiable de l'être :

1. Cf. R. Branche, « La masculinité à l'épreuve de la guerre sans nom », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 20, 2004, p. 111-122.

2. D. Zimmermann, *Chronique du rien*, Paris, Fayard, 1982, p. 51.

L'ÉPREUVE DU FEU

Je ne dirai même pas que la guerre pourrit tout. Ce n'est pas la vraie guerre, c'est la guerre civile, quelque chose d'intime, de très profond. Je suis divisé. Je n'en puis plus. Je ne suis plus vivant¹.

Face à l'irruption brutale de la violence, la vue des corps révèle chez de nombreux appelés les traumatismes profonds liés à la disparition des interdits : le « silence et la honte » des soldats, confrontés à la réalité des actes auxquels ils participent, donnent la mesure de la révélation brutale du visage de la guerre et de ses conséquences². Témoins muets rivés à ce moment traumatique, les combattants ne pourront trouver des mots à la mesure de l'expérience : au-delà de leurs particularités, les guerres qui se répètent conservent le même pouvoir d'effraction, produisent les mêmes traumas et génèrent des silences comparables³. À la représentation de la « belle mort » patriotique, parant les combattants de son aura, se substitue définitivement le choc d'une mort sordide et dégradante qui suscite la répulsion. La mort qu'on donne est également abjecte et dépourvue de sens. Le topos de la victime innocente parcourt ainsi le récit de guerre et l'incohérence se cristallise autour de la notion de hasard : dans *Des feux mal éteints*, le hasard tragique conduit au suicide la sentinelle responsable de la mort de deux petits Européens, deux jours après sa fatale erreur⁴. Mais la guerre abaisse également « la vie morale à son étiage,

1. P. Bourgeade, *Les Serpents*, Paris, Gallimard, 1983, p. 251.

2. Selon le titre de l'étude que B. W. Sigg a consacrée aux traumatismes des soldats confrontés aux transgressions de la guerre d'Algérie : *Le Silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Scandéditions-Éditions sociales, 1989.

3. Cf. les analyses que C. Trevisan consacre au « silence du permissionnaire » dans le roman de la guerre de 14, in *Écrire la guerre*, PUBP, 2000, p. 201-209.

4. P. Labro, *Des feux mal éteints*, *op. cit.*, p. 350.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

ne tolère de sentiments qu'élémentaires et grossiers¹ ». Quand Noël Favrelière mentionne, dans *Le Désert à l'aube*, la mort d'une petite fille au cours d'une opération, il révèle l'existence d'une autre forme de contingence plus cynique, insoutenable :

Comme une compagnie du huitième approchait d'un village, ceux qui étaient en tête virent un buisson s'agiter. Sans chercher à savoir ce qu'il y avait derrière, le capitaine ordonna de tirer. Au même instant, une petite fille en robe blanche sortit, apeurée, et se mit à courir vers le village. Les hommes qui étaient les plus près d'elle ne tirèrent pas; les autres [...] tirèrent, eux; mais la petite fille en blanc courait toujours. Le capitaine s'adressa alors au tireur d'élite qui était près de lui et lui dit : « Tu as cinq cents francs et ma boîte de ration si tu la descends. » Le tireur visa posément, comme au stand, et tira. La petite tache blanche s'arrêta net et roula dans l'herbe. L'enfant mourut quelques minutes plus tard dans les bras de celui qui l'avait touchée².

La mort de l'enfant relève ici d'une volonté délibérée, froide et déshumanisée, dont la manifestation cynique – le pari, s'apparentant à un jeu de stand de tir – accuse en une terrifiante variation l'omniprésence du hasard qui règne sur le terrain de la guerre. Le dérèglement psychotique que révèlent de tels comportements assimile le combat à un univers de foire, où le récit de l'absurde exprime mieux que toute autre rhétorique la faillite éthique. L'horreur gratuite a comme seule issue possible la folie, dans laquelle sombre le meurtrier. Le récit de Noël Favrelière ne s'attarde pas,

1. J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 221.

2. N. Favrelière, *Le Désert à l'aube*, Paris, Minuit, 1960-2000, p. 45-46.

L'ÉPREUVE DU FEU

abandonnant la scène à sa réalité sinistre, et au commentaire laconique d'un compagnon d'armes : « À la guerre, on perd toujours quelque chose. Parfois c'est seulement la vie¹. »

Dans *L'Écho du silence*, après l'exercice de la folie meurtrière, le retour des vainqueurs – des parachutistes chargés du ratissage, animés d'une « joie virile de héros un peu fatigués » – développe dans une trouble jubilation les signes d'un triomphe barbare : des têtes coupées, exhibées comme preuve de leurs exploits et comme trophées sordides offerts à la population. Après leur passage, les soldats de la section découvrent dans les mechtas ébouleées, parmi les habitants morts, « des petits corps avec des petites têtes, des têtes d'enfants étonnés et ceux-là, ils leur fermaient les yeux, parce qu'ils avaient mal et parce qu'ils avaient honte »².

Tombeau littéraire

Parmi les œuvres écrites par des appelés se distingue le recueil de sept chants de Pierre Guyotat : *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, né de l'expérience algérienne en Grande Kabylie et publié en 1967. « Ni œuvre de témoignage ni mémoires, souligne Catherine Brun, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* refuse l'identification et la reconnaissance générationnelle que recherche la même année Philippe Labro avec *Des feux mal éteints*³ ». L'auteur, appelé en Algérie, fut arrêté par la sécurité militaire, questionné, inculpé d'atteinte au moral de l'armée et de complicité de désertion, mis au secret dans un cachot souterrain trois mois, puis muté dans une unité disciplinaire. Par l'imaginaire d'un

1. *Ibid.*, p. 46.

2. J.-P. Robert, *L'Écho du silence*, *op. cit.*, p. 198.

3. C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 152.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

écrivain monumental, alors ignoré du public, l'expérience algérienne – en particulier celle de la saisie du corps, des sévices, de l'angoisse, du cachot – se métamorphose en matière poétique dans une œuvre dont la puissance lyrique de geste échappe au cadre spatio-temporel algérien. Ce créateur des limites fonde une épopée inactuelle, écrite en sept chants, où se déchaîne la violence sexuelle. Après le soulèvement inaugural et le massacre de colons, la curée barbare des tortures, viols, égorgements et massacres se poursuit dans les chants suivants voués à une démesure orgiaque, où combattants de tous bords, soldats et rebelles, mutilent, détruisent, exterminent et combattent.

Le déferlement de la folie psychotique est montré par une prolifération obsessionnelle de supplices qui recouvrent, en une représentation mythique, le champ du conflit algérien, depuis ses origines, sans se limiter pour autant à sa représentation. L'« événement guerre », situé dans la cité d'Ecbatane, est absorbé dans « l'événement sexe », « l'événement prostitution », « l'événement crime ou inceste »¹. Les scènes de massacres et de viols, de jeux avec la mort et avec les morts prolifèrent, dont l'atrocité est décuplée à la mesure de leur fréquence et de leur banalité. La collusion constante entre sexe et guerre en vient à produire un effet d'équivalence, y compris dans la confusion lexicale² : dans cette matière asphyxiante s'écrit la chronique ordinaire du soldat.

La réalité que l'œuvre pénètre avec violence présente des résonances multiples. Pierre Guyotat met en scène, de manière emblématique, une multitude de personnages

1. Entretien de P. Guyotat avec J. Henric, *Art Press*, n° 94, juillet-août 1985.

2. Voir les analyses de C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, op. cit., p. 153.

L'ÉPREUVE DU FEU

abîmés dans l'horreur d'une dépravation fantasmagique et cauchemardesque, en se départant de toute visée à l'abstraction, la morale, la psychologie, la métaphysique. Cette décantation doit faire apparaître selon l'auteur « le noyau des choses¹ ». Bien au-delà de toute intention référentielle, la soldatesque asservie aux maîtres d'Ecbatane est projetée dans le gouffre apocalyptique et visionnaire de l'écriture pour suggérer l'apprentissage de l'abomination extrême, le point ultime de l'aliénation, tout à la fois esclavage et folie paroxystique. Dans une monstrueuse symphonie, un « énorme opéra incompréhensible² », l'auteur met en scène l'expérience initiatique d'un *devenir guerrier* à l'épreuve du feu.

Pierre Guyotat écrit à Jean-Edern Hallier en 1966 : « La guerre d'Algérie m'a fourni des éléments pour la description d'une "intimité primitive" : corps, vêtements, nature, accouplements, nourriture, hygiène, excréments, mais ce sur quoi l'opinion française, en son temps, s'est émue : tortures, massacres, viols, etc., en somme un tragique affaibli (dont moi-même j'ai pu alors, sur place, constater les effets, douloureusement), je l'ignore ou le traite dérisoirement. »

On perçoit, dans la chronologie heurtée des chants, les strates de mémoires de guerres qu'on ne saurait réduire au conflit algérien : les premiers chants comportent dès l'incipit des allusions à la Seconde Guerre mondiale, en particulier à la débâcle, l'occupation, la résistance, la déportation et la libération. Les références évoquent également l'histoire coloniale. Le premier chant se clôt sur une évocation des événements du 8 mai 1945 et de la mobilisation des troupes :

Au soir, dans Ecbatane, les journaux se déchirent de
mains en mains : Inaménas, dans la nuit, s'est soulevée,

1. Entretien de P. Guyotat avec R. Borderie, *Les Lettres françaises*, 4 octobre 1967.

2. Lettre de P. Guyotat à A. Ollivier, sans date, citée par C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, op. cit., p. 134.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

en dix points stratégiques de son territoire : des colons sont massacrés, leurs enfants tués à coups de hache ou jetés dans les puits. Le Gouvernement décrète l'envoi de renforts dans l'île.

Un paquebot sort d'Ecbatane, les soldats crient sur le pont, vomissent sur les cordages. Iérissos, Mantinée reprise par la princesse, le soir, au milieu de la mer, apporte les baquets de soupe aux soldats ; ceux-ci, ivres, la poitrine et le col enduits de vomissures, le renversent et lui plongent la tête dans un baquet de soupe brûlante, jusqu'à la mort¹.

À partir de ce premier chant qui, à l'instar de la littérature algérienne, balaie le passé colonial pour prendre ancrage dans la période 1940-1945, les allusions à la guerre d'indépendance déploient jusqu'au sixième chant une chronologie lâche mais parfaitement perceptible – la constitution d'une armée clandestine de « soldats rebelles à l'État » dont « la plupart sont nés à Inaménas, fils de colons » (p. 205), évoquant par exemple la naissance de l'OAS en 1961.

Il conviendrait de s'arrêter plus longuement sur l'effet retard de l'écriture de ce *tombeau* littéraire, qui, à distance de l'écume produite par l'événement, répercute, à la manière d'une onde de choc, l'énergie comprimée d'un profond séisme. Dans sa contention, le texte restitue également, à l'issue de son travail souterrain, toute l'énergie des éléments d'exaspération accumulés, parmi lesquels les heurts de la parataxe et ses effets accumulatifs, l'imaginaire tellurique charrié dans sa matérialité proliférante et destructrice :

La nuit, le pillage se fait à la lueur des torches. Les centrales électriques ont explosé dans le bombarde-

1. P. Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 50-51.

L'ÉPREUVE DU FEU

ment; le feu prend aux tentures, aux tapis. Dans la cathédrale, les pillards, grimpés sur des escabeaux, ont rallumé l'éclairage de secours, le gaz explose au visage des rebelles, les femmes s'enroulent dans les chasubles, se poursuivent entre les piliers, crachent sur le tabernacle. Des couples s'étreignent sur l'autel; d'autres, sur le clavier aigu de l'orgue. Des groupes d'enfants, accroupis autour des ciboires, dévorent des hosties. Déjà, les vivres s'épuisent; des nouveau-nés, abandonnés dans les maisons de la basse ville par leurs mères montées au pillage, meurent, sous le regard perçant des rats¹.

Cette écriture en percussion, profondément subversive, participe du registre lyrique de l'œuvre qualifiée par son auteur de « beau poème sur les thèmes de la guerre, de l'amour et de la solitude² ». Le magma du texte recueille la pulsion sexuelle, la matérialité des corps aliénés, suppliciés, qu'il *travaille*, au sens même de la torture obsessionnellement exhibée.

Tombeau pour cinq cent mille soldats est également iconoclaste par l'absence délibérée de point de vue idéologique, voire éthique, et par le violent rejet de tout manichéisme. La représentation renvoie dos à dos rebelles et soldats, évoque les camps de concentration comme une matière poétique, épouse ponctuellement la honte du bourreau, suggère ailleurs la souffrance et la compassion. Pierre Guyotat commente la réception de son roman en ces termes : « Ce qu'il y a dans *Tombeau*, ce n'est pas forcément ce que j'ai vu, mais ce que j'ai rêvé étant là-bas [...], tout ce

1. *Ibid.*, p. 479.

2. Lettre de P. Guyotat à H. Guyotat, 28 novembre 1965, cité par C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, *op. cit.*, p. 135.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

qui n'était pas de l'ordre de l'Histoire dite noble, noblement traitée [...]. Et on a dit que *Tombeau* était un livre fasciste. On a dit aussi qu'il glorifiait la décolonisation, alors que je n'étais pas tendre avec ceux qu'on appelait les "rebelles". C'est à se demander si les gens lisent les livres¹. » De fait, la mise en scène de l'*aliénation* qui sous-tend l'écriture de *Tombeau* fait exploser les frontières des interprétations politiques et historiques étroites dans lesquelles on a restreint la signification de l'« événement guerre ». Anachronique, atemporelle, l'œuvre de Guyotat l'est assurément en ce sens qu'elle excède l'Algérie pour marteler, selon Michel Foucault, le « piétinement de toute armée et le brouhaha infini des servitudes » : « ces coups, ces corps, ces blessures dans leur nudité, loin d'être une image de la morale, val[ent] pour le signe pur de la politique »². Hors cadre, hors chronologie, hors lieu également, ce *Tombeau* métaphysique, « conçu devant le champ illimité de la nuit nord-africaine, fut écrit devant le champ illimité de l'Océan³ ».

1. Entretien de P. Guyotat avec C. Rihoit, cité par C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, op. cit., p. 169.

2. M. Foucault, « Il y aura scandale, mais... », *Le Nouvel Observateur*, 7-13 décembre 1970. Repris dans *Dits et Écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 74-75.

3. Préface à l'édition japonaise de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, cité par C. Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, op. cit., p. 161.

Le corps de la guerre

« Dehors la neige inondait toute la campagne et me renvoyait l'image d'une caravane humaine avançant péniblement.

Je me souvins de mon entrée à ARRIS, me recueillis quelques instants et avançai à leur rencontre.

Je relevai un homme blessé qui refusait de suivre les autres. Il avait les yeux grands ouverts, la poitrine ensanglantée. Il haleta quelques instants et s'éteignit dans mes bras.

Je lui tournai le visage vers la qibla, lui fermai les yeux, dis pour lui la profession de foi, récitai les sept premiers versets du Coran et regagnai la grotte en songeant aux autres cadavres, bras et jambes qui iraient le rejoindre dans une fosse commune. Les chacals viendraient la gratter en déchirant le froid et douteux silence de la nuit de leurs cris qui me donnaient mal au creux de l'estomac et m'empêchaient de dormir.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

À l'intérieur de la grotte ceux qui le pouvaient entouraient le feu ; les autres, les mutilés étaient alignés le long de la paroi.

Ils n'étaient pas nombreux.

Les aides sortirent les ciseaux, les lames Gillette et la scie.

« Plus de temps à perdre ! À l'assaut ! »

Je devenais le boucher de mes semblables.

La scie criait, les hommes hurlaient de douleur et ma tête bourdonnait.

- L'Algérie entière coulait par la blessure.

- Villa Susini : des jeunes filles nues sont noyées dans des baignoires.

- Villa Gras : des hommes sont étouffés.

- La « gégène » et le « loup ».

- Un corps imbibé d'essence brûle.

- Des flammes de chalumeau ouvrent des poitrines et des bras.

- On entaille des corps entiers.

- Des mains servent d'enclume au manche des haches.

- On étrangle.

- L'Algérie entière criait sous la torture. »

Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*

© Éditions SNED, 1979, p. 37-38. (ENAL, 1988.)

« ... Au cœur du noyau central d'un univers qui nous révélait son vrai visage, sa vérité, son règne, son essence profonde : la torture des hommes et des femmes par d'autres hommes. »

Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme*

Les récents travaux sur les cultures de guerre mettent en évidence, sur de multiples champs de bataille, la permanence du diptyque corps-guerre. Dire, en particulier, qu'il existe une relation entre l'acte de guerre et un comportement sexuel agressif relève du truisme. Dans les deux cas, la conquête et la soumission sont la raison d'être. L'historiographie de la guerre d'indépendance algérienne est au cœur de cette réflexion qui associe les manifestations de la violence extrême et la corporéité de la guerre, tant les violences imprimées dans le corps des combattant(e)s et des victimes civiles, qu'elles soient programmées ou contingentes, sont liées à la définition particulière de cette « guerre sale ». Alors que le caractère effectif des combats a peu usé du corps à corps, l'imaginaire est cependant profondément marqué du sceau des outrages extrêmes infligés aux corps : explosion, viol, torture, brûlure, mutilation, décapitation, démembrement, égorgement, émascation... Du récit de témoignage à la fiction, cette *impression* de l'extrême violence sur

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

le corps des victimes fait l'objet de toutes les transpositions imaginaires et fantasmatiques. « On peut se demander, suggère Anny Dayan-Rosenman, si le mélange d'horreur et de sidération exercé par les représentations de la guerre d'Algérie n'est pas lié à la place particulière, exacerbée, qu'y jouent les représentations et les mises en scène de corps en souffrance¹. »

Selon les analyses de Sidi Mohammed Barkat sur « le corps d'exception », ces sévices, relevant au premier chef du traitement que l'on fait subir au corps du colonisé, ne sont en rien déclenchés par telle conjoncture extraordinaire. Ils sont générés par le fait que le corps en question est imaginé *a priori* comme devant être nécessairement soumis à un traitement spécial de discipline et de contrôle. Emprisonné dans un régime d'exception, le corps des colonisés doit être soustrait aux règles du droit commun : « C'est en ce sens que ces corps spécifiques, enfermés dans un régime d'exception, peuvent être appelés corps d'exception². » L'expression « corps d'exception » ne relève pas de la figure de rhétorique : elle désigne, à l'origine, une institution qui suppose la permanence de l'enfermement des corps dans un régime d'exception. Enfermé de la même manière, le corps du colonisé se définit précisément en tant qu'il est reconnu comme un corps étranger. Son extériorité n'est pas considérée comme un accident, elle constitue son essence même. Au paroxysme du conflit, la toute-puissance déchaînée de l'État se donne à voir précisément comme l'expression paradoxale de son impuissance. En éliminant physiquement le corps étranger dans un incoercible

1. A. Dayan-Rosenman, « Le corps blessé de l'Algérie », in *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 201.

2. Voir S. M. Barkat, « Corps et État », et P. Tévanian, « Le corps "d'exception" et ses métamorphoses », in « Corps en guerre », *Quasi-modo*, tome II, n° 8, 2007.

LE CORPS DE LA GUERRE

déchaînement de haine, c'est donc à la transmutation des corps que l'on s'en prend : le corps d'exception est exposé, supplicié, torturé comme instrument de lutte féroce contre le corps libre qu'il prétend devenir : « Tuer les corps veut dire, en définitive, écraser le nouveau mode d'être du colonisé qui s'est formé pendant un laps de temps très court au cœur même du système colonial. En les liquidant, l'État manifeste, contre l'évidence même, sa volonté de voir persister les règles de la situation coloniale. Pour perpétuer l'image du corps d'exception, il n'hésite donc pas à se comporter avec la dernière férocité. Car il s'agit bien d'empêcher que la question coloniale ne soit enfin posée dans toute son ampleur. » Ces analyses éclairent l'absence de questions qui concerneraient le scénario démentiel du traitement infligé : le traitement des corps, qui relève de la théâtralité de la guerre, résulterait alors d'un ferment idéologique, d'un non-dit stratégique, de l'anomie généralisée propre à cette répression (Sidi Mohammed Barkat analyse en particulier celle du 17 octobre 1961). Parmi ces pratiques et ces logiques de guerre, les manières de blesser, de torturer, de mettre à mort, d'outrager les vivants ou les cadavres, de les anéantir, se nourrissent des imaginaires, fantasmes, idéologies qui structurent la perception du corps de l'ennemi. Les corps des civils sont ainsi absorbés par la guerre, détruits, torturés, jusqu'au corps disparu, donnant aux belligérants, dans une terrifiante gradation de l'horreur, toutes raisons d'accomplir en retour des actes plus atroces encore. De ces corps escamotés, la littérature donne traces dans un imaginaire de guerre souvent halluciné.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Le corps de l'Algérie

Parmi les récits qui figurent le martyre de l'Algérie, l'un des plus frappants est sans doute *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra, publié en 1979, mais donné à lire comme un journal de guerre. L'auteure, née en 1949, porte en elle et à l'écriture le souvenir du supplice de son père, évoqué dans la préface de Kateb Yacine :

De sa plus tendre enfance, elle garde le souvenir d'un homme écartelé sur le canon d'un char, exposé dans la rue. Elle a vu torturer son père. Elle l'a vu mourir en lui recommandant de garder la tête haute. C'est à lui qu'elle dédia son livre. Quand elle pense à son père, elle voit des yeux bleus, d'un bleu métallique. Et ce bleu la renvoie au village natal, au bord de la rivière Meskiana, en berbère Miss'l Kahina, les enfants de la Kahina. C'est un village de l'Aurès, la montagne qui fut le foyer de l'insurrection du premier novembre, après avoir été le berceau et le champ de bataille de l'héroïne tribale, aux sources de la nation¹.

Martyre du père auquel l'écriture de la fille s'adresse dans le geste de l'épigraphe inaugurale, atteinte au corps jusqu'au supplice extrême et à la mort : le texte ne cesse de dire la souffrance dans laquelle il puise sa source, en même temps qu'il se concentre sur une Algérie qui lutte pour la vie, alors que « l'insurrection de l'Aurès enfante sous nos yeux une Algérie nouvelle », commente Kateb Yacine dans sa préface.

1. Y. Mechakra, *La Grotte éclatée*, *op. cit.*, p. 8, préface de Kateb Yacine. Cf. J.-P. Dubost, « Regard sur la guerre, torture de la mémoire », in *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 185-199.

LE CORPS DE LA GUERRE

Le martyr des corps s'exprime dans *La Grotte éclatée* au travers de deux figures : Salah, l'enfant recueilli par l'héroïne, et Arris, l'enfant auquel elle donne naissance dans la grotte où elle soigne les combattants, et qui porte le nom d'un père mort sitôt après la rencontre. Le récit de l'amputation de Salah, l'enfant blessé, n'est pas seulement le récit du corps individué en souffrance, mais, enclos dans la représentation oppressante des combattants algériens démembrés, il exprime dans sa multitude l'atteinte mutilante et symbolique au corps algérien :

Quand les renforts arrivèrent, il nous fallut tenter l'impossible, couper à l'un le bras, à l'autre la jambe ou le morceau de chair pourri.

Je n'avais plus besoin de courage. Tous comptaient sur moi. Je me contractai pour débarrasser mon corps d'une émotion qui le ramollissait et me mis à l'œuvre. Je traçais de mes doigts trempés dans la cendre les lignes que devaient scier mes aides.

Fermer les yeux en faisant crisser ses dents, rougir puis cesser de respirer et déverser à flots sa douleur par des yeux brillants de fièvre. L'Algérie avait besoin d'eux.

Parmi les blessés, il y avait un enfant. Ses yeux noirs et vifs creusaient un visage blanc et décharné. Il fallait l'amputer des deux jambes.

Quand je relevai la tête, je réalisai le carnage¹.

Le récit de ces souffrances infligées aux corps scande sept années de guerre, chaque chapitre étant annoncé par une date, de novembre 1955 au 5 juin 1962, et se condense dans l'évocation de l'enfant né dans la grotte, Arris, à la fois nom d'une terre, d'un homme et d'un fils (il deviendra également le titre d'un roman ultérieur), qui concentre en

1. *Ibid.*, p. 22.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

un seul mot la naissance et la mort, la résistance dans le creux matriciel de la grotte, et son explosion finale sous le napalm. À la suite de cet événement crucial où Salah et la quasi-totalité des réfugiés de la grotte sont ensevelis vivants, la narratrice survivante se réfugie en Tunisie avec son enfant mutilé, qu'elle libère enfin d'une folie obsessionnelle en l'étouffant. À l'image des corps démembrés, suffoqués, étranglés, en écho au supplice d'Arris bientôt réduit à un corps qui crie, le récit, comme éclaté par une secousse sismique, reproduit dans son rythme les déflagrations des événements et se mue en chant d'agonie de l'Algérie. Corps de l'enfant qui crie de douleur et qu'étouffe sa mère, corps du texte qui s'enraye dans le ressassement de la destruction, narration pulvérisée dans la mention brute de la douleur : le témoignage du supplice de Salah, de la mère et d'Arris, son enfant, au milieu des combattants morts, livré dans son immédiateté, se surprend à figurer, dans une métaphore universalisante, l'explosion de l'Algérie. L'enfant montré dans son martyre incarne un pays dont l'enfantement s'apparente à une agonie :

Octobre 1958 – Mort des compagnons. Éclatement de la grotte.
Octobre 1958 – Je mourus.
Octobre 1958 – Le napalm m'arracha Salah.
Février 1958 – Des petits écoliers assassinés n'avaient pas encore compris qu'ils étaient morts.
Octobre 1958 – Kouider sauva mon corps de l'oubli.
Octobre 1958 – Kouider sentait la chair brûlée.
Octobre 1958 – J'avais souhaité perdre la mémoire¹.

Quelque vingt ans après la publication de *La Grotte éclatée*, Yamina Mechakra écrit *Arris*, roman évoquant

1. *Ibid.*, p. 93.

LE CORPS DE LA GUERRE

encore la maternité et l'enfance à la fois comme sources et lieux de déchirements de l'identité. L'engendrement figure de nouveau l'histoire qui se joue sur la terre algérienne et les violences qui la parcourent. Le roman de Yamina Mechakra montre également à quel point la femme est au cœur de l'indépendance algérienne, accoucheuse d'une histoire sur l'autel de laquelle elle se sacrifie. L'engendrement s'apparente également aux douleurs de l'écriture elle-même plongée au cœur de l'histoire, Yamina Mechakra affirmant qu'elle écrit avec ses viscères des textes en gestation, au prix d'accouchements douloureux : « Seule la mère peut se permettre cette fulgurance du cri, ces gémissements¹. »

Mères muettes de terreur... Victimes du flot qui gronde et dont elles ne comprennent pas le sens, avaient-elles seulement, rien qu'un instant, saisi le sens de ce carnage? [...] Emportées à jamais dans une tempête sanglante, elles avaient oublié jusqu'au sens du frisson. Mais la terre, la terre les enfouit dans son ventre, pour les engendrer ensuite².

Attentats

Comme la mort sale engendrée par le napalm, la mort ensauvagée, consécutive à l'explosion des bombes, devient emblématique du conflit. Le spectre de l'attentat aveugle parcourt des récits qui se figent brutalement sur les corps déchiquetés. Brahim Sadouni relate, dans *Destin de harki*, les explosions brutales d'un attentat contre l'armée française, le 14 juillet 1960, à Arris. Les corps gisants frappent

1. « Yamina Mechakra, le retour de la Keblouti », entretien réalisé par R. Mokhtari, *Le Matin* (date non précisée).
2. Y. Mechakra, *Arris*, Alger-Paris, Marsa, 1999, p. 70.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

d'effroi le jeune témoin : « Le désordre est indescriptible! Des corps de femmes et d'enfants gisent, le visage et les membres ensanglantés¹. » La mémoire d'Alger est hantée par la tragédie des bombes, qui participe d'une généralisation comparable de la violence. Dans *Des feux mal éteints*, Philippe Labro évoque le sinistre spectacle qui suit un tir d'obus de mortier lancé depuis les collines d'El-Biar, sous forme d'anticipation, comme s'il s'agissait, en évitant l'actualisation dans le récit, d'en montrer mieux l'horreur traumatisante projetée comme une vision; une horreur d'abord racontée, imaginée et fantasmatique pour les appelés, avant d'être effective :

Le tir serait remarquablement réglé et ne pourrait, au dire des militaires, qu'être l'œuvre de spécialistes, des déserteurs sans doute. Il serait aussi très meurtrier, une vingtaine de femmes, de vieillards et d'enfants, tous musulmans, y laissant leurs ventres, leurs tripes, leurs cervelles et leurs orteils, déchiquetés, épars, démembrés, bouillie sanglante, charpie honteuse².

Ses représentations les plus tardives, comme *Lettre à Zohra D.*, de Danielle Michel-Chich, en 2012, livrent encore de l'attentat une représentation pathétique, jusque dans l'évitement du récit : dans les bars d'Alger, sur les trottoirs, comme sur d'autres scènes, « le spectacle de la mort violente, du corps outragé, reste toujours quelque chose de sidérant, expérience d'une intensité trouble face à quoi se défont [...] la parole et la pensée³ ». Dans *Les Oliviers de la justice*, Jean Pélégri réunit en une hypotypose obsessionnelle les lieux familiers de son enfance et de sa

1. B. Sadouni, *Destin de harki*, Paris, Cosmopole, 2002, p. 32.

2. P. Labro, *Des feux mal éteints*, op. cit., p. 108.

3. C. Trevisan, *Les Fables du deuil*, Paris, PUF, 2001, p. 44.

LE CORPS DE LA GUERRE

jeunesse et les images de la rue d'Isly frappée par les bombes. L'emprise sur le texte de l'événement obsédant est exprimée par les prolepses qui en anticipent le surgissement. Par le biais des victimes, dont Jean Pélégri donne une figuration pathétique, s'immisce le traumatisme d'une guerre qui broie le corps. Certes, le corps déchiqueté figure parmi les *topoi* des guerres modernes, mais sa réalité apparaît ici sous une forme d'autant plus terrifiante qu'elle implique en nombre de tout jeunes civils. Après avoir évoqué, dans une reconstitution méticuleuse, l'atmosphère du Milk-Bar, place Bugeaud, où s'est installée, le 30 septembre 1956, Zohra Drif, l'une des poseuses de bombes, le reportage historique d'Yves Courrière donne la mesure du traumatisme des visions qui succèdent à l'explosion, relayées par les photographies des journaux, les prénoms et les âges des victimes, avant de conclure : « Cette fois, l'épouvantable engrenage était bien en marche, huilé au sang, lubrifié à la chair humaine. Il allait tourner longtemps. Broyant aveuglément Européens et musulmans¹. »

Au récit rationnel du ressort de la violence civile répond en miroir, dans l'ordre du pathétique, sa représentation comme attente de la mort. *La Femme sauvage*, de Kateb Yacine, paru dans *Les Lettres françaises* en 1963, est consacré aux poseuses de bombes. Au moment où Nedjma, prise au piège dans l'autobus, doit être tuée par sa propre bombe posée sur ses genoux, Mustapha commente :

Il ne nous reste plus qu'à recevoir la charge.
C'est peut-être justice.
Car nous voulions frapper un coup
Avec le sang des innocents.

1. Y. Courrière, *La Guerre d'Algérie*, op. cit., p. 745-746.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Nos propres bombes nous déchirent.
C'est peut-être justice.
Mais nous n'avons pas le choix des moyens
Car nous combattons à un contre mille¹.

La mise en scène de Kateb Yacine se fige en un instant de suspens, dans l'imminence asymptotique de la mise à mort tragique. Le chœur des voix se mêle alors au rythme lancinant du mécanisme d'horloge qui va déclencher l'engin pour évoquer en écho le temps, « ce long mensonge », le temps qui jusqu'ici « tuait en silence » les innocents, le temps qui a retrouvé « son rythme sanguinaire » :

Il ne sait plus mentir, il galope fourbu
Il ne pourra plus ponctuer le message
Que d'autres mutilés et d'autres morts nous ont transmis².

Mustapha reprend à l'intention des poseuses de bombes martyres une phrase que le chœur des jeunes filles adressait aux combattants dans *Les ancêtres redoublent de férocité* : « C'est par vos yeux que la nation verra le jour³! » Les chœurs alternés des protagonistes légitiment enfin le « noir moment » de l'« explosion vivante » « au cœur de l'ennemi » :

NEDJMA :
Il faut que notre sang s'allume

MARGUERITE :
Et que nous prenions feu

1. Kateb Yacine, *La Femme sauvage*, 3, épilogue, *Lettres françaises*, 17-23 janvier 1963, p. 40. In *L'Œuvre en fragments*, op. cit., p. 305-306.
2. *Ibid.*, *Lettres françaises*, p. 41 et *L'Œuvre en fragments*, p. 307.
3. *Ibid.*, *Lettres françaises*, p. 41 et *L'Œuvre en fragments*, p. 308. Dans le texte de 1959, la variante exacte est : « C'est par vos yeux à vous que la nation verra le jour » (*Les ancêtres redoublent de férocité*, op. cit., p. 142).

LE CORPS DE LA GUERRE

NEDJMA :
Pour que s'émeuvent les spectateurs

MARGUERITE :
Et que pour dans le monde
On ouvre enfin les yeux

NEDJMA :
Non pas sur nos dépouilles

MARGUERITE :
Mais sur les plaies des survivants¹.

Cependant, en un ultime retournement – la bombe n'explose pas, mais elle est volée par Ali, l'enfant de Nedjma, et donne lieu, lors de l'épisode de la « buvette révolutionnaire », à un renversement burlesque –, Kateb semble refuser *in extremis* d'adhérer à la martyrologie héroïque et aux vulgates révolutionnaires qui sacraliseraient l'action violente jusqu'à son tragique dénouement.

Le corps profané

La confrontation avec les corps meurtris ou l'abjection du cadavre défiguré donne lieu à autant de scènes traumatiques. Dans la surprise et dans l'effroi, une image, celle de la violence, de la souffrance extrême ou de la mort, fait irruption comme un corps étranger. La scène indélébile du trauma est rapportée comme un événement unique, intense, dont les textes reflètent les répercussions psychiques et les syndromes. Dans une conjoncture où lois et tabous sont communément transgressés, elle véhicule les représentations

1. *Ibid.*, *Lettres françaises*, p. 42 et *L'Œuvre en fragments*, p. 308.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

anxiogènes et terrorisantes des événements catastrophiques. Cette scène concerne tout particulièrement la profanation des corps, et la transgression de tous les interdits qui lui sont affectés, dans l'insoutenable gradation des sévices : humiliation, dénudation, torture, viol, exposition. Mise en scène de la mutilation, l'exposition publique et l'avilissement du cadavre relèvent de stratégies par rapport au corps mort de l'ennemi haï : ils sont des armes de guerre à portée idéologique. Détériorer partiellement et durablement un corps qui a été torturé ou violé s'avère souvent symboliquement plus payant que de le supprimer. Le corps hébété, exténué, déshonoré est ainsi la preuve vivante de sa vulnérabilité. Média-tiquement mutilé, symboliquement anéanti, il peut être livré aux siens, comme le frère de Chérifa, Ahmed, dans *L'Amour la fantasia*, tombé et abandonné après avoir été dépouillé par l'ennemi¹. De la même manière, on tente d'anéantir l'image de la belle mort du combattant et la martyrologie héroïque qui s'y rattache, quand on refuse que soit rendu tout hommage rituel à son cadavre exposé devant les siens.

Par des pratiques symétriques, les combattants algériens s'attaquent à la virilité des ennemis capturés dont ils mutilent le corps en dépouilles grotesques et hideuses : utilisant des armes blanches, égorgeant en « sourire kabyle » et émasculant leurs victimes dont ils placent parfois les parties génitales dans la bouche, ils situent le combat sur le terrain de la virilité et adressent aux vivants un avertissement traumatisant. Ces actes exacerbent la puissance du stéréotype de l'armée française représentant l'ennemi comme un égorgeur sanguinaire. Frappant l'imagination, suscitant la terreur de la mort qui guette, le fantasme de l'horreur qui se réalise excède la capacité même d'en témoigner

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 138. Cf. R. Branche, « La masculinité à l'épreuve de la guerre sans nom », *loc. cit.*, p. 111-122.

LE CORPS DE LA GUERRE

précisément. Les récits, rares, qui l'évoquent, sont révélateurs d'un désarmement corporel et psychique. Plus souvent, les témoignages portent l'empreinte du silence ou de l'obsession.

On découvre des cadavres sans main, sans pied, le cou à demi tranché au rasoir, ou le tronc sectionné. À l'examen, il apparaît que le tortionnaire n'a d'abord mutilé que ce qu'il faut pour que la mort soit longue. Il a commencé, par exemple, par crever les yeux...

Et, toujours horriblement évidente, c'est, en outre, la même mutilation *innommable* au bas-ventre, le summum de la douleur¹.

Ainsi, la culture de guerre qui fait rage sur le terrain algérien donne toujours à voir le corps du combattant comme front à anéantir. La théâtralisation du corps, non seulement violenté mais également exposé, suscite un *tremendum horrendum* qui a partie liée avec le sacré. C'est parce que l'horreur isole ces événements en les rendant incomparables, qu'ils échappent à toute faculté d'appréhension. C'est aussi pour cette raison que la fiction est requise par l'histoire pour donner à voir, par l'imagination, ce que la réalité a d'irreprésentable, Paul Ricœur affirmant : « La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer². » Dans « l'enfer de banalité » de l'horreur, Mohammed Dib soutient que seules des « visions oniriques et apocalyptiques » sont des « projecteurs capables de jeter quelque lumière sur de tels abîmes »³.

1. P. Leulliette, *Saint Michel et le dragon. Souvenirs d'un parachutiste*, *op. cit.*, p. 109-110. C'est nous qui soulignons.

2. P. Ricœur, *Temps et récit*, 3, Paris, Seuil, 1991, p. 342 et p. 274.

3. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, « Postface », *op. cit.*, p. 190-191.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Plongeant dans l'univers de la guerre, les nouvelles de Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme*, prétendent en éclairer la réalité par les détours de la fiction. *Nora*, ultime nouvelle du recueil, raconte l'incarcération d'un lycéen promis à la torture et à la mort. La romancière et poétesse, de son vrai nom Marylise Benhaim (1928-2001), issue de la tribu chaoua des Ben Moushi par son père et d'une famille juive d'Andalousie par sa mère, était institutrice près de Aïn Defla au moment de la guerre. Elle devint agent de liaison dans le maquis de l'Ouarsenis, dit le « Maquis rouge », et, recherchée par la police et condamnée par contumace, elle entra dans la clandestinité. Son récit, placé sous une épigraphe de Hafiz de Chiraz, « Qui peut conter l'histoire des cœurs qui saignent », évoque le « premier rendez-vous avec le sang » du jeune narrateur, enfermé dans une pièce avec une femme suppliciée. La narration à la première personne intimise le récit de l'expérience, livré *in praesentia* sous le regard du jeune homme. Les signes du traumatisme – pétrification, choc violent, effraction, affects durables – expriment la souffrance psychique :

Et dans ce gémissement profond de la nuit, partout des masses noires s'agitaient autour de moi. Je recevais de l'ombre des souffles vivants. Il y a quelqu'un dans cette pénombre. L'étreinte obsédante de cette multiple présence imaginée me devenait par instants insupportable. Je les sentais là contre chaque cellule de mon dos. Si je me retournais, j'allais les voir, prêts à bondir sur nous¹.

L'obscurité et l'insoutenable mise en scène de la torture, « estrapade de l'ère technologique », interdisent longuement la compréhension de l'horreur, avant que la conscience du

1. M. Ben, *Ainsi naquit un homme*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 182-188.

LE CORPS DE LA GUERRE

narrateur n'interprète les gémissements venus d'en haut et l'écoulement du sang comme la présence d'un corps : le corps d'une femme, attachée au plafond, que le texte décrit bientôt comme un corps démembré. La réalité d'un corps supplicié, privé de son humanité, est progressivement donnée à voir dans son anatomie précise, mais aussi sa déréliction. Le narrateur rend d'abord compte d'une impossible appropriation de l'expérience, avant d'exprimer le sentiment du franchissement des limites de l'humain : « La mort est-elle vraiment une extrémité du monde, plus grande que celle que nous venions d'atteindre? » Confronté à un monde « délirant » et à ses « abîmes de désarroi », le témoin hébété, rejeté hors du temps, sombre dans un état de véritable prostration et évoque la chute « délabrante » de ses forces. Il exprime alors l'impossibilité du récit : ses empêchements, son refoulement sont montrés par la scène du retour impossible, où, séparé de son passé, il ne peut plus rien en dire.

Il y a toujours au fond d'une victime de l'abominable quelque chose qu'elle ne révèle jamais, sans toujours bien savoir d'ailleurs elle-même clairement pourquoi, comme si, à un certain degré du fond touché, on pressentait qu'on avait perdu là une certaine langue commune avec les autres¹.

« *Nora*, dit l'auteur, raconte la mort du narrateur, pas celle de la jeune fille qui est déjà morte. C'est un texte désespéré : comment le narrateur meurt après la guerre tout en restant vivant²? » Le corps étranger qui hante le jeune homme après sa libération joue un rôle métonymique : celui

1. *Ibid.*, p. 192.

2. « Entretien », in C. Achour, *Myriam Ben*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 10.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de la trace du traumatisme, des stigmates infligés et de la souffrance partagée et incommunicable. Il incarne, dans une écriture lourdement chargée d'affects, le mort vivant douloureux précocement confronté à la monstruosité, sur le visage duquel viennent de « se creuser toutes les rides d'une vie » : « Nul ne verse des larmes sur les êtres vivants aux âmes égarées par les crimes des hommes jusqu'au point de non-retour »¹. Les stratégies de contournement de l'aveu sont diverses, parmi lesquelles le détournement du récit vers l'expression du supplice d'autrui, récit second qui témoignerait en miroir de la souffrance propre. Les mentions de telles diversions du récit recourent les tentatives d'évasion de la conscience hors du champ d'une expérience insoutenable. Le jeune lycéen, témoin de la torture de Nora, évoque à peine son propre supplice, en lui substituant de manière obsessionnelle celui de son double.

Dans une retenue liée aux difficultés à *en* témoigner, le récit algérien s'écarte souvent d'une écriture où s'engagerait le corps. Au désir d'un verbe qui serait chair, mimétique de son objet, se substitue plus fréquemment une écriture de « vision », en une exploration de « l'autre versant des choses », selon les mots de Mohammed Dib². Dans *Le Talisman*, nouvelle dans laquelle l'écrivain prête voix au supplice d'un village algérien, le narrateur (peut-être mort?) remplace le récit de sa propre torture par la description de signes – de mots qui l'entraînent vers la « terre hospitalière » de l'enfance :

Soutenu par le désir de repousser la douleur ardente
– un incendie qui me dévorait, m'attaquait au noyau

1. M. Ben, *Ainsi naquit un homme*, *op. cit.*, p. 217.

2. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, « Postface », *op. cit.*, p. 189-191.

LE CORPS DE LA GUERRE

le plus sensible de l'être –, sans doute essayais-je de supprimer le temps, origine des souffrances. J'interrogeais, sur le voile rouge de mes paupières, des signes, des paraphes, des marques qui flambaient, tremblaient, dansaient¹.

Le récit de la torture est en partie muet. Mais il s'exprime, à la manière d'une métonymie, par déplacement, par substitution, au travers d'un double. Dans la nouvelle de Myriam Ben, la quête de Nora, la femme torturée, reproduit à la sortie des ténèbres le mouvement du souvenir traumatique, dans ce qu'il implique de blancs et d'images lancinantes. Le rythme propre du témoignage de la torture réside à la fois dans la permanence obsédante de ce souvenir-écran, et dans les blancs de la représentation de soi. L'écriture participe alors d'une forme de maïeutique de l'extrême.

Aux limites de la représentation, le témoignage de l'horreur, refusant une écriture du « procès-verbal », braque ses projecteurs sur les « hantises, les désirs, les terreurs, [...] les aspirations les plus profondes de l'âme humaine »². Dans *Le Talisman*, le moment de la torture et de la mise à mort d'un enfant, Ramdane, intervient dans une mise en scène paroxystique de la dénudation. Parvenu aux limites de l'insoutenable, le narrateur, comme saisi de la honte de ce qu'il voit, se refuse à la description clinique du corps, adoptant toutes les stratégies de contournement. Devant le jeune garçon, lui-même « troublé par sa nudité³ », qui n'ose plus se tourner vers ses compagnons, le narrateur détourne les yeux :

1. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 119-120.

2. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, « Postface », *op. cit.*, p. 189-191.

3. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 113.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Je levai des regards craintifs vers les soupiraux circulaires : les barrières de l'insondable luisaient au-delà¹.

Évoquant les corps des tortionnaires, également dénudés, qui disent l'existence bestialisée, le narrateur se détourne encore : « Je préférerais fermer les yeux pour n'avoir pas à me demander ce qui les avait suscités là². » Telle la « serge de deuil³ » que la narratrice prête aux suppliciés de *L'Amour la fantasia*, les métaphores enveloppent le martyr. « Depuis que notre siècle, supplicié, martyrisé, hurle de souffrance et de désespoir », affirme Mohammed Dib, l'« usure n'a d'ailleurs cessé de s'étendre » : « Ainsi ce qui devait arriver en Algérie avait-il été à l'avance effacé, limé [...] »⁴. Loin d'atténuer l'horreur du réel, la figuration se voue ici à offrir au jeune supplicié le « suaire des mots⁵ », en évitant l'effacement ou l'usure des traces.

Ruisselant d'ondées de sang, il hurla jusqu'à la seconde où ses yeux fulgurèrent d'horreur et basculèrent dans les ténèbres⁶.

Transpirant à grosses gouttes, les bourreaux s'essuyaient le front, le visage, du revers de la main : ils surveillaient avec curiosité le dialogue du mort et du vivant⁷.

Dans la déposition, caractérisée par une « écriture nue », « transparente », telle que l'a pratiquée Henri Alleg dans

1. *Ibid.*, p. 114.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 161.

4. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, « Postface », *op. cit.*, p. 190.

5. L'expression est de C. Trevisan, in *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 177-186.

6. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 113.

7. *Ibid.*, p. 117.

LE CORPS DE LA GUERRE

La Question, le témoin doit « se montrer au croisement de son intimité et de l'événement »¹. Vouée à la révélation, la fiction de Dib est soumise à la même *exposition*, crue, insoutenable, mais elle se révolte contre la *dénudation*, le corps « exposé² », et multiplie, dans l'ordre du pathétique, les signes de répulsion et de refus. Comment le témoignage pourrait-il faire d'un corps supplicié, agonisant, une « pièce à conviction »? C'est par ce combat entre la dénudation et la proscription que Dib exprime le cauchemar du témoin :

Par moments, il arrive à l'homme d'être présomptueux au point de s'estimer en droit d'ouvrir des portes secrètes. Et il n'a pas assez de ses forces réunies pour endiguer l'horreur qui en déferle ensuite. La mort serait compatissante alors qui viendrait lui fermer les yeux, elle lui apporterait la paix et le libérerait, si, dans ses chambres profondes, elle-même n'était qu'un simulacre³.

La folie apparaît dans de nombreuses représentations de la guerre comme l'expression pathogène d'un ultime franchissement : celle des « sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous⁴ », évoquées dans *L'Amour la fantasia*, celle de Ramdane dont « les yeux fulgu[rent] d'horreur »⁵ dans *Le Talisman*. L'enfant du roman de Rabah Belamri, *Femmes sans visage*, dit l'« Enfant de la Nuit », synchrétise en une figuration symbolique l'égarement de celui *qui a vu* :

1. P. de Gaulmyn, « Le témoignage, du judiciaire au littéraire », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, p. 76-77.
2. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 114.
3. *Ibid.*, p. 116.
4. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, *op. cit.*, p. 140.
5. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 113.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Tu regardais Said couché dans les éteules, le visage tourné vers toi, ruisselant de sang. [...] Tu t'imaginais déjà mort, happé à ton tour [...]. Tu n'as pas proféré un mot des jours durant. Tu n'étais qu'une ombre, séparé de ton être demeuré dans le champ de blé. [...] Tes lèvres remuaient, mais aucun son n'en sortait. Comme ton corps, tes mots, eux aussi, semblaient avoir été vidés de leur substance. [...] Tu semblais indifférent aux événements tragiques qui se déroulaient autour de toi. La guerre, sa folie se résumaient pour toi à un chargeur de mitraillette vidé dans la chair de Said le moissonneur, un après-midi d'été [...]¹.

Le témoin qui en atteste parle à la place d'une victime sans parole : ainsi du personnage égaré d'*Une mort dans le djebel*, de Jacques Syreigeol, qui rejoint, dans ses amnésies et dans la mort, l'*infans*, celui qui ne parle pas, alors que l'épigraphie du roman situe l'écriture dans le chemin du deuil : « Il me fait habiter dans les ténèbres / Comme ceux qui sont morts à jamais². » Accompagné d'un enfant qui lui sert de guide, le personnage à l'identité indistincte – Moussah Ben Ali des Beni Khemis, ou Victor Soulard? – tente de faire à rebours le chemin dans le djebel pour y recouvrer l'identité, la mémoire et les mots qu'il a perdus, tout en répétant un nom qui n'est sans doute pas le sien :

Je le redis de temps en temps lorsque j'ai la tête qui devient vide. Des fois, des choses reviennent. N'importe quoi : un bout de ciel, une figure de femme, un corps mort. D'autre fois, tout s'en va : il y a d'abord une lumière blanche, forte et puis du noir. Après il faut

1. R. Belamri, *Femmes sans visage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 56-57.
2. Ps., CXLIII, 3, cité par J. Syreigeol in *Une mort dans le djebel*, Paris, Gallimard, 1990, p. 9.

LE CORPS DE LA GUERRE

que je me rappelle de tout, sans ça je suis de plus en plus persuadé que rien ne reviendra complètement. Pour certaines choses, c'est déjà arrivé. Je ne peux dire quoi. J'ai oublié¹.

Au milieu des familles martyrisées et des enfants morts, il rencontre une « cohorte de fantômes² » muets, et deux enfants survivants. Les sinistres découvertes n'éveillent en lui rien d'humain, comme si son regard posé sur d'innombrables cadavres était déjà mort.

On pourrait encore ajouter à ces figurations tous les témoignages des mises à mort où se libère, dans son horreur répulsive, une sauvagerie bestiale, tel le meurtre, d'une « barbarie inouïe », d'un enfant arraché au corps de sa mère et sacrifié dans une fête sauvage devant « le père déjà presque mort d'effroi »³. De ce meurtre prénatal au corps de Salah enseveli dans la grotte, du corps supplicié d'Arris au corps malade de Meriem dans *Le Chant du lys et du basilic*, ou au corps paralysé de Yasmine, la représentation excède les histoires particulières, comme si chaque victime devenait littéralement, dans la matière du récit, le corps de la guerre, l'icône de la dévastation, à l'image de l'« enfant de la nuit⁴ » transpercé par le malheur de Robert Davezies.

Le corps féminin et le viol

Au cours du conflit algérien, la figure centrale de la victime civile est le plus fréquemment une femme, une jeune

1. J. Syreigeol, *Une mort dans le djebel*, op. cit., p. 13.

2. *Ibid.*, p. 184.

3. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, op. cit., p. 31.

4. R. Davezies, *Les Abeilles*, op. cit., p. 31.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

filles ou une enfant, et au-delà des non-dits des victimes, la dimension genrée des pratiques de guerre en Algérie est évidente. Il n'est pas indifférent que le corps torturé dans la nouvelle de Myriam Ben soit celui d'une femme. Le point de vue d'un lycéen choisi par l'auteure, femme, enseignante, résistante, elle-même condamnée par contumace, promise à la torture et à la mort, est tout aussi significatif. Cette représentation genrée témoigne tout d'abord de l'implication des femmes combattantes et de ses conséquences, montrées également dans la nouvelle de Mohammed Dib, « Naëma disparue », ou dans le roman d'Assia Djebar, *Une femme sans sépulture* : la présence de femmes dans le maquis, et surtout dans les groupes menant des opérations de guérilla urbaine, se substitua progressivement à celle des enfants combattants, désormais trop connus et donc susceptibles d'être suspectés. Dans le bouleversement des rôles durant la guerre d'indépendance, les femmes perdent leur statut de victimes à protéger, deviennent progressivement des ennemies à part entière, parfois des figures de martyres, alors que les troupes d'occupation exercent sur la population qu'elles prétendent contrôler une dynamique compensatoire de torture et de viol qu'elles justifient comme recherche de renseignement, méthode de terrorisme, ou simple manifestation de virilité. Le viol fut un outil de déstabilisation morale ou de torture physique lors des interrogatoires. Violer les femmes du camp adverse est la démonstration directe de l'impuissance de l'ennemi, de son incapacité à les protéger, et représente une première victoire militaire et sexuelle sur lui. La possession d'un corps dominé représente la castration symbolique des hommes, alors même que cette possession sexuelle attente également à la filiation. Par le viol, précise Raphaëlle Branche, il s'agit

LE CORPS DE LA GUERRE

de conquérir, occuper, vaincre¹. En cela, les violences sexuelles sont appréhendables comme une arme de guerre. Ainsi, le *Journal* de Mouloud Feraoun témoigne d'une pratique courante du viol en Kabylie lors de l'opération Challe, durant l'été 1959. L'humiliation de la femme doit atteindre la famille et le peuple algériens. Le 20 février 1959, l'écrivain note que les familles qui endurent cette épreuve ne réagissent pas pour « ne pas laisser croire à l'ennemi qu'il a touché la chair vive de l'âme kabyle² ». Des études anthropologiques indiquent que la violence sexuelle masculine se produit quand la masculinité est associée à l'agression et à la conquête. Dans le climat de la guerre, les symboles de la masculinité que sont la domination et le pouvoir sont exacerbés, et seul un comportement sexuel dominateur et violent définit les relations entre hommes et femmes (y compris dans le maquis). La guerre est l'expression de cette virilité agressive qu'elle entretient, une guerre où la pénétration à tout prix, par tout objet phallique, symbolise la prise du territoire, sa possession et la domination absolue sur « l'autre », comme le révèle le terrible témoignage de Djamila Boupacha³.

D'insoutenables scènes d'enlèvements et de viols parcourent les récits de guerre, transgressant une fois encore tous les interdits, parmi lesquels celui du corps féminin et du corps juvénile. Dans *L'Écho du silence*, l'« Absent », figure suppliciée de la guerre, retrouve dans son village de l'Aurès mis à feu et à sang par l'armée française, sa sœur gisante et ensanglantée, « étoffes déchirées », « les cuisses écartées, sur

1. R. Branche, « Des viols pendant la guerre d'Algérie », *op. cit.*, p. 123-132.

2. Voir M. Feraoun, *Journal*, *op. cit.*, 8 janvier 1957 et 20 février 1959.

3. S. de Beauvoir et G. Halimi, *Djamila Boupacha*, Paris, Gallimard, 1962.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

lesquelles du sang avait coulé », avec deux filles de son âge, « les corps à demi dénudés déjà raidis et des yeux vides qu'aucune main n'avait fermés », « pauvres petites qui s'étaient blotties, comme si la peur qui les rassemblait pouvait les protéger »¹. Dans *Les Abeilles*, Robert Davezies met en scène un narrateur algérien qui recueille des témoignages d'incarcération, de tortures et de viol sur une enfant de douze ans. Le témoignage de l'abject est matérialisé par les traces des exactions rapportées, parmi lesquelles une photographie :

J'entendais, j'entendais qu'est-ce qu'ils disent. Je me rappelais, le mois de mai mille neuf cent cinquante-cinq, à Paris, le frère Rhéda, il m'avait fait voir une photographie d'une fille algérienne couchée par terre, les jambes écartées, morte, qui se trouvait nue. Il m'avait raconté comme quoi elle avait été violée avant d'être tuée et c'était vrai et j'ai pensé qu'il exagère. Le frère Rhéda, il est encore vivant, n'importe lequel peut lui demander pour cette photographie qu'il m'a fait voir en mille neuf cent cinquante-cinq².

Les textes, habités par l'horreur de la profanation, se figent sur ces images qui hantent les personnages. Les attestations de vérisme – existence de témoins vivants, traces tangibles de la photographie – montrent à quel point la culpabilité de la transgression et de la levée des interdits pèse sur la relation même des exactions. D'autres récits ou fictions sont délibérément placés du côté des bourreaux, pour qui les crimes du passé, exhumés par la narration, font retour dans leur violence originelle. Dans le récit rétro-

1. J.-P. Robert, *L'Écho du silence*, op. cit., p. 29.
2. R. Davezies, *Les Abeilles*, op. cit., p. 91.

LE CORPS DE LA GUERRE

spectif de la guerre, Mehdi Charef relate la scène d'enlèvement et de viol collectif d'une adolescente appartenant à l'une de ces « familles isolées et sans défense, dans des gourbis perdus au fin fond du djebel ». Ici, le franchissement des limites de l'abjection laisse à peine un souvenir coupable aux auteurs du viol : l'un « avait peur de ce qu'il était, de ce qu'il avait commis », et un autre peut éprouver parfois, « par miracle, un vague remords »¹. Quand le secret est percé par les proches, ce n'est pas tant le poids de l'acte qui semble peser sur la conscience des tortionnaires que sa révélation au grand jour. Dans *Lettres à Jeanne*, de Messaoud Benyoucef, c'est un commando de parachutistes qui enlève dans un douar et viole pendant plusieurs mois une jeune fille de seize ans. Enceinte, la jeune victime est abattue par l'un d'entre eux, insensible à ses supplications. Le récit des viols est d'abord perçu par effraction, et pris en charge dans la fiction par les coupables, dont les mots expriment l'absolu mépris de la personne humaine. Le tortionnaire se suicide, des années après, lorsque sa femme découvre l'abjection de ses actes. Dans *Le Charme noir*, de Yann Queffélec, un lieutenant enlève, viole puis assassine une petite fille de dix ans, Samia. Comme dans *Lettres à Jeanne*, la délégation de parole met d'une part à distance le contenu d'un récit impossible, finalement livré par différentes médiations, mais en accuse d'autre part, dans le réalisme terrifiant des aveux, la barbarie meurtrière. Dans les conditions désinhibantes de la guerre, ce terrain d'expansion privilégié du primitif, le viol est aussi pulsionnel. Il dévoile cette barbarie lovée dans la parenthèse guerrière des vies civiles, et trahit des normes comportementales qui ne sont plus régies par le code social, voire juridique,

1. M. Charef, *Le Harki de Meriem*, op. cit., p. 116, p. 120-122.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

ordinaire. Dans le même temps, il révèle la présence de cet « autre enterré vif en soi » que les soldats ont tu : dans les familles, ces « événements », parfois sentis ou soupçonnés, ne se sont pas dits¹.

Plus que celle d'autres exactions, la représentation du viol est souvent répudiée des récits algériens, précisément parce que les femmes ne peuvent en témoigner. Au-delà de la difficulté que vivent les femmes combattantes à qui on impose de retrouver leur rôle d'avant-guerre, certaines doivent vivre avec le lourd fardeau des souvenirs de violences. Dans ces champs de l'intime, sur cette périlleuse ligne de crête entre le silence et l'aveu du sévice, la littérature témoigne également de la dimension profondément sexuée du conflit et des violences spécifiques qu'il a générées, et de la manière dont le corps féminin est devenu le champ de bataille. Les traumatismes extrêmes sont perçus comme une chute hors de la pensée et du langage, qui défait les mots, et dont le silence serait la seule expression authentique. Parmi les témoignages portés par Assia Djebar, le récit chuchoté par des femmes s'inscrit dans cette marge fragile entre la parole et le silence. Surmontant la peur et la douleur, Chérifa, la jeune héroïne de *L'Amour la fantasia*, livre à voix basse le récit de son arrestation dans les montagnes, des coups et des tortures à l'électricité dont elle fut victime lors de ses interrogatoires. La relation de la torture, dépouillée à l'extrême, se refuse à revivre la scène de la honte, lui substituant le désir du néant, dernière extrémité de la révolte :

1. Cf. R. Branche, *La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2001, p. 429-431.

LE CORPS DE LA GUERRE

Et c'était vrai, j'aurais préféré être morte¹!

Le corps torturé et violé est un corps bafoué, sali, qui conservera toujours le souvenir de son impuissance, de sa vulnérabilité, de sa pénétrabilité. Brisé intérieurement, biologiquement affecté, il est aussi socialement atteint. L'effraction qu'évoque la voix de Chérifa est celle perpétrée par « la France », qui a permis à l'envahisseur de pénétrer au cœur intime de l'être, par un « meurtre qui ne tue pas », selon l'expression par laquelle Louis-Vincent Thomas désigne les viols des miliciens serbes dans leur entreprise politique d'épuration ethnique en ex-Yougoslavie. *L'Amour la fantasia* tente de libérer la voix même des victimes, parmi lesquelles la bergère de treize ans, voix tardive qui « déleste la mémoire » et « d'où s'échappe le souvenir à tire-d'aile vers la fillette de cet été 1956, l'été de la dévastation ». Le récit tâtonne, hésite à expulser la vérité, porte l'interrogation sur sa propre nécessité, quand on scrute alentour « quel secret, quel péché, ou simplement quelle échappée se décèle dans l'histoire qui tressaille ». Assia Djébar cerne l'impossibilité, pour les victimes algériennes, de l'aveu de la « blessure » ou du « dommage » :

Vocabulaire pour suggérer le viol, ou pour le contourner : après le passage des soldats près de la rivière, eux que la jeune femme, durant des heures, n'a pu éviter. A rencontrés. A subis. « J'ai subi la France », aurait dit la bergère de treize ans, Chérifa [...]»².

Le viol, « non-dit, ne sera pas violé » : les « orphelines de l'avenir » se taisent pour « éviter que le chancre ne s'ouvre

1. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, p. 153-155.

2. A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, p. 160-161, p. 226. En italique dans le texte.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

davantage dans le cercle tribal – vieillard aveugle, gardiennes attentives, enfants silencieux avec des mouches sur les yeux, garçonnet déjà soupçonneux »¹. Au creux de la suspicion culturelle prompt à convertir la victime en coupable du déshonneur, l'aveu ne peut s'échapper, même vingt ans après, des « voix d'asphyxie² » recueillies par la narratrice.

Portée par des voix tardives, comme celle de Louïsette Ighilahriz³, la révélation de la torture et du viol transgresse donc une loi du silence durable. Mohamed Garne, orphelin de la guerre en quête de ses origines, retrouve sa mère, Kheira. À la suite de ses révélations, il pense être un fils de *Chahid*, un enfant de la révolution. C'est seulement devant un tribunal que Kheira, torturée et violée à l'âge de quinze ans, en 1959, à la suite de son arrestation dans l'Ouarsenis, est contrainte de révéler son secret :

Vous voulez savoir ce que vous savez, Monsieur le Juge. Ce que vous avez tu pendant des années. Que les Français violaient. J'ai été violée par les soldats, violée, violée⁴.

La révélation s'accompagne symboliquement, pour Kheira, d'un « "chant de la mort", une sorte de danse extatique », une « incantation rythmée ». Morte à elle-même depuis l'événement, Kheira évoque ces images comme celles d'une autre, dans un dédoublement constant, avançant « comme si [elle] traînait derrière [elle] un cadavre » :

1. *Ibid.*, p. 225-226.

2. *Ibid.*, p. 227.

3. Cf. L. Ighilahriz et A. Nivat, *Algérienne*, Paris, Fayard-Calmann-Lévy, 2001.

4. M. Garne, *Lettre à ce père qui pourrait être vous*, Paris, Lattès, 2005, p. 103.

LE CORPS DE LA GUERRE

Et ce cadavre, c'est moi. C'est une jeune fille de seize ans, qui ouvrait à peine les yeux à la vie. J'ai été projetée dans ce monde brutal¹.

Le récit de la scène fait à son fils dans un « flot, libérateur et plein de souffrance inguérissable² », exprime aussi la scission entre le moi victime et le moi survivant. Le corps devenu déchet y est « une enveloppe sans vie³ » abandonnée par la conscience sur laquelle s'acharnent les bourreaux.

J'ai senti mes forces m'abandonner, j'ai fermé les yeux. Alors, ils se sont acharnés, comme des sauvages, chacun à son tour. Je n'étais qu'une loque, à moitié inconsciente, l'esprit ailleurs. J'entendais leurs rires, comme un écho venu d'un autre monde. Je me suis sentie tomber sur le sol de la cellule, le supplice était fini. Et j'ai pleuré, pleuré à m'en arracher les yeux. Mon corps était mort, j'étais morte. C'était comme si je me regardais d'en haut, du plafond de la pièce, et voyais ce corps, sali, violé, sans vie⁴.

Dans cette ultime tentative pour s'abstraire de l'horreur, Kheira déserte son corps. Au moment même de l'épreuve, les capacités d'appréhension, d'élaboration de la victime semblent dépassées, et si les sensations, la douleur, le sentiment de l'horreur sont enregistrés, souvent profondément, ils sont vécus dans une quasi-absence à soi. Récit de la dépossession, l'aveu rompt le silence pour exprimer l'impossibilité du retour à son propre corps, et cette absence à soi

1. *Ibid.*, p. 106.
2. *Ibid.*, p. 114.
3. *Ibid.*, p. 106.
4. *Ibid.*, p. 110-111.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

et au monde se prolonge parfois durablement. Considérée comme folle, celle que les villageois appellent « la Louve » vivra isolée dans sa douleur, inaccessible, hors du monde des vivants, dans une grotte, au fond d'un cimetière, « prisonnière jusqu'à la fin de [ses] jours »¹. Le regard « absent », enfermée dans le passé, elle exprime la profonde destruction de son être :

Comment mourir puisque je n'ai jamais vraiment existé. Je suis toujours restée au seuil de ma vie².

Subis dans l'enfance ou l'adolescence, le viol et la torture approchent l'expérience de la mort. L'épreuve est d'autant plus traumatisante que le souvenir de l'abjection est alourdi par la culpabilité d'y avoir survécu. Toutes les victimes affirment avoir voulu mourir, et l'anéantissement de soi se dit sous les formes les plus radicales. Dans le filigrane des témoignages contraints se dessine la figure d'un être clivé, incapable de s'inscrire dans la vie retrouvée et d'éprouver les émotions des vivants, figé au seuil d'une vie profanée. Aussi la libération ne semble-t-elle jamais prendre sens pour la victime.

A *contrario*, le récit de la torture parvenu à son point ultime se dit parfois étrangement comme un retour à l'enfance. Le narrateur du *Talisman* s'échappe au seuil de la mort vers un souvenir d'enfance sur lequel, oubliant son « corps disloqué », ses « yeux du dedans » se referment dans la « terre hospitalière »³ de l'enfance. Dans la cave qu'exhume une nouvelle de Christian Ganachaud, les torturés vont mourir « les yeux ouverts sur l'enfance ». Ce

1. *Ibid.*, p. 84.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 120-122.

LE CORPS DE LA GUERRE

parcours à rebours requiert le renoncement aux rites du deuil, comme si le retour fantasmatique du supplicié à son enfance exprimait une lutte ultime contre l'agonie :

Il ne faut pas fermer les yeux des morts, ils retrouvent l'innocence des années perdues. Ils revoient la mer, le soleil, et derrière la vitre de l'œil, l'immensité brûle¹.

1. C. Ganachaud, *L'Ange perdu de Dieu (Ib'n Arabi)*, in *L'Algérie des deux rives, nouvelles de guerre (1954-1962)*, op. cit., p. 121.

Scènes

« LE LIEUTENANT

[...]

À bloc. Gonflés à bloc. Gonflés... et durs, bordel! Vos lits d'amour, c'est le champ de bataille. À la guerre comme à l'amour! Pour les combats, parés!... de toutes vos parures, Messieurs. (*Il fixe la coulisse de gauche*)... Je veux qu'on renvoie à vos familles des bracelets-montres et des médailles tachés de sang caillé et même de foutre. Je veux... Preston!... mon revolver... je veux vos visières de képis plus luisantes que mes bottes, plus vernies que mes ongles... (*Entre Preston, un autre légionnaire, qui tend à l'officier la sacoche contenant le revolver, puis il sort. Le Lieutenant l'accroche à son ceinturon, tout en parlant.*)... vos boutons, boucles, agrafes, crochets, comme mes éperons : chromés... La guerre l'amour, je veux cousues dans vos doublures des images de gonzesses à poil et des immaculées de Lourdes, autour de vos cous des chaînettes d'or ou de plaqué or... sur vos cheveux, de la brillantine, des rubans dans vos poils

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de cul – pour ceux qui en ont, mais nom de Dieu, un soldat doit être poilu! – Et beau... Preston! Mes jumelles. (*Même jeu que plus haut. Preston apporte les jumelles dans l'étui. Le Lieutenant en passe avec application la courroie autour de son cou, puis il ouvre l'étui, et examine les environs, puis remet les jumelles dans l'étui, et... bref, il joue.*) Poilu... et beau! N'oubliez pas. Bons guerriers, guerriers braves, mais d'abord beaux guerriers. Donc : épaules parfaites, rectifiées par artifice si nécessaire. Cous musclés. Travaillez vos cous. Par : torsion, tension, contraction, distorsion, suspension, pression, flexion, fluxion, masturbation... »

Jean Genet, *Les Paravents*, onzième tableau
© Éditions Gallimard, « Folio », 2007, p. 123-124.

« Comme toi, je ne peux rien voir, ni le bourreau, ni
le martyr.
Seulement le ciel et la pourpre de l'aube.
Une aube rouge au-dessus du sang de mon frère. »

Assia Djébar, Walid Carn, *Rouge l'aube*

La scène protestataire

Il est coutume de considérer que au moment où la guerre commence, les formes poétiques et dramatiques s'imposent comme genres de l'urgence, et comme manifestations privilégiées de la résistance et de la protestation. Dans la littérature algérienne, les deux genres sont proches : des œuvres de femmes y participent, comme celle d'Anna Greki, qui a marqué la littérature de l'indépendance par une parole poétique exigeante, parfois sarcastique. Son second recueil, *Temps forts*, fut publié à titre posthume, en 1966, aux éditions Présence africaine. Une forme d'écriture poétique caractérise également l'œuvre de Myriam Ben, dont sera tardivement publié à L'Harmattan, en 1984, le recueil *Sur le chemin de nos pas*. Dans le genre dramatique, deux de ses pièces, *Karim ou Jusqu'à la fin de notre vie* et *Prométhée*, n'ont jamais été jouées ; la troisième, *Leila*, a été montée sous forme de lecture par Mohamed Bouadia au Petit TNP,

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

en 1976. Elle fait alterner deux couples, le Roi et Leila d'une part, le Marchand de jasmin et la Chiffonnière d'autre part, utilisant librement figures et mythes empruntés à un imaginaire poétique. *Rouge l'aube* (SNED, 1969), pièce cosignée par Assia Djébar et Walid Carn, mêle également prose et poésie autour des figures de la jeune fille et du *meddah*, le conteur. Elle montre la violence coloniale, les atrocités militaires françaises et le caractère collectif de la lutte en alternant les focalisations. La pièce raconte la tragédie d'un peuple dans son combat pour l'indépendance, ajoutant à la représentation de l'histoire une dimension épique. Les héros sont marqués historiquement, comme le guide, combattant de la lutte de libération, qui poursuit le seul objectif de l'indépendance de son pays, et la jeune fille, figure importante du récit, partagée entre le désir collectif de libérer la patrie et de sauver son amant, le commandant de l'armée de libération. *Rouge l'aube* montre la difficile conciliation entre solidarité collective et quête individuelle.

Assia Djébar, romancière, dramaturge et cinéaste, a également publié en 1969 à la SNED un recueil poétique, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Ces écritures poétiques et dramatiques sont emblématiques d'un courant de création féminine qui ne trouve pas toujours de débouché éditorial, mais perdurera de manière sporadique bien au-delà de la guerre de libération : parmi elles, de nombreuses femmes poètes, Kheira Abbas, Malika Adil, Malika Benhoumeur, Lynda Rhebtani, Karima Manar, Radjet Rehamna, Anissa Boumediene, Nadia Guendouz, Safia Ketou, Aicha Bouabaci, Louisette Chérifi, Leila Nekachtali, Taos Sadjine... Leurs recueils, parfois publiés à compte d'auteur, porteront souvent une dénonciation sociale des entraves encore subies, jusqu'aux déceptions de la postindépendance. Concernant le genre dramatique, d'anciennes détenues ont également

SCÈNES

fait état de créations individuelles et collectives écrites et jouées à l'occasion d'anniversaires ou d'événements de la vie quotidienne qui sont autant de témoignages de pratiques théâtrales, mais dont les traces écrites sont difficiles à retrouver.

L'œuvre de Kateb Yacine est, on le sait, représentative d'une telle proximité des genres, qui fait figurer dans *Le Cercle des représailles* comédie et tragédie au seuil d'un poème dramatique¹. Aux côtés de la comédie, jamais exclue dans le théâtre populaire algérien, la tragédie, au sens du théâtre antique, semble propice à la représentation des figures de la guerre. Pièce longtemps inédite, *Le Foehn* de Mouloud Mammeri, évoquant la bataille d'Alger, dénonce le caractère absurde de la guerre en représentant des individus complexes et doués de paradoxes. L'action du *Foehn* se déroule dans la Casbah où évolue le jeune Tarik, partie prenante de la légendaire bataille d'Alger. L'attentat qu'il s'apprêtait à commettre ayant été déjoué, Tarik est arrêté et subit un interrogatoire au domicile du maire et commandant des forces armées visé par son opération. Il est condamné à mort et fusillé sous les yeux de ses proches. La pièce de Mouloud Mammeri s'intéresse à la violence prête à se déchaîner en chaque être humain, comme le foehn : « ce vent qui souffle du sud vers les Alpes suisses et autrichiennes, possède, dit-on, la propriété de rendre violent ». De nombreuses critiques lui seront adressées après la représentation à Alger, en 1967, concernant son caractère nuancé. Le dramaturge et romancier justifiera en ces termes son refus de faire une pièce « du genre édifiant, comme on dit d'une littérature qu'elle est édifiante » : « Je considère que le devoir d'un écrivain est d'aller jusqu'à ce qu'il croit être la vérité essentielle, celle qui, justement, fonde les

1. Cf. *supra*, « Génération de la révolte ».

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

vérités transitoires. C'est pour cela que j'ai campé les personnages des Pieds Noirs autant que j'ai pu, non pas comme des robots, des mécaniques qui répondraient à des définitions que l'on se fait du colon type, mais avec toute la complexité, quelquefois l'ambiguïté de la vie »¹.

Mais le spectacle, second temps de la création dramatique, rencontre alors difficilement le public : d'abord dans l'Algérie coloniale, où monter une pièce de Kateb, de Boudia ou de Kréa est impossible en raison de la censure. Si la tétralogie de Kateb, *Le Cercle des représailles*, parvient à la publication en 1959, elle ne peut être montée sur le territoire algérien. Le premier volet, *Le Cadavre encerclé*, publié en 1954 dans la revue *Esprit*, le sera par Jean-Marie Serreau en 1958 au théâtre de Lutèce. Même après l'indépendance, le théâtre de langue française se trouvera encore exilé pour des raisons linguistiques : le public, dont une partie importante ignore le français, est difficile à toucher. *Rouge l'aube* et *Le Cadavre encerclé*, montées au TNA en 1968-1969, n'attirent qu'un nombre restreint de spectateurs quand bien même elles sont traduites en arabe littéraire ou en arabe dialectal.

Autre théâtre militant, mais dans une veine très différente, Kaddour M'hamsadji écrit *La Dévoilée* en 1955, Ahmed Djelloul *La Kahéna* en 1957. C'est au même moment que sont écrites les pièces de Mohamed Boudia (*Naissances* et *L'Olivier*), de Hocine Bouzaher (*Des voix dans la Casbah*) et de Henri Kréa (*Le Séisme* et *Au bord de la rivière*) décrivant la tragédie de l'Algérie durant la colonisation. Ce théâtre ne connaîtra jamais la scène. *Naissances*

1. Cité par R. Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 55.

SCÈNES

raconte l'histoire d'une famille marquée par la guerre, *Des voix dans la Casbah* évoque la situation politique et sociale d'un quartier algérois ravagé par les bruits et les rumeurs militaires. *Le Séisme* met en scène une histoire manichéenne de l'Algérie avant et pendant la colonisation. Liées aux nécessités de la période de guerre, ces pièces portent avant tout l'affirmation de l'être national algérien et donnent forme aux idées du Front de libération nationale. Henri Kréa affirme : « Je parle au nom d'un peuple à qui on a voulu couper la langue, dont on a voulu fracasser la nature¹. »

Dans le registre populaire voulu par Kateb, qui fait appel à la farce, se distingue la pièce de Rouiched (de son vrai nom Ahmed Ayad), *Hassan Terro*, qui traite de la résistance à Alger et sera montée au TNA après l'indépendance, puis fera l'objet d'une adaptation cinématographique. Hassan, un personnage du peuple, naïf et peu engagé, se trouve entraîné malgré lui dans la lutte de libération, et devient *Terro*, le terroriste. L'histoire de cet antihéros rencontre, lors des représentations après l'indépendance, un réel succès populaire. La pièce se caractérise par son registre comique : la peur définit le protagoniste, pris comme dans un engrenage par des concours de circonstances, des qui-proquos et des jeux de mots qui érigent le rire en moteur de l'action. Car traditionnellement, le théâtre algérien populaire fait la part belle à la comédie, aux techniques du conte, à la parodie quand il s'agit du traitement de l'histoire. Entretien par les ressorts de la farce et d'un grotesque parfois carnavalesque, l'intensité des émotions se révèle dans des personnages qui ont moins pour fonction

1. Cité par M. Habart, préface au *Théâtre algérien de Henri Kréa*, Tunis, SNED, 1962, p.12.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

d'incarner des histoires individuelles que de donner sens, par des situations exemplaires, à ce qui advient pour la collectivité tout entière.

Sous des formes culturelles sensiblement différentes, la scène protestataire est extrêmement virulente en France, dont le premier temps se déroule également pendant le conflit. Certaines pièces, comme *Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre, publiée en 1959, n'y font référence que de manière allégorique. Mais d'autres pièces concernent explicitement la guerre d'indépendance algérienne tout en refusant le didactisme militant qui les enfermerait dans la référence, car la « morale » du dramaturge, rappelle Jean Genet, consiste avant tout en une « esthétique de la scène »¹. Si le champ politique prend ici une importance primordiale, l'œuvre dramatique prétend faire trace bien au-delà de l'événement qui la suscite.

Plusieurs dramaturges ont évoqué la guerre, leurs œuvres sont variées : parmi elles, *Je ne suis pas français* d'Arthur Adamov en 1958, *Plaidoyer pour un rebelle* d'Emmanuel Roblès en 1965, *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver, composée en 1959, *Les Paravents* de Jean Genet, représentée en 1961... La scène permet de braquer les projecteurs sur un moment particulier où tout bascule, ou bien, au contraire, sur une affaire, un épisode occulté qu'il s'agit de révéler, de mettre au jour. Comme Adamov, Vinaver utilise des témoignages, prend note du présent, souligne le

1. J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 21-22. Concernant le théâtre français de la guerre, ces analyses s'inspirent des études de C. Brun : « Le "théâtre" des événements », in *La Plume dans la plaie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, et « Le théâtre pour histoire? », in *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris, Bouchène, 2004.

SCÈNES

« statut véridatif » du théâtre, comme de l'histoire¹. Les dramaturges se donnent alors pour mission l'établissement de la vérité : les faits sont là, on s'appuie sur le témoignage historique, l'élaboration dramatique permet la confrontation des discours, dont la nature polyphonique des pièces amplifie les résonances. Différents procédés permettent d'éviter toute réduction à l'histoire événementielle. Roblès transpose « aux Indes néerlandaises dans le temps d'une même insurrection contre la tutelle coloniale » (Avant-propos) son *Plaidoyer* pour Fernand Yveton, guillotiné le 11 février 1957 par les autorités françaises, pour avoir déposé une bombe dans un local désaffecté de l'usine où il était employé à Alger. *Iphigénie Hôtel* est située à Mycènes. Vinaver inscrit l'histoire dans le théâtre comme un « entre-deux ». Les événements ne sont pas appréhendés par les « sommets », ni par les « abstractions », mais portés sur scène dans leurs relations complexes avec « une certaine vie quotidienne que déterminent le lieu, le moment de l'histoire, la position sociale des gens qui se trouvent là »².

Souvent, il ne s'agit pas tant de représenter les événements que d'en révéler les occultations, les perversions. À l'histoire officielle fait pendant, sur cette autre scène paradoxalement plus authentique qu'offre le théâtre, une histoire réelle. Ainsi des discours officiels relatifs au 13 mai 1958, dont les communiqués radio, insérés dans *Iphigénie Hôtel*, révèlent la langue de bois, les informations tronquées, les démentis et contrevérités. La mise en scène accuse la censure, l'idéologisation, les trucages de la parole, toutes ces « apparences qui montrent le vide » (Jean Genet). De manière symptomatique, la représentation laisse souvent dans le flou la dénomination des faits représentés, ce qui

1. C. Brun, « Le théâtre pour histoire? » *op. cit.*, p. 156.
2. M. Vinaver, *Théâtre complet I*, L'Arche, 1998, p. 278.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

suscite une inquiétude quant à leur nature exacte : les périphrases et litotes (« situation », « événements », « ça ») abondent, qui, loin d'euphémiser la réalité algérienne, en accusent tout au contraire la menace sourde.

Arthur Adamov, sympathisant du parti communiste et tenté par un théâtre social, manifeste plus directement une volonté d'intervention par une écriture militante sur la vie politique. Son œuvre porte les marques de la « morale de l'urgence¹ » liée au déclenchement du conflit, facteur de radicalisation auquel s'ajoute la découverte du théâtre de Brecht. Roland Barthes souligne alors chez Adamov l'abandon progressif de la « protestation éthique² » en faveur d'un nouveau réalisme. *Je ne suis pas français* comporte ainsi une charge réaliste sur les événements qui se déroulent du 13 au 15 mai 1958. De la guerre d'indépendance algérienne, Adamov affirme cependant : « On m'a reproché à plusieurs reprises de ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie. Je n'y peux rien, je ne m'en sens pas capable. Il me faudrait pour cela avoir des connaissances que je n'ai pas, que j'aie, sinon vécu là-bas et participé à la lutte, du moins recueilli une documentation, pas seulement théorique, suffisante [...]³. »

L'écran et la révélation

Emblématique de la scène protestataire, la pièce de Jean Genet, *Les Paravents*, coïncide avec une conjoncture

1. J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Complexe, 1991, p. 275.

2. Cf. R. Barthes, « À l'avant-garde de quel théâtre? », *Théâtre populaire*, septembre-octobre 1955, p. 1-9.

3. A. Adamov, « De quelques faits », *Théâtre populaire*, n° 46, 2^e trimestre 1962, p. 54.

SCÈNES

explosive. Elle fait scandale dès sa première représentation en 1961, où elle est créée en première mondiale à Munich, puis, traduite en plusieurs langues, elle est jouée à Berlin, à Londres, à Vienne. Il faudra attendre avril 1966 pour qu'elle soit montée en France par Roger Blin à l'Odéon-Théâtre, alors dirigé par Jean-Louis Barrault, où, encore lue comme un brûlant plaidoyer anticolonialiste, elle produit un scandale retentissant. Malgré l'intervention d'André Malraux qui, calmant les esprits et la presse de droite au nom de la liberté d'expression, permet aux représentations de se tenir, les manifestations de militaires et d'opposants se déchaînent et parviennent à les interrompre en octobre 1966. Les passions suscitées par la pièce ne sont pas près de s'éteindre : en 1991, dans le contexte de la guerre du Golfe, la programmation des *Paravents* est encore entravée. Le metteur en scène et directeur du théâtre de la Criée à Marseille, Marcel Maréchal, doit se résoudre à annuler et à reporter les représentations à la saison suivante. Pourtant, si *Les Paravents* fustigent bien de manière très violente les méthodes de pacification dont use la France en Algérie, l'organisation même du système colonial et l'aliénation des individus qui y prévalent, Jean Genet n'a eu de cesse de prévenir contre les détournements idéologiques et politiques de ses textes, lui dont la marginalité entre en résonance avec celle des Algériens.

Destinée à frapper les consciences par une mise en scène très élaborée, la pièce emprunte à la tragédie antique, et figure la cruauté d'un système implacable. L'action se situe au moment de la déflagration. La configuration politique est celle de l'insurrection, moment où des Arabes se révoltent en incendiant terres et orangeries des colons européens. Si la France est clairement désignée par des lieux, l'espace algérien est suggéré de manière plus

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

symbolique, par la présence des Arabes et des orangeraias, et par certains costumes, patronymes (Said, Mustapha, Brahim, Malika, Ahmed, Kadidja, Habib, Taleb, Habiba...) et toponymes (Aïn Sofar). Il s'agit simplement de « rappeler l'Algérie », dont la référence n'a elle-même d'intérêt qu'« en trompe l'œil ». À toute référence du réel répond une transposition imaginaire : ainsi, si « la capitulation de la France en Algérie » est mentionnée dans le commentaire du treizième tableau, c'est pour en nier le référent. Et la ritualisation de la scène militaire qui se substitue à la scène réelle de la guerre est marquée par l'épinglage des décorations sur les membres du corps d'un mannequin empaillé, au douzième tableau¹. La scène s'apparente fréquemment à un non-lieu, à l'image du bordel emblématique, scène impudique où se compose une apparence faite de tenues indécentes et de maquillages outranciers, et vouée au dévoilement obscène. La haine de Genet pour le réalisme se manifeste avec férocité dans la mise en place des décors, qui évacue les tentations de la référence et de la couleur locale. Des éléments symboliques s'imposent comme coordonnées de l'espace : la mer pour la libération, le désert pour la perte ; mais plus fondamentalement encore que ces repères, l'espace, orienté verticalement entre le haut et le bas, semble celui du no man's land. Espace entre les planches, au sens propre, c'est-à-dire cercueil ou cimetière, la scène tend vers la mort.

Interviennent sur cette scène funèbre une multitude de personnages très stylisés dont certains semblent constituer le chœur du destin, déshumanisés par le maquillage, enclavés dans des paravents symbolisant des paysages ou des objets. Les simulacres et faux-semblants se multiplient

1. J. Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961, Gallimard, « Folio », 2007, p. 9, 193, 148-149.

SCÈNES

pour démonter la farce en la représentant, comme si quelque chose de factice se jouait là. Les prostituées, Warda et Malika, reçoivent dans la maison close des clients d'abord européens, comme le légionnaire, puis arabes. Des figures coloniales et militaires nombreuses se croisent sur scène en des mouvements anarchiques – la Vamp d'un autre temps, le Soldat, le Gendarme, le Policier, l'Académicien, le Photographe, qui participe de la « cartepostalisation » de la scène, le missionnaire, survivance grotesque d'un temps de conquête des territoires et de captation des consciences, le Banquier et la petite Communiant, personnages incongrus et décalés. Les images grotesques du Sergent et du Lieutenant s'imposent comme parodies de l'ordre et de la mesure patriotiques et militaires. Il est suggéré que ces deux-là font l'amour et la guerre, en une même scène initiatique de la cruauté impitoyable. Au onzième tableau, la guerre est appréhendée comme une séance d'amour, une « partouze du tonnerre ». Aucune de ces figures de la soldatesque ne cherche à dissimuler une vulgarité sans bornes. Les personnages sont dotés de fonctions sociales et symboliques : Sir Harold est le « symbole » des Européens, communauté des colons à laquelle appartient également le couple Blankensee, pantins anachroniques dont les us et coutumes d'oppression historique sont poussés bien au-delà des limites de la caricature. Les Arabes n'échappent pas aux outrages de la représentation : ils sont des personnages pouilleux, et dans la famille des Orties, la mère en guenilles, Said, le fils, dont la trace sensible est une puanteur insupportable, Leïla, sa femme, très laide, les enfants, « progéniture encore plus larvaire », incarnent une misère atterrante. Comme l'exprime la vieille Ommou, figure de la révolte avec Kadidja, les insurgés ont endossé l'identité de chiens que des chiens, leurs maîtres d'hier, leur ont affectée : « Les

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

chiens diront qu'on est de la race des chiens... C'est une histoire pour eux, la porter de porte en porte...¹. »

La poussée excrémentielle est celle du peuple qui se libère de la fange ordurière dans laquelle on l'a contraint. « À force d'en avoir chié, ils laissent perdre et couler leur merde derrière eux. Nous, on va marcher dedans », éructe le Général. La coprolalie affecte fondamentalement le texte, dans un mode de jouissance gutturale qui se réapproprie la matière dans la langue. La jouissance du mot rejoint l'acte poétique de Genet dans un cri de guerre qui scandalise à la hauteur de la révolte qu'il traduit.

Dans ce théâtre de l'analité, les lieux de bataille sont jonchés d'excréments. Mais cette libération ne repose pas sur une partition sociopolitique qui serait propre à inverser, selon des processus carnavalesques, le haut et le bas, le trivial et le noble : la représentation affecte communément les Arabes, les Européens et l'armée. C'est bien alors la guerre sale qui est traitée comme extase de la défécation. Jean Genet représente ainsi la scène excrémentielle de la France, où est consacré l'avènement de l'homme primaire, du barbare qui se défait de ses vêtements. La revanche du subalterne au sein de l'armée consiste ainsi à présenter la jouissance fécale qui détrône la puissance phallique de ses supérieurs : après ce retour au primitif, à l'être fondamental qui transpire et défèque sous les décorations, « on redevient l'homme d'avant² ».

Le théâtre de la guerre révèle donc un affrontement sur le terrain du langage, où les comédiens sont des poètes paradoxaux. Une cérémonie du langage est célébrée par les pleureuses, la mère, la vieille Ommou, pour laquelle il s'agit de chanter ou de baver l'histoire de Said, comme on peut

1. *Ibid.*, p. 54, 193, 269.

2. *Ibid.*, p. 189, 22-23, 238.

SCÈNES

déclamer l'histoire de la libération chez Kateb. Genet retrouve ainsi la prédilection du récitatif, mais il s'agit moins de communier dans une célébration autochtone que de rendre sensible la violence dans l'implosion même du verbe. Le langage se libère de la mainmise du signifié, et montre, par la voix cassée et la fragilité des cordes vocales, les difficultés de tout récitatif. Les ellipses, les régressions verbales, les interjections résonnent comme des mots de passe et atteignent même, sur fond de désespoir, au rire jubilatoire : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort. ¹ »

Parmi ces effets de langage, la métaphore du théâtre domine pour représenter le conflit. Quand le Général meurt d'une rafale de mitrailleuse, « au moment où il allait sortir dans la coulisse de droite », son lieutenant lui précise en traînant par les pieds son cadavre : « Je suis obligé de vous dire que même pour descendre un infidèle, il faut se livrer à un tel travail théâtral qu'on ne peut pas être à la fois acteur et metteur en scène... » Pour faire faussement illusion, les paravents sur roulettes matérialisent le machiniste, *deus ex machina*. Les précisions scéniques mentionnent avec une insistance hyperbolique les atours du théâtre, balustrades, rampes de lumière... Le lexique fait appel à l'artifice, au trucage, au paraître, les personnages sont si possible masqués; les postiches et perruques, le plastique, le fond de teint, les costumes militaires anachroniques participent également de l'exhibition du faux-semblant. L'auteur, scrupuleux metteur en scène et régisseur du ballet des personnages et des réglages du décor, préconise encore : « chaque geste devra être visible ». Bien au-delà des didascalies, les

1. « Commentaire du sixième tableau », *ibid.*, p. 71.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

militaires se métamorphosent en masques en déroute, malgré leurs efforts pathétiques : il est question des masques « enterrés dans le sable », des masques burinés « arrachés »¹. Les effets de mise en abyme du théâtre, ainsi démultipliés, sont saisissants. Emblème de cette scène spéculaire, le miroir est tendu aux acteurs, et devient même l'enjeu de la représentation – comme de l'action guerrière, qui, telle la France en armes, s'attaque à un miroir aux alouettes : « J'ai donné l'ordre qu'on tire d'abord sur les glaces. » Ce symbole d'une puissance de façade se prolonge en d'autres emblèmes qui fonctionnent à la fois pour désigner l'outil de la représentation et la (fausse) toute-puissance de l'occupant ou du stratège militaire : la photographie, qui participe de la « cartepostalisation » du territoire, les jumelles, qui évoquent la longue-vue du général d'armée. Pour les personnages comme le Lieutenant, il s'agit d'apprendre à être acteur – ou soldat, ce qui revient au même. C'est qu'en vérité la scène du drame est le théâtre de la guerre, un authentique théâtre dans le théâtre.

La confusion du sexe et de la guerre se manifeste également dans la masturbation, exercice présenté, à l'égal de l'astiquage des boutons et des cuivres de l'uniforme, comme un devoir du guerrier. La guerre est bien ce rituel de la cruauté et de la virilité qui s'exhibent, alors même que cette virilité se féminise dans des atours (poudre, maquillage, fond de teint) qui renvoient au bordel de campagne. Le Lieutenant fait répéter des scènes de combat et de torture comme dans une pièce. La mutilation physique est cultivée, scandée par la litanie « parfait », la guerre est mise en spectacle et procède d'un art primitif et ritualisé de la violence. En définitive, la représentation ne fait qu'accuser la « parade

1. *Ibid.*, p. 190-191, 148, 146.

SCÈNES

spéculaire » d'une guerre de miroir, où il s'agit de « vaincre en multipliant les artifices, alors que la défaite est certaine »¹.

Dans cette représentation souvent ordurière, l'action est disparate, marquée par l'éclatement de l'espace et des scènes, la distribution des rôles semble dérégulée et les apparitions des personnages sont anarchiques, la désintégration atteignant enfin la structure dramatique même. La représentation reflète ainsi une vision de l'histoire qui ne suit plus celle de la France, en déréliction, mais celle de l'Algérie. La nation et le patriotisme cocardier sont brocardés comme des pets : « La patrie m'environne quand je déplisse le trou de mon cul² », dit un soldat, Roger, dont les pets sont autant d'airs de France ventilés sur la terre algérienne, avant qu'un concert de pets ne soit donné en l'honneur du Lieutenant. L'histoire algérienne constitue en revanche un ensemble cohérent que semble glorifier l'injonction exaltée au chant de libération qui retentit à la fin de la pièce. Mais ne nous y trompons pas : il n'y a pas de chant de libération avec Jean Genet, qui connaît trop bien les nations, leur vie et leurs perversions. La liturgie du patriotisme, même en sa naissance, et les prophéties du lendemain, sont hors de son domaine de référence. Seul demeure le présent, dans ses rapports avec l'éternité des conflits et des oppressions.

Au-delà des pièces militantes qui affirment leur ambition civique et politique, le théâtre aux prises avec la guerre révèle des textes profondément poétiques où se déploient toutes les virtualités du langage dramatique pour la porter

1. H. Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 57-58.

2. J. Genet, *Les Paravents*, p. 216.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sur scène. Qu'on considère le théâtre algérien de Kateb, d'Assia Djebar et Walid Carn, ou les mises en scène de Jean Genet ou de Michel Vinaver, pour ne citer que quelques exemples, ces œuvres en appellent aux ressources de la comédie et de la tragédie, et révèlent souvent des ambitions profondément protestataires qui interrogent le langage, la faculté à représenter, à démonter les ressorts de la farce du réel. Le théâtre porte une temporalité, un rythme, une pulsation auxquels concourent le volume scénique, le corps des comédiens, la mise en scène. L'énergie dramatique propre à la scène ne relève pas du traitement d'un thème, mais bien d'une *représentation*, dans le texte et dans l'espace. À cet égard, le théâtre a pu apparaître comme le genre le plus adapté pour donner forme à la guerre comme expression de la violence et comme débat. Cependant, après l'indépendance, il faudra prendre acte, en Algérie comme en France, du relatif échec à faire représenter ces œuvres sur scène, et des problèmes de réception et de diffusion qu'elles connaîtront dans les deux pays, pour des raisons différentes. Le théâtre de la guerre d'indépendance est confronté à ses conditions, difficiles, de représentation, comme si sa relative invisibilité relevait du malaise propre au retour du refoulé.

Libération

« Il me faut étudier de près les structures de la ville du sous-sol, sans quoi je ne pourrais pas m'adapter, comme il serait souhaitable, aux nouvelles conditions de vie où me voici placé. Que les fondements mêmes de ce second état de l'existence y soient inscrits, j'en suis tout à fait persuadé à présent. À première vue, ces structures ne sont que la réplique de celles de la ville d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures. Mais où commence à s'imposer la différence, c'est dans la découverte que la ville du sous-sol ne connaît pas de limites, que ses derniers retranchements ne sauraient être atteints par l'un quelconque de ses habitants ou par un moyen d'investigation, si puissant soit-il; et son domaine s'étendrait encore plus loin.

[...]

Mon programme s'allège! De toute sa dernière partie. Je reproduis sans y changer un mot le récit laconique que viennent de me faire certaines personnes chargées naguère de la liaison avec mon ancienne ville :

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

“Explosant l’une après l’autre, les nouvelles constructions sautèrent jusqu’à la dernière, et aussitôt après les murs se disloquèrent, tombèrent : la ville était morte, les habitants restant dressés au milieu des ruines tels des arbres desséchés, dans l’attitude où le cataclysme les avait surpris, jusqu’à l’arrivée de la mer dont le tumulte s’entendait depuis longtemps, qui les couvrit rapidement du bercement inépuisable de ses vagues.”

Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer. »

Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*
© SNELA la Différence, 2007, p. 214-216.

« Quoi : c'est fini?
- Fini. À partir d'ici, tu es *indépendant*. »
Mohammed Dib, *Le Talisman*

Icônes de la nation

Au moment de la libération, les figures du moudjahid, combattant de la révolution, et du Shahid, héros martyr tombé au combat, mobilisent les vivants et les morts dans la geste de la résistance. Appartenant à une tradition ancienne, celle des représentations du djihad, combat sacré en islam, elles sont réinvesties dans la culture politique des nationalistes pour incarner une victoire sacrificielle. Mais pour représenter l'issue du combat en faveur de la nation à naître, l'enfant de l'Algérie nouvelle est une métaphore récurrente. El Hadj, le combattant vieux et sage de *Qui se souvient de la mer*, retrouvant « un air de jeunesse », évoque les « nouveau-nés » qui sont « dans le coup » : paroles étranges, dont la dimension métaphorique est éclairée à la page suivante :

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Nous sommes au seuil de la vie; nous aussi, des
nouveau-nés.
Tous, même les nouveau-nés¹.

Au moment où des martyrs sont exposés au regard de la population, un nourrisson est brandi par une femme « au-dessus de sa tête dans la direction des suppliciés » : « Défi, orgueil, triomphe »². Le cérémonial, très fortement symbolique, associe l'enfant de la relève à la mort triomphante des patriotes. Si l'image des plus jeunes est ainsi convoquée, c'est que le combat réclame encore sa part de sacrifiés, mais aussi que la nouvelle naissance, dans la douleur, est proche : les enfants participent au « cortège ininterrompu » qui vient tremper les doigts, et marquer leur front du « réseau de sang »³ qui s'écoule dans la rue, comme un signe.

Tahar Ouettar exprime l'espoir encore prophétique de la naissance au travers des paroles que prononce un vieux combattant, Zaïdane, au moment même où son fils est torturé dans la caserne française :

Ah! notre temps n'est pas encore venu, des précurseurs nous sommes! une distance d'au moins deux ou trois générations... presque un siècle et demi de colonisation, une société plus arriérée que les sociétés du Moyen Âge, une société retardataire, bédouine et pastorale, fermée sur elle-même... et ce nouveau-né ah! l'Algérie! ce nouveau-né est encore au berceau, plutôt un fœtus, un sperme dans la matrice de l'histoire!... il se développera, viendra au monde, tétera, rampera, tombera encore et encore, puis se tiendra sur ses jambes, marchera en se tenant aux murs, s'affirmera droit, tombera encore et se relèvera encore, se blessera

1. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, op. cit., p. 56-57, p. 61-62.

2. *Ibid.*, p. 107.

3. *Ibid.*, p. 148-149.

LIBÉRATION

au front, saignera du nez, aura les lèvres tuméfiées, jusqu'à ce que s'affermissent ses muscles... alors il bondira et s'élancera... et durant de longues années, il restera enfant, durant une longue période il restera dépourvu de logique... et qui sait quelles souffrances il connaîtra à l'adolescence? Ah! à ce moment-là, il nous faudra être nous-mêmes¹!...

Mouloud Mammeri reprend dans *L'Opium et le bâton* cette métaphore de l'enfantement dans la douleur, intégrée dans une isotopie de la victoire : dans Tala occupée, où règne l'étreinte d'un silence oppressant, le cri du bébé dont on tente d'étouffer la portée, image forte d'oppression, est annonciateur du cri qui viendra déjouer la trame et déchirer la nuit. À partir de cette métaphore de l'étouffement, c'est le rythme même du texte qui exprime en un cri prophétique la libération à venir. Et la mort d'un combattant, Ali, sera saluée par les cris des femmes, youyous sauvages, cris primitifs, archaïques, qui, jaillissant des entrailles, reprennent le cri initial du bébé et apportent la délivrance².

De nombreux récits associent la vision prophétique de la libération à venir à l'image sacrificielle des enfants. Kateb Yacine donne à l'hécatombe des jeunes héros le sens d'un appel tragique, « aux avant-postes du destin », car « c'est par leurs yeux que la nation verra le jour »³. Abraham et le geste du sacrifice sont évoqués dans *Le Cadavre encerclé*, et l'image de l'enfant des héros, Ali, jouant avec le couteau de son père, est lourde de symboles. Dans une culture de guerre qui fait référence au passé, les enfants sont les héritiers d'un

1. T. Ouettar, *L'As*, Paris, Scandéditions-Temps actuels, 1983, p. 87.
2. Cf. M. Mammeri, *L'Opium et le bâton*, in *Algérie. Les romans de la guerre*. Textes choisis et présentés par G. Dugas, Paris, Omnibus, 2002 et M. Boukhelou, « Tala-Ouzrou, la source du chant premier ou le cri de l'atavique révolte », in *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 78.
3. Cité par J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française*, II, op. cit., p. 45.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sacrifice appelé par les ancêtres pour un royaume hypothétique, « comme un rêve d'enfant, péremptoire, incommunicable, ni parole ni acte, plongeant dans l'inconnu de la matière active, [...] fiction réalisée, Atlantide sortie d'un désert utopique »¹. Dans *Qui se souvient de la mer*, l'enfant participe directement au sacrifice : quand le feu embrase symboliquement la ville, une fillette contacte El Hadj, le combattant de l'ombre, pour réclamer des détonateurs, avant de pénétrer « dans le groupe de flammes, de salamandres et de sirènes, qui danse sur la petite place ». Le narrateur perçoit au travers de son sacrifice « le feu insurgé qui brûle », mais aussi « l'autre flamme qui attend doucement au ras de la mer et remplit l'espace devenu de cendre d'un pétillage innocent »².

La mort volontaire des jeunes descendants, symbole d'un sacrifice collectif, mais aussi promesse de libération, apparaît dès lors comme le « sombre prix à payer »³ pour la naissance de la nation, que Myriam Ben exprime dans une métaphore de lumière :

Et nous luttons pour vivre. Et nous en sortions si nous n'avions jamais quitté des yeux le lumignon. Le précipice sera comblé. Le pays entier pourra passer du côté du soleil, qui ne se lèvera plus dans le bain de sang. Alors la lumière sera⁴.

Liées à l'enfance du peuple algérien et à son sacrifice, les nouvelles de *Ainsi naquit un homme* sont placées sous le signe de la naissance de la nation, dont elles sont la

1. Kateb Yacine, *Une étoile de sang noir*, in *Révolution africaine*, 8 février 1964, et *Le Polygone étoilé*, cité par J. Arnaud, *op. cit.*, p. 53.

2. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, *op. cit.*, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. M. Ben, *Ainsi naquit un homme*, *op. cit.*, p. 190.

LIBÉRATION

métaphore. L'auteure s'en est clairement expliquée : « [...] toutes ces nouvelles sont placées comme une succession de récits qui aboutissent à *Nora* qui est la guerre de libération et la place de cet homme, suivi depuis l'enfance, dans cette guerre. Tout au long du livre, cet homme va naître et se développer avec tous les heurts de l'existence, avec l'apothéose de la guerre de libération. Cet homme est né dans *L'Enfant à la flûte*, *L'École*, *L'Émigré* [...], il est né d'une autre manière dans *La Grève* et la guerre de libération le fera homme [...] ¹. » Le sacrifice des plus jeunes placés à l'« avant-garde », « aux premières lignes de l'histoire » et « les premiers tombés dans le précipice » ², s'inscrit dès lors dans l'histoire entière d'un « sang indivisible » ³.

Dans l'évocation douloureuse de la libération, la descendance à venir est au centre de figurations symboliques, au creux desquelles le nouveau-né incarne la patrie algérienne. Dans *Les Alouettes naïves*, l'épisode réaliste de la naissance de l'enfant mort-né de Nfissa et Rachid, les jeunes héros, jette un voile de douleur sur l'annonce de la naissance algérienne. L'épisode romanesque est raconté comme un accident : après l'évocation d'une « déchirure », « en elle », « dans un puits de silence », puis de la chute de Nfissa qui la conduit à l'hôpital, surgissent dans l'inconscience de la douleur des images obsessionnelles de Nadjia, la « sœur exsangue » qui vient d'être arrêtée, « écartelée sur un lit de torture » ⁴. En une souffrance gémellaire, l'évocation du combat pour la libération et des tortures subies dans les corps se mêle au récit de la parturition et de

1. Cf. M. Ben, « Entretien », in C. Achour, *Myriam Ben, op. cit.*, p. 89.

2. M. Ben, *Ainsi naquit un homme, op. cit.*, p. 189.

3. *Ibid.*, p. 130.

4. A. Djébar, *Les Alouettes naïves, op. cit.*, p. 438-440.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

l'« arrachement », « comme d'une prison souterraine de métal ». À l'image de la « greffe douloureuse » qui évoquait dans *Nedjma* la conquête s'est substituée celle de l'accouchement « au forceps », « au fer », d'un enfant mort : « J'ai peur des suites, oh oui, j'ai peur »¹, confie la jeune héroïne. La scène s'achève sur « la fixation impassible du regard » de Rachid, le jeune père, « sur l'œil morne du fœtus de six mois »². L'hôpital, lieu sinistre où l'on entend, mêlé aux vagissements de nouveau-nés qui « mourraient quelques jours après », le « hurlement interminable de sirènes », matérialise au seuil de la libération la hantise d'un avenir mortifère. L'écriture, palimpseste de la douleur, évoque en filigrane les affres de la mise au monde prochaine. L'histoire contemporaine s'inscrit encore dans l'imaginaire de la conquête qui a programmé « une écriture du tombeau »³.

Une autre figure d'enfance, comme mort-née, occupe une place singulière dans la représentation de la guerre : l'enfant d'un couple franco-algérien, qui semble ne venir à la vie au cœur du conflit que pour y mourir. Né d'une fusion impossible, incarnation de la transgression, il est condamné par la marche de l'histoire. Nedjma, dont la mère, l'insatiable Française, fait éclater la tribu, est une figure fondatrice de cette union impossible : si tout son destin l'entraîne à surmonter ses origines dans un combat pour la liberté d'une Algérie massacrée, l'héroïne de Kateb Yacine est toujours renvoyée à sa « noirceur native⁴ ». « Avec la fin de la guerre, la figure de Nedjma recouvre

1. *Ibid.*, p. 440-441.

2. *Ibid.*, p. 442.

3. Cf. B. Chiki, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 227.

4. Cité par J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française*, II, *op. cit.*, p. 43.

LIBÉRATION

encore le mythe de l'Algérie sanglante d'une maternité douloureuse¹. » Dans *L'Opium et le bâton*, Bachir, à qui sa maîtresse française annonce qu'elle attend un enfant, est pris d'une pulsion infanticide². Symbole du péril d'acculturation qui attente à l'identité algérienne, l'enfant à venir, victime en proie à l'histoire, placé « sur une frontière, une crête, un no man's land³ », « qui ne sera chez lui nulle part » et sera « le bâtard de tout le monde »⁴, entre dans le conflit en renégat et en sacrilège. L'enfant du couple franco-algérien, avatar d'une hybridation manquée, semble voué à la disparition au cœur du conflit. Le héros moribond du roman d'Hubert Haddad, *Les Derniers Jours d'un homme heureux*, rencontre sur sa route une enfant de douze ans, Yasmine, fille d'une Française et d'un militant du FLN tué au cours de la guerre. L'enfant, devenue infirme à la suite du plastiquage de son appartement, abandonnée par sa mère, reniée par la famille de son père, n'a plus de place dans l'Algérie qui se libère :

Rien n'importait désormais que l'oubli du monde et le silence, le profond silence où tout murmure humain se dissout. Ici, en Algérie, les failles étaient nombreuses où disparaître avant l'agonie des derniers mois⁵.

La maladie fatale du héros et la mort de l'enfant, tous deux à contre-courant de l'histoire, apparaissent comme les projections allégoriques d'un monde qui finit et dont la narration ne cesse de dire l'agonie qui dure. Cette

1. *Ibid.*, p. 60.

2. M. Mammeri, *L'Opium et le bâton*, *op. cit.*, p. 729.

3. A. Djébar, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 292.

4. M. Mammeri, *L'Opium et le bâton*, *op. cit.*, p. 730.

5. H. Haddad, *Les Derniers Jours d'un homme heureux*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 59.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

représentation mortifère se manifeste tout particulièrement dans une littérature pied-noir qui porte déjà les marques de l'arrachement et de l'exil : de la fin d'un monde plus que de l'avenir d'une nation¹.

Prophéties

Avant que la littérature de l'indépendance ne fasse retour sur l'événement fondateur de l'histoire de la nation algérienne, c'est encore, par anticipation, dans les œuvres de la guerre que la libération est représentée. En particulier, les dernières pages des romans et nouvelles laissent entrevoir une histoire de nation libérée, d'autant plus belle et inquiétante qu'elle est encore à écrire. Le vingt-quatrième et dernier chapitre de *Qui se souvient de la mer*, de Mohammed Dib, publié en 1962, constitue un tel lieu de passage entre le texte déjà écrit et toutes ses hypothèses; entre l'*occupation*, dont la puissance imaginaire de Dib rend compte sous la forme d'une description topographique, et la *libération*, traduite par l'explosion des « nouvelles constructions ». Dans ces éclats du prophétique, le narrateur, qui s'est donné pour mission une description de la cité souterraine, la plus ancienne, dans tous ses liens avec les nouveaux bâtiments, prend acte de l'effondrement de la « ville de l'air ». Soutenant un dénouement, l'*excipit* romanesque fait dès lors retour sur l'ensemble de l'action, donne un éclairage rétrospectif. Mais il est également orienté vers l'avenir du texte, prospecte vers ce qui se situe en dehors de sa temporalité propre : l'indépendance de l'Algérie.

Dans *Qui se souvient de la mer*, ce n'est pas l'effet de ressemblance avec le réel qui est poursuivi, mais une

1. Voir *infra*, « L'exil ».

LIBÉRATION

organisation signifiante qui cherche à rendre compte du réel par la production du fantastique. La dernière page comporte deux épisodes : le relevé topographique du sous-sol, que le narrateur, dans son exploration imaginaire, vient de rejoindre; le communiqué qui annonce, de manière laconique, l'explosion des nouvelles constructions. La représentation littéraire de la libération récuse ici les référents réalistes pour élaborer un autre mode de perception fondé sur la multiplication du signifiant. Cette relation anticipée d'une libération à venir opère une première métamorphose : la réalité *historique* fait l'objet d'une description d'ordre *géographique*, selon un réseau imaginaire qui s'est déployé dans l'ensemble du roman. Le narrateur, en tant que personnage, y parcourt en effet un chemin qui part du château en ruine de son enfance et aboutit à la ville du sous-sol, en passant par la vieille cité construite en labyrinthe, menacée par les nouvelles constructions érigées par l'occupant étranger. Ces lieux comportent plusieurs signifiés métaphoriques. La maison de l'enfance, « édifiée sur un château aux trois quarts en ruine », lieu mythique de l'innocence et du bonheur paradisiaque, comporte les vestiges d'une grandeur passée. La vieille cité, organisée autour de lieux traditionnels (*souiqua, beylik, medresse, métabkha*), construite en labyrinthe pour résister, est ouverte aux agressions depuis le déclenchement des hostilités, et se métamorphose radicalement : ses murs se déplacent et prennent les habitants au piège des nouvelles constructions qui « ne cessent de croître et de proliférer, serrant leur étau sur nous ». Comme des parasites, les nouvelles constructions sont désormais partie prenante de la cité, mais Mamia, la fillette du narrateur, affirme la nécessité de tout détruire. Quant à la ville du sous-sol, elle est le prolongement naturel de la cité. Bâtie comme un rempart contre les nouvelles

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

constructions, elle se développe à proportion de celles-ci. Lieu clandestin, elle ne fait pas l'objet de descriptions, même fragmentaires, mais d'évocations mystérieuses soulignant essentiellement sa portée symbolique : elle est, dans cette représentation fantasmatique, le lieu même de la résistance. Le rapport initial de dépendance s'inverse et c'est alors la ville d'en haut qui est portée par ces « fondements vivants et actifs » et se trouve sous leur influence occulte. Les éléments de cet espace labyrinthique sont chargés de sens et d'histoire, et font référence à la réalité de la disposition de la plupart des villes maghrébines de la période coloniale, dont l'architecture reflète les bouleversements de civilisations, de périodes, de puissances historiques. Aussi la ville souterraine est-elle ce plexus vivant qui « plonge ses racines non pas dans le sol, au sens restreint du terme, mais d'une façon générale dans le monde, avec lequel, par une infinité de conduits, d'antennes, elle entre en communication »¹.

Dans l'excipit qui annonce la libération, le relevé topographique que le narrateur se propose de réaliser met ainsi en évidence la vocation de la ville du sous-sol comme organisation politique. Tournée vers l'avenir, la ville du sous-sol est mise au jour par la dislocation des nouvelles constructions, sans échapper pour autant à son passé auquel elle est liée par une disposition inverse, comme une structure en miroir de la nouvelle cité détruite. À la clôture du roman, l'écrivain confirme la fonction spéculaire du narrateur, qui, topographe de l'Algérie colonisée et de la nation qui surgit des eaux, se voue à la représentation sismographique d'un conflit fondateur parvenu à son terme. Le héros de Dib, être en quête, se caractérise plus par cette faculté d'observation et cette pensée de l'événement que par ses actes. Orphée qui

1. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, op. cit., p. 36, 132, 187, 185.

LIBÉRATION

ne tente pas de ramener Eurydice du monde d'en bas (sa femme Nafissa est entrée depuis longtemps dans le monde souterrain de la résistance), il se laisse au contraire entraîner par elle, et se fixe dans l'univers souterrain auquel il se consacre désormais.

La mention ultime de l'arrivée de la mer réfère aux mythes de la disparition du monde englouti sous les eaux, Déluge ou Atlantide. La libération comporte dans son assomption ce corollaire cataclysmique, voire apocalyptique, la naissance de la nation procédant d'une destruction salvatrice. L'excipit élucide enfin le titre énigmatique et leitmotiv du roman de Dib, *Qui se souvient de la mer*, comme si la libération maritime (à l'image de l'invasion) était d'abord souvenir du passé avant d'être construction de l'avenir. La mer est dans le roman un motif polysémique : un référent à valeur maternelle, comme en témoigne le réseau homophonique entre la mer et la mère, auquel est également associée la femme du narrateur, Nafissa¹ : rappelons que Mohammed Dib, mettant en scène un personnage de combattante déterminée, a dédié le roman à sa femme. Aussi cette mer de la libération est-elle avant tout un symbole féminin. En second lieu, sa valeur matricielle est liée aux récits de création, où l'engloutissement dans les eaux signifie la naissance. Si on réfère enfin la mer à la géohistoire de l'Algérie (étymologiquement « *Al-Jazira* » signifie « île » ou « péninsule »), le paradigme permet de comprendre l'invasion et la libération de l'Algérie comme liées à la Méditerranée : la libération se traduira par un départ vers l'autre rive, comme l'expriment les *Mémoires des deux rives* du sociologue Jacques Berque. Mohammed Dib lui-même, chassé d'Algérie pendant la guerre, écrit et vit l'indépendance sur l'autre rive de la Méditerranée.

1. *Ibid.*, p. 69, 160-161.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Cette anticipation prophétique de la libération est une constante des nouvelles du *Talisman*, écrites par Mohammed Dib entre 1955 et 1962 (à l'exception de *La Dalle écrite*, conçue après l'indépendance). Les premières nouvelles de Dib sont insérées dans le roman *L'Incendie*, et le choix de ce genre, déjà retenu dans le recueil *Au café*, publié en 1955, est intéressant. L'architecture de la nouvelle vise à la représentation, par tableaux, de la société algérienne, et marque le refus de calquer la forme du grand roman européen. Écrite en phrases brèves, elle exprime le fractionnement de la société algérienne, montre les événements incompréhensibles par une forme lapidaire. Il s'agit aussi de traduire les impulsions du subconscient, de montrer les forces de l'être dans leur poussée, de figurer les souterrains de la révolte. Dib est frappé en particulier par le fait que le genre de la nouvelle, dans sa brièveté, sa concision, est un genre efficace : cette forme se conçoit dans l'immédiat, ce qui est généralement le propre des écritures de l'urgence. C'est dans cette forme de prédilection qu'il écrira des « drames miniatures ». En outre, le romancier y traduit sa révolte contre l'histoire, en un mouvement dramatique inverse, qu'on pourrait à plusieurs titres identifier comme un mouvement de libération. L'écriture se retourne contre l'histoire dont elle est née : histoire de France importée par l'école coloniale, puis histoire officielle après l'indépendance, qui réclamera allégeance pour représenter les déterminismes d'un geste héroïque du FLN libérateur. C'est donc une quête, un cheminement difficile, qui sera montrée dans la nouvelle, pour suggérer un rapport plus conflictuel avec l'histoire.

On peut s'arrêter quelques instants sur la représentation de l'indépendance comme itinéraire dans la nouvelle du *Talisman* intitulée précisément « La destination ». Le lecteur

LIBÉRATION

y est invité à accompagner un personnage énigmatique, Chadly, au cours de son cheminement difficile dans les montagnes algériennes, sans que rien ne soit d'abord précisé d'une localisation quelconque. Mais on apprend que le narrateur doit rejoindre son village de Tnine, ce qui semble situer ce « retour » dans la région montagneuse du Dahra, au nord de la vallée du Chélif, dans ce massif troué de grottes où eurent lieu les épisodes d'enfumages des Ouled Riah, par Bugeaud et Péliissier, en juin 1845¹. Tel Cerbère, un guide étrange, un « passeur », et son chien « au poil couleur de terre » lui ouvrent le chemin. Le récit du retour évoque un passage de précipice, vers « l'autre versant » : « Une frontière invisible avait été franchie, eût-on dit », et d'une rivière : « Il entra dans cette profondeur aveugle, l'animation s'en prolongeait dans son corps »². Les indices sont ambigus, comme si Chadly était invité à rejoindre le monde des morts : l'espace-temps est toujours désigné comme un entre-deux, une frontière invisible semble être franchie, on entend en écho les maudits, une topographie infernale se dessine, disséminant les signes de la chute, du gouffre, de l'obscurité. Enfin dans « la profondeur aveugle », le guide (de la liberté?), dont on apprend qu'il doit appartenir à « l'organisation », abandonne Chadly, avec des mots énigmatiques : « Tu es libre à partir d'ici », « tu peux continuer seul », « fini. À partir d'ici, tu es *indépendant* »³. Paradoxale sentence, qui représente l'« indépendance » non comme un acte de naissance symbolique (dans le contexte réel, celle d'une nation), mais comme une « fin ». La nouvelle multiplie par ailleurs les signes de l'impossibilité du retour : « Il marcha comme s'il n'avait plus aucune destination à atteindre »; « Il erra longtemps. Il traqua son propre

1. Cf. *supra*, « Archéologie du conflit ».

2. M. Dib, *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 45, p. 47, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 50.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

fantôme. Il tâtonna, se perdit »; « Il chercha la route par laquelle il était venu »¹. Chadly ne comprend pas le sens de cette liberté de l'indépendance, erre dans les rêves d'un « monde improbable », se pose des questions sans réponse : « Quel est ce village où je vais? »; « Encore marcher? Pour aller où? »; « *Et chez moi?* » « *Comment est-ce?* »². Si le pays devenu sien est indépendant, les signes de son avenir sont indéchiffrables et le personnage s'égaré :

Il crut qu'autour de lui le pays avait été remplacé par un autre. Éclipsés les lieux qui avaient fait partie de sa vie, éclipsés ou retournés à un monde indéchiffrable.

Le monde est déserté, absent à lui-même. Le village de son enfance est un village d'ombres. Mais Chadly entend finalement, de l'opacité de la terre et des hauteurs, une respiration, comme une promesse : « Et des étoiles différentes lui faisaient signe³. »

Dans « La destination », qui désigne l'indépendance comme frontière que l'Algérie s'apprête à franchir, le cheminement (solitaire) vers la libération n'est pas présenté selon un paradigme héroïque. Le récit, au contraire, fait retour, il est étrangement rétrospectif, donne la part belle aux analepses qui évoquent l'enfance, la mère, la femme, les habitants disparus. Le personnage narrateur se retourne sur son propre passé et perçoit à travers lui le passé de l'Algérie. L'indépendance apparaît alors moins comme le lieu d'un déterminisme, un destin, qu'un parcours tâtonnant, un retour incertain qu'accomplit un héros lui-même problématique.

1. *Ibid.*, p. 49, p. 56-57.

2. *Ibid.*, p. 51-54.

3. *Ibid.*, p. 57.

RETOURS
1962 - 2012

Le survivant

« Selma n'avait jamais atteint, à aucun moment de sa vie, une telle clairvoyance bien qu'elle n'ait pas cessé de penser à ses morts successifs; n'avait pas éteint son chagrin, parce qu'elle avait décidé de se plonger dans la lecture des manuscrits, aussi bien ceux de Tahar El Ghomri que ceux de son frère aîné qu'il lui avait légués avec les boîtes de punaises; passait de l'un à l'autre, croisant les deux générations d'hommes, interférant les faits les uns avec ceux des autres, mêlant la chronologie de son frère avec celle du vieux communiste, d'autant plus que les deux styles étaient similaires, à quelques nuances près, sortes de phrases-fleuves avec ses parenthèses, ses digressions, ses incises, ses méandres, ses retours en arrière, ses échappées vers l'avant, coulant fluide et charriant un ensemble de détails et de précisions qu'elle ignorait complètement et concernant – tout particulièrement ces quarante dernières années – le rôle de Tahar El Ghomri dans le Parti, le rôle du Parti dans le pays, ses erreurs, ses réussites, ses échecs et les causes qui étaient

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

à l'origine du silence recouvrant ce pan entier de l'histoire de la contrée, grâce à la complicité et le diktat de ceux-là mêmes qui croient – toujours – qu'ils sont en train de faire l'histoire. Elle lisait sans discontinuer, poursuivait sa lecture, dévorait les pages comme si elle avait peur de mourir ou plutôt d'être surprise par la mort, avant d'en avoir terminé avec cette tourmente calligraphiée, cette logorrhée fiévreuse et fébrile et cette lave brûlante, étalées sur des feuillets entassés les uns au-dessus des autres, éparpillés çà et là dans la chambre [...]. »

Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*
© Éditions Denoël, 1982, p. 306.

« ... les revenants doivent parler à la place des disparus, parfois, les rescapés à la place des naufragés. »

Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*

« Je ne crois pas à une autre survie que celle de la mémoire des hommes. »

André Gide, *Journal*

Parvenues à l'« ère du témoin¹ », les littératures des guerres contemporaines réservent une place majeure à la figure du survivant : succédant au prophète romantique, ce « conteur endeuillé, rescapé et victime d'une moderne barbarie », apparaît comme « l'une des figures de l'écrivain ». Il vient témoigner de la « défaite de la culture humaniste » et de la faillite des grands récits héroïques². C'est paradoxalement ce passeur de mémoire revenu d'entre les morts qui, par la seule puissance de sa parole, doit témoigner du désastre collectif. Le survivant, narrateur ou personnage, est alors investi de plusieurs fonctions : doté d'une vision panoramique, il décrit le monde et ses mutations; lié au motif narratif du retour, il entretient, comme personnage, des liens étroits avec les figures symboliques de la transmission et du passage; substitut auctorial, détenteur par

1. A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

2. Cf. *Le Survivant, un écrivain du xx^e siècle*, A. Dayan-Rosenman et C. Trevisan dir., in *Textuel*, 2003, p. 9.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

procuration des pouvoirs de l'écriture, il tente de rapporter d'entre les morts, de transmettre, de traduire et de comprendre une expérience située au-delà de la pensée et du langage. Les détours de la fiction portent l'interrogation sur le lieu de la parole du survivant : « parole singulière, même si elle parle au nom d'une collectivité muette – au nom des figurants de l'Histoire¹ ». Dans *Les Fables du deuil*, Carine Trevisan analyse les paradoxes et les ambiguïtés des récits de survivants de la Grande Guerre : le vrai témoin est, selon Brice Parain par exemple, celui qui est muet parce que mort. Revenu des tranchées ou des camps, le survivant ne cesse de se poser la question de la légitimité de son écriture, de l'authenticité du discours de la mort dont il est le médiateur. Usurpatrice, sa parole est contrainte de n'être qu'une *quasi-prosopopée*, un artifice rhétorique qui fait parler les morts². Aussi les récits fictionnels écrits par les survivants des camps sont-ils mus par la nécessité en quelque sorte *hétérobiographique* du témoignage : Chalamov, Primo Levi, narrateurs minutieux et infatigables, ont obstinément employé leur mémoire de survivant à « ramener les victimes, à les mettre au monde³ ».

Déchiffrer la parole des morts

Tôt après la guerre, les romanciers algériens confient à leurs narrateurs une telle mission, et Mohammed Dib apparaît à cet égard comme un précurseur. *Qui se souvient de la*

1. S. Gaubert, « La preuve par l'art », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, 1995, p. 58.

2. C. Trevisan, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, *op. cit.*, p. 155 et p. 169.

3. A. Finkielkraut, *L'Humanité perdue. Essai sur le xx^e siècle*, Paris, Seuil, 1996, p. 112.

LE SURVIVANT

mer (1962) et *Le Talisman* (1966), on l'a vu, sont des œuvres charnières, dont l'écriture se situe toute dans le paradoxe de l'entre-deux-mondes : rétrospectives, elles témoignent, face à l'Histoire, de la fin d'un monde qu'elles ont anticipée. Mais elles le réactualisent également par l'entremise de narrateurs revenants dont on ne sait parfois s'ils sont morts ou vivants, et dont la vocation de parole et de mémoire est proche de celle des prophètes des textes sacrés ; des « guetteurs » mystérieux, « voyants » parfois « aveugles » qui, aux avant-postes de la mort, aux confins de ce qui passe, scrutent le passé pour y lire le présent. Le narrateur de *Qui se souvient de la mer* est un veilleur nocturne :

Je veillai longtemps, cette nuit, longtemps, au-delà
de toute raison – de toute mémoire¹.

Celui du *Talisman* se désigne comme un « gardien », une
« vigie sans défaillance » :

Le gardien de ces lieux, ce sera moi. [...] Vigie sans
défaillance, je passerai tout ce temps les yeux ouverts.
Ils se rappelleront leurs demeures, leurs champs, ils
reviendront ; et moi, je n'aurai pas monté la garde en
vain².

Ce veilleur obstiné de Dib, sans nom propre, désincarné,
se voue entièrement aux disparus : s'il continue pourtant à
vivre, c'est pour porter de manière obsédante la parole du
côté des morts. Dans la dernière nouvelle du *Talisman*, le
romancier imagine un récit *thanatographique* en confiant
la parole à un narrateur mort vivant, d'abord père de
martyr, puis lui-même emprisonné, supplicié et sans doute

1. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, op. cit., p. 163.

2. M. Dib, *Le Talisman*, op. cit., p. 108-109.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

exécuté¹. Si la fiction dépasse là le terme extrême du récit de survivant, c'est encore pour montrer que le seul discours authentique, légitime – et impossible –, serait celui des morts. Mais au moment même où le récit semble accuser la fracture entre le réel et la fiction, et la frontière entre le monde des vivants et le narrateur qui agonise, la *quasi-prosopopée* révèle que l'écriture du témoin se voue à franchir les limites de la mort. Jorge Semprun, rivé à l'élucidation des rapports entre la mémoire de la mort et l'écriture, a montré dans *L'Écriture ou la vie* que le discours du survivant revient *littéralement* de la mort :

Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants...².

L'obsession d'un au-delà aux frontières indistinctes hante le récit d'un survivant toujours ambigu, qui révèle son secret en affirmant être mort³. Ainsi, la fiction du survivant, affranchie de la tyrannie du réel, développe par la médiation du narrateur les variations par lesquelles l'écrivain, au-delà du compte rendu de l'expérience, se fait visionnaire. En cela, elle se plie à cette « relation de dette, qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – et aux morts – leur dû⁴ ».

La question du déchiffrement, liée à l'histoire des victimes, hante ainsi les nouvelles du *Talisman*. Deux configurations

1. *Ibid.*, p. 111.

2. J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 99.

3. Cf. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, *op. cit.*, p. 32-33.

4. P. Ricœur, *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 285.

LE SURVIVANT

récurrentes signalent dans la fiction l'exploration du monde des morts : la topographie de l'au-delà, liée au motif du retour ; la lecture de la pierre gravée, liée au genre littéraire du tombeau. « Le talisman » s'ouvre sur le retour du narrateur dans ses montagnes. On perçoit d'emblée que la lecture du paysage entrecroise la figuration géographique réelle et une topographie de l'au-delà :

Je suis revenu chez moi. Ce n'est pas un rêve, j'ai retrouvé mes montagnes. Tournant le dos au bas pays, la *dechra* se découvre soudain, tapie dans une crevasse, après un méandre du chemin. [...] Les habitations : quelques cabanes de glaise et, creusées à même la roche, des grottes qu'aveugle un mur [...]. Tout est à la fois vide, abandonné, et hanté par de muettes ombres. [...] Sur les escarpements où, cuites par le soleil, des plantes sauvages se hérissent, le vent court et grommelle. C'est une antienne incompréhensible mais sereine qu'il emporte, il semble s'entretenir avec des âmes qui rôdent, insatisfaites, sur ces terres¹.

Cette géographie de la « terre sans retour » s'apparente en réalité à une topographie de l'au-delà, et coïncide avec la figuration littéraire de la catabase – la descente chez les morts –, comme dans la nouvelle « La destination »² : Chadly est littéralement le *survivant*, vibrant et scrupuleux témoin d'un monde englouti, son village emmuré et peuplé d'ombres. Comme les narrateurs scrutateurs des autres nouvelles, il est obsédé par le décompte de ceux qui restent, par le *reste*. Poursuivant ce dénombrement des morts, une autre nouvelle, « La dalle écrite », creuse l'ambiguïté du déchiffrement jusqu'à l'ériger comme principe paradoxal

1. M. Dib, *Le Talisman*, op. cit., p. 107-108.

2. Cf. *supra*, « Libération ».

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

d'interprétation. Si la lecture topographique ne parvient pas à reconstituer un paysage disparu, c'est à l'archéologue de l'exhumer. Le narrateur de Dib s'abîme dans la contemplation des pierres, stèles, dalles, tablettes et autres ossements gravés, réinvestissant un grand topos littéraire du témoignage. Michaël Riffaterre rappelle la mise en scène de Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*, « menacé par la pierre d'oubli tombée d'un monde en ruine, et triomphant de l'oubli et de la mort avec la pierre d'écriture¹ ». Au-delà de la relique (ce qui reste), la stèle institue une circulation de symboles dans laquelle le témoin devient *relais*. La pierre est transformée en un mémorial qui rend compte à la fois, selon les notions développées par Michel de Certeau à propos de *L'Écriture de l'histoire*, d'une dette et d'un départ². La lecture de « La dalle écrite » joue, bien sûr, de cette polysémie symbolique : les « pierres funéraires » décrites par le narrateur rappellent le genre littéraire du *tombeau*, par lequel l'écriture offre aux morts le « suaire des mots »³. La description inaugurale de la nouvelle est surdéterminée par les signes du témoignage, de la survie et de la transmission :

Cette dalle scellée au mur, devant laquelle je passe une fois de plus! Une pierre funéraire, à n'en pas douter. Une de ces très communes pierres funéraires qui ont veillé à la tête, si ce n'est aux pieds, quelque mort [...].

Un espoir les pousse : le pressentiment d'une survie réservée à quelques rares privilégiées, cela ne fait aucun doute. [...]

1. M. Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, p. 37.

2. Voir à ce sujet les analyses de B. Gelas, « Le témoignage et la fiction », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, p. 61-68.

3. C. Trevisan, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 177-186.

LE SURVIVANT

Mais quelle survie, quel salut? Selon moi, ceux que devrait assurer la transmission d'un message dont toutes seraient chargées. Car j'en ai la certitude : ces pierres transportent un message¹.

Malgré la résolution du narrateur, entêté à « déchiffrer les signes que présente la face de la stèle », la seule lecture possible – encore peut-être n'est-elle qu'une illusion – se borne à la révélation de l'existence d'un secret : « *Nous avons proposé le dépôt de nos secrets...* » L'énigme irrésolue de la stèle, les caractères « brouillés », les « faux vocables » qui « se forment et prolifèrent dans ce conglomérat de lettres et de signes que l'érosion a découpés et isolés arbitrairement à l'intérieur de mots authentiques, eux, mais estompés, troublés », proclament l'incapacité du monument à honorer les morts, à les nommer même. Elle ratifie en quelque sorte la disparition du sens des mots. L'illisibilité des signes qui se présentent au survivant trahit une fois encore la neutralisation du sens de l'expérience éprouvée dans la guerre.

Si les survivants ne peuvent atteindre la parole des disparus, ces fables sont néanmoins autant de paroles proférées face à la mort. À défaut de rapporter le message des morts, le témoin s'offre lui-même comme matière du texte, incarnant en définitive, comme l'écrivain lui-même, la catastrophe dont il s'est fait le médiateur imaginaire :

Géologie de l'insomnie, plissements, failles, catastrophes... Je sens les couloirs et les passages souterrains qui me parcourent l'intérieur du crâne².

Je suis calligraphié sur le tissu de ce qui est, dont autant que moi sont tirés les sacrificateurs. De ces

1. M. Dib, *Le Talisman*, op. cit., p. 35-36.

2. M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, op. cit., p. 23.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

derniers, certes, les circonstances m'ont séparé : j'étais la lettre et ils étaient les lecteurs¹.

Dans son exploration du versant obscur des réalités humaines, le texte du survivant ne cesse de s'ouvrir à toutes les formes du questionnement et de se heurter aux apories de la transmission : « L'autre genre de compréhension, affirme Jorge Semprun, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt elle ne l'est que par l'écriture littéraire²... » Et si les victimes sont irrémédiablement emmurées, c'est à la fiction du survivant qu'il revient d'être « "mémoire vivante" de l'unique³ ».

Les « vautours insatiables »⁴

Magistralement orchestrée par la génération de Mohammed Dib, Kateb Yacine ou Mouloud Mammeri, cette configuration narrative mettant en scène le survivant apparaît comme un topos majeur du roman de la post-indépendance, jusqu'à devenir, littéralement, le signe d'un *passage de témoin* entre deux générations d'écrivains : d'autant plus que le survivant s'y apparente progressivement non plus seulement au rescapé, mais au frère, ou à l'enfant, des disparu(e)s. *Le Fleuve détourné*, de Rachid Mimouni (né en 1945), publié en 1982, est emblématique de cette transmission littéraire. Ce roman met en perspective, vingt ans après la libération, le pays « bien après la fin de la fête ». Il raconte l'histoire d'un fils de paysans pauvres,

1. M. Dib, *Le Talisman*, op. cit., p. 122.

2. J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 136.

3. C. Burgelin, « Le temps du témoin », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, p. 89.

4. T. Djaout, *Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984, p. 149.

LE SURVIVANT

ancien cordonnier, enrôlé pendant la guerre dans l'Armée de libération, et seul survivant du bombardement de son camp au cours duquel il est blessé. Amnésique, il revient après plusieurs années d'absence dans son village où tout le monde le croit mort, et s'obstine à retrouver sa femme et son fils, dans un monde en proie à un inquiétant chaos. Sans existence légale, il est soupçonné par les autorités et rejeté dans la clandestinité. Ce malaise du survivant qui prétend « exhumer le souvenir d'une période que tous veulent oublier »¹ est le point de départ d'une relation critique, dont l'écriture, à l'image du personnage, fait retour. Rachid Mimouni développe dans ce roman la fable de l'impossible retour, topos illustré en son temps par Balzac dans *Le Colonel Chabert*, et par l'écrivain de langue arabe Tahar Ouetta dans *Les martyrs reviennent cette semaine*, paru en 1974. Le combattant survivant qui n'existe plus, et dont la mémoire est doublement effacée – par l'amnésie liée à la blessure et par la société algérienne qui le tient pour mort –, attend les papiers de l'administrateur en chef pour prouver son existence, rejoignant en cela le sort du *revenant* de Balzac. Cette exclusion ne représente pas un destin singulier, mais l'histoire de tout ce qui, dans l'Algérie indépendante, *ne revient pas*. On comprend par la fable de Mimouni que le Martyr de la Révolution s'est métamorphosé en mythe de l'Algérie postcoloniale, sans plus de réalité ni de consistance que le fantôme amnésique qui prétend revenir et dont l'identité et la paternité ont été spoliées par des usurpateurs. Le dialogue entre le fils et le père accuse la fracture et la perte pour celui que sa propre descendance ne reconnaît pas :

– Tu divagues, l'homme. Tous les désespérés ont mes yeux. Je ne te reconnais pas. Tu n'es pas mon père.

1. R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 79.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Mon père est mort il y a bien longtemps. Nous sommes ainsi des milliers à traîner dans les rues, orphelins sans passé et sans mémoire, confrontés au plus total désarroi. [...] À ton tour, te voilà surgi d'outre-tombe, et, sans transition, récusant tous les tuteurs, réclame la paternité. Rien ne peut justifier votre absence. [...] ¹.

L'histoire du héros illustre enfin le paradoxe de l'Algérie libre et pourtant encore soumise au paradigme de l'enfermement. Dans l'Algérie d'après 1962, les centres de regroupement existent comme un prolongement des camps de l'époque coloniale et des centres de détention administrative qui organisaient l'internement durant la guerre². L'image du camp, effective et matérielle, porte également celle, symbolique, de l'emprisonnement dans une mémoire. L'ironie de Mimouni se porte sur le pouvoir postcolonial tout-puissant et sa bureaucratie aveugle, par la métaphore géographique du « fleuve détourné » : en l'absence d'eau, la planification a prévu un pont, et une rivière morte a été détournée. Le lit du fleuve asséché devient bientôt un dépôt d'ordures. Or c'est le regard du revenant qui déränge ce cours absurde des événements. Un sage vieillard attend, sous le pont, la crue « imprévue, irrésistible et violente » qui viendra balayer tous ces « monceaux d'immondices »³.

Vingt ans après l'indépendance, le retour au pays inspire ainsi de nombreux romans d'écrivains de cette génération. *L'Exproprié* en 1981, *Les Chercheurs d'os* en 1984, *Les Vigiles* en 1991, du romancier kabyle Tahar Djaout, né en

1. *Ibid.*, p. 210-211.

2. Cf. S. Thénault, « Personnel et internés dans les camps d'internement de la guerre d'Algérie. Entre stéréotypes coloniaux et combat pour l'indépendance », in « Étrangers : mise à l'écart », *Politix*, n° 69, mars 2005, p. 63-81 et *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2012.

3. R. Mimouni, *Le Fleuve détourné*, *op. cit.*, p. 49.

LE SURVIVANT

1954, constituent également autant de variations allégoriques autour du motif du retour – retour de la mémoire, retour des cendres, retour des persécutions – qui inscrivent le héros dans la filiation éminemment problématique des combattant(e)s. Comme son aîné Mouloud Mammeri, Tahar Djaout s’oppose avec virulence aux confiscations des libertés qui affectent les écrivains algériens et la population, en particulier kabyle, et qui s’aggravent dans les années 1980.

Mouloud Mammeri, né en 1917, revient avec une constance remarquable, après *L’Opium et le bâton* en 1965, sur les événements de la libération. Parmi ses œuvres rétrospectives figurent encore son dernier roman, *La Traversée* en 1982, et le dernier recueil de nouvelles, *Escales* en 1991, où la guerre fait retour en filigrane, figeant dans la mémoire des images souvenirs, comme des pans d’histoires oubliées ou occultées. Elle est même mise en abyme grâce à un article intitulé « La traversée du désert ». Mourad, le personnage principal de *La Traversée*, journaliste à *Alger révolution*, las d’écrire des contes « juste bons à flouer les lecteurs », a rédigé cet article allégorique racontant la quête d’une oasis par une caravane, menée par des héros épris d’absolu. Sommé de s’autocensurer, il préfère au renoncement et au reniement la démission et l’exil. Mise en abyme dès le début de *La Traversée*, cette allégorie invite à interpréter de manière critique le destin du peuple.

Au moment de la mort de Mouloud Mammeri, Tahar Djaout lui adressa une belle oraison funèbre évoquant le combat pour la liberté qui leur était commun :

Qui peut oublier les débuts de l’année 80? Des hommes qui nient une partie de la culture de ce peuple (tout le monde heureusement a oublié leurs noms, car ce ne sont pas des noms que l’histoire retient) t’interdisent de prononcer une conférence sur la poésie

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

kabyle. De partout, de Bejaia, de Bouira, de Tizi-Ouzou, la Kabylie se lève pour défendre ses poètes. Et c'est toute l'Algérie qui, peu à peu, année après année, rejettera les bâillons, les exclusions, les intolérances, la médiocrité et qui un jour d'octobre descendra dans la rue pour l'affirmer en versant une fois encore son sang. Toi, l'humaniste sceptique et indépendant qui n'a jamais assené de vérité, qui n'a jamais jugé personne, tu étais, presque malgré toi, en amont d'une prise de conscience¹.

Écrivain emblématique de la lutte pour la liberté, Tahar Djaout est en 1993 un des premiers intellectuels victimes de la « décennie noire »². Dans *L'Exproprié*, des inculpés attendent dans un train le verdict des représentants de l'Algérie. Le narrateur, à qui on a « truqué les yeux et la mémoire³ », comprend rapidement qu'il est dépossédé de son espace natal, de son histoire et de sa mémoire. La remontée du cours du temps aboutit à un échec :

Le vrai problème, c'était avec le père. Aucune passerelle entre nous deux. Mon père est une impasse irrémédiable ; il ne conduit nulle part : ni vers lui-même, ni vers les autres [...]. Sa vue pour moi était liée à un spectacle de ruine⁴.

La temporalité du roman manifeste les mêmes altérations que la mémoire trouée du personnage, présentée comme un « coffret gigogne étirable à l'infini ». C'est que l'histoire elle-même ne peut se traiter comme un récit dont le

1. T. Djaout, « Lettre à Da Lmulud », in *Algérie Actualité*, n° 1221, Alger, 9 mars 1989, et *Awal*, n° 5, 1989.

2. Cf. *infra*, « Guerres en miroir ».

3. T. Djaout, *L'Exproprié*, Alger, SNED, 1981, p. 21.

4. *Ibid.*, p. 101.

LE SURVIVANT

déroulement chronologique constituerait le sens. Une telle désorientation régit également la chronologie des *Chercheurs d'os*, soumise non plus seulement à un régime d'analepses qui remontent le temps en deçà de la guerre, mais aussi à une ellipse qui occulte la période de la guerre elle-même. L'action repose sur la quête d'un adolescent kabyle, au lendemain de la guerre d'indépendance, désigné par sa famille pour retrouver la dépouille de son frère *shahid*. Ainsi, quittant le village, « décor implacable de [son] enfance désolée »¹, le jeune héros part, parmi les « déterreurs allègres »² et des convois de paysans, à la recherche des reliques des morts. La première et la troisième partie du roman se situent après la guerre et le départ des « étrangers », les colons français, tandis qu'une longue analepse, couvrant toute la deuxième partie, évoque la période qui précède l'occupation du pays, jusqu'à l'arrivée des premiers camions et l'implantation de l'école française. Aussi la guerre d'indépendance à proprement parler est-elle absente de la temporalité du roman. Mais elle est omniprésente, représentée de façon métonymique par le cadavre du grand frère. D'emblée, ce jeune roman algérien manifeste une ambivalence critique à l'égard de l'Algérie indépendante et du bouleversement supposé des valeurs qu'elle porte. La mission du protagoniste, principe moteur de l'action, est absurde, puisqu'il s'agit d'aller rechercher les os de son frère mort au combat, alors même que l'on sait dès le début de l'œuvre que cette entreprise eût été contraire aux vœux du défunt.

Dans le roman des années quatre-vingt, ces héritiers paradoxaux de l'histoire écornent l'image héroïque du

1. *Ibid.*, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 20.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

moudjahid¹. Après vingt ans d'idéologie officielle, les nouvelles générations remettent en cause la castration par les pères symboliques de la « famille révolutionnaire » et accusent le pouvoir de manipuler le souvenir des morts : « De fait, souligne Omar Carlier, c'est l'image même du moudjahid qui est en cause, et donc celle du père, de l'autorité légitime »². La moudjahida, menace potentielle pour les tenants d'une révolution qui se veut celle de la nation et non celle du « deuxième sexe », est de retour au foyer. Des écrivain(e)s contestent cependant cette régression institutionnalisée en 1984 par le code de la famille : les romans d'Assia Djebar livrent bataille pour donner voix aux combattantes oubliées, parfois symboliquement disparues, des *Enfants du nouveau monde* en 1962 aux *Alouettes naïves* en 1967, de *L'Amour la fantasia* en 1985 à *La Femme sans sépulture* en 2002. De manière emblématique, le point de vue s'y déplace des témoignages des mères et des sœurs à la quête des filles, comme pour traquer, d'une génération à l'autre, les traces absentes des combattantes oubliées dans la fête de l'indépendance. Les fillettes qui, « d'ordinaire, ne hantent pas les tragédies », y figurent ces enfants témoins dont le regard, les « yeux d'attente », contestent la lecture officielle de l'histoire : « fillettes qui ont dû regarder la mort, et braver jusqu'à ses grimaces », et qui doivent désormais participer aux « trajets de mémoire »³. Le passage de génération prend le sens du combat qui se poursuit au-delà de la disparition de la moudjahida.

Les points de vue féminins et infantiles sont en outre révélateurs de la manière dont des œuvres fissurent l'image d'un peuple exaltant unanimement des héros fossilisés. Si

1. Cf. O. Carlier, « Le moudjahid, mort ou vif? », in *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, A. Dayan-Rosenman et L. Valensi (dir.), Saint-Denis, Bouchène, p. 51-85.

2. *Ibid.*, p. 71.

3. A. Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 144.

LE SURVIVANT

c'est bien le « nouveau monde » où brille « l'éclat trop insolent des richesses »¹ qui fait l'objet de la satire acérée de *Les Chercheurs d'os*, le moudjahid est, pour le jeune narrateur, une figure mythique inconnue ; autour des questions sans réponse posées au lendemain de l'indépendance se pressent des gamins qui, ne connaissant « encore rien de la vie », vont également « farfouiller dans les registres de la mort »². Sont alors saisis les paradoxes d'une curée des vivants où les morts sombrent dans l'oubli, en une « folie festivalière³ » qui s'achève pourtant dans un culte des squelettes. C'est le chef militaire de l'armée libératrice qui, coiffé d'un casque colonial emblématique, donne aux populations l'injonction du culte des morts : proférant « à longueur de journée des discours sur le profane et le sacré, sur le courage et la couardise, sur le licite et l'interdit⁴ », il est la figure emblématique d'un pouvoir qui reproduit l'autoritarisme du passé et manipule la conscience du peuple.

La guerre terminée, le peuple avait organisé un festin effréné où se bousculaient sans ménagements d'interminables discours sur la patrie et la fraternité, de gigantesques flambeaux allumés un peu partout [...].

Puis on s'était arrêté un moment, exténué de danses, de veilles et de palabres ronflantes, et on avait pensé à ceux qui n'étaient plus. Comme sous le coup d'une injonction soudaine, les gens avaient sellé leurs ânes et leurs mulets, pris leurs pioches et étaient partis chercher les restes de leurs morts pour leur donner une sépulture digne de citoyens souverains⁵.

1. T. Djaout, *Les Chercheurs d'os*, op. cit., p. 10.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 10-11.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Comme dans le roman issu de la Première Guerre mondiale, la quête et le rapatriement des corps sont des motifs récurrents qui portent encore trace de la douleur, mais également d'une contestation naissante : en 1918, rappelle Carine Trevisan, s'opposaient dans ces pratiques l'État, qui prétendait prendre en charge l'inhumation des soldats comme une collectivité, et les familles, désireuses de substituer à ce deuil anonyme des pratiques funéraires privées¹. Mais en Algérie, l'État orchestre seul le retour triomphal des dépouilles, en un rituel voué à conforter l'héroïsation des martyrs de la révolution, et la légitimité du régime qui en est issu. Dans toutes les familles frappées d'une « folie exhibitrice et charognarde », les shahid deviennent ainsi des « amas d'os à conviction »². La satire romanesque insiste ainsi sur l'opportunisme du culte des morts, avatar grotesque d'une culture de la preuve : le squelette familial exhumé devient trace tangible, attestation d'héroïsme, dont la valeur sacrée équivaut à celle d'une pièce administrative. Dans l'Algérie de l'indépendance, les restes du shahid font désormais l'objet d'une sordide spéculation, pendant extravagant de l'orgie de documents officiels :

Mais voilà, chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village. Ces os constituent un prélude plutôt cocasse à la débauche de papiers, certificats et attestations qui feront quelque temps après leur apparition et leur loi intransigeante.

1. Cf. C. Trevisan, *Les Fables du deuil*, « La quête du corps », *op. cit.*, p. 91-102.
2. T. Djaout, *Les Chercheurs d'os*, *op. cit.*, p. 20-21.

LE SURVIVANT

Malheur à qui n'aura ni os ni papiers à exhiber devant
l'incrédulité de ses semblables¹!

Un vieil homme se console d'avoir perdu son fils à la guerre, mais « n'accepte pas de le perdre pour rien », affirmant devant le jeune narrateur : « Il faut que je prenne ma part des biens de ce monde, pour que mon fils ne se morfonde pas dans cet au-delà auquel il ne croyait pas »². « L'avenir, professe le vieux compagnon du narrateur, est une immense papeterie où chaque calepin et chaque dossier vaudront cent fois leur pesant d'or » : « Malheur à qui ne figurera pas sur le bon registre ! »³.

Les réflexions du jeune garçon, durant ce chemin symbolique, dénoncent le passé magnifié qui emprisonne la jeunesse dans ses villages, et la progression de la marche est rythmée par une récusation amère de sa mission qui s'achève en violente diatribe.

Le narrateur héros considère sa mission comme une supercherie, mais le voyage – et le récit qu'il suscite – prend un tour initiatique. À l'image des héros du Bildungsroman (roman de formation), l'adolescent revient métamorphosé de son cheminement symbolique à travers l'Algérie et le temps : « Parcourir tant de distance, traverser tant de villages, cela vous révèle des choses étranges et dures sur vos semblables et vous-même⁴. » Ressentie comme un avatar désacralisé du chemin de croix, mais aussi comme un parcours initiatique au cœur d'une Algérie licencieuse qui s'adonne à un banquet obscène, la marche s'apparente obscurément à la trahison du frère moudjahid. L'exhumation

1. *Ibid.*, p. 21.
2. *Ibid.*, p. 128.
3. *Ibid.*, p. 39.
4. *Ibid.*, p. 155.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

des morts glorieux a révélé à l'adolescent les sordides préoccupations des survivants : s'assurer que les morts n'exigeront jamais « leur part de la fête » et ne contesteront pas « discours » et « démonstrations patriotiques », les enterrer plus profondément pour qu'ils n'altèrent pas le bonheur des « rescapés d'une guerre pourtant aveugle et sans merci »¹. Les mois qui se sont écoulés, précipitant le temps « comme une horloge affolée », ont « dénudé l'âme des humains » et « jeté toutes les rapacités et les puanteurs dans la rue »². L'adolescent revient à l'issue de son long périple au travers du pays avec les os de son frère qui « s'entrechoquent comme des pièces de monnaie ». L'inanité de l'opération est confirmée et, pour l'adolescent, « le retour est une défaite »³ :

Quel service avons-nous rendu à mon frère en le ramenant avec nous? Ce qui importe le plus, n'est-ce pas de l'enterrer une seconde fois – et plus profondément encore – afin qu'il ne s'avise plus jamais de venir troubler notre paix et notre bonne conscience? [...]⁴

Le culte de « squelettes heureux » que l'on couche dans un cimetière « aménagé de façon onéreuse », sur « la parcelle la mieux située du village », s'avère irrévérencieux. La préférence pour les morts révèle une forme de détestation des vivants, de la « jeunesse bruyante » brimée par la « bienséance oppressive » des saints tutélaires, emprisonnée dans un village froid « opposant toujours le même silence au désarroi de ceux qui questionnent, un silence buté et

1. *Ibid.*, p. 47.
2. *Ibid.*, p. 149.
3. *Ibid.*, p. 147.
4. *Ibid.*, p. 148.

LE SURVIVANT

séculaire qui meurtrit les blessures »¹. Aussi l'ossuaire embarrassant représente-t-il symboliquement l'usurpation politique, le détournement, la supercherie auxquels le pays indépendant est désormais soumis.

Lectures du présent

Si cette mémoire critique a exercé son droit d'inventaire dès la libération, ses effets s'accroissent dans les fictions évoquant l'histoire la plus récente, et la plus tragique, de l'Algérie indépendante, par des mises en scène du retour qui mettent en regard plusieurs périodes de l'histoire algérienne². Dans ces stratifications littéraires se distinguent ainsi périodiquement des œuvres subversives qui ont échappé à l'histoire officielle et manifestent à son endroit une hostilité tenace. Citons encore les romans profondément allégoriques de Rabah Belamri (1946-1995) : *Regard blessé* en 1987, *L'Asile de pierre* en 1989, *Femmes sans visage* en 1992, qui transposent la perte de la vue affectant l'auteur en symboles d'une Algérie souffrante ; les romans de Nabile Farès, et l'œuvre ample de Rachid Boudjedra, né en 1941, qui se poursuit avec *Hôtel Saint-Georges*, publié en Algérie en 2007, et *Les Figuiers de Barbarie* en 2010. Ces romans les plus récents de Rachid Boudjedra portent encore puissamment l'empreinte de la guerre d'indépendance : mémorial de la fille d'un appelé qui part sur les traces de l'histoire silencieuse de son père, guidée par un jeune Algérien, souvenir d'enfance du point de vue de deux protagonistes et héritiers de l'histoire ensauvagée de l'Algérie, faisant retour sur les événements qui ont marqué leur

1. *Ibid.*, p. 13, p. 17, p. 147, p. 154-155.

2. Cf. *infra*, « Guerres en miroir ».

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

adolescence en guerre. Le romancier algérien n'a de cesse de devenir ce foyer de perception à focalisation variable où la guerre, expérience intime qui habite littéralement l'individu, nécessite une introspection systémique. Au cours de sa maturation, l'œuvre de Rachid Boudjedra se consacre progressivement à une écriture de la guerre d'indépendance qui brise clichés commémoratifs et productions de l'histoire officielle. Parmi les étapes significatives de ce parcours romanesque figurent *La Répudiation* en 1969, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* en 1975, *Le Vainqueur de coupe* en 1981, *Le Démantèlement* en 1982, *Le Désordre des choses*, traduit de l'arabe en 1990... Les premières œuvres ne produisent qu'un discours lacunaire sur l'histoire, et *La Répudiation*, publié en 1969, évoque tardivement, et en quelque sorte de manière secondaire, le passé de soldat du protagoniste, Rachid, dont on comprend qu'il pèse lourdement sur son état psychotique actuel – le roman entretient une relation étroite avec la représentation de la folie et de l'asile, la nef des fous¹. La guerre est perçue d'un point de vue diffracté, limité à des sommaires elliptiques, au travers d'un personnage qui se dérobe au récit. Si les désillusions du présent apparaissent, le romancier prétend orienter ses romans vers l'avenir : « L'Algérie est indépendante désormais. C'est un fait absolu. Pourquoi revenir sur ces points dépassés? Moi, romancier, j'ai autre chose à dire. Les problèmes que je pose sont ceux de l'avenir². »

Pourtant, en 1981, le romancier publie *Le Vainqueur de coupe*, dont l'histoire est située au cœur de la guerre d'indépendance : le protagoniste, appelé Staline, abat sur les ordres de l'organisation le bachagha Mohammed Chekkal

1. Cf. L. Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, PUBP, 1998, p. 122-123.

2. « Entretien », *Le Nouvel Observateur*, 11 septembre 1972.

LE SURVIVANT

au cours d'un match de football. Rachid Boudjedra place en exergue un « slogan en usage pendant la guerre d'Algérie » : « Un seul héros, le peuple. » La lisibilité idéologique du roman est clairement affichée : un militant fait le sacrifice de sa vie pour la cause du peuple qu'il défend. Mais le discours qui se déploie à son endroit est miné par une dérision subversive : derrière l'apparente exaltation de l'héroïsme nationaliste, Lila Ibrahim-Ouali débusque une « réflexion sur ce langage officiel galvaudé, générateur de stéréotypes¹ ». La référence au jeu (le match de football Toulouse-Angers) inscrit par contamination la dramaturgie de l'action dans un registre ludique : comme le discours nationaliste, le discours sportif agit sur les masses qu'il doit galvaniser ; le match et l'action du militant clandestin semblent relever conjointement du divertissement. Le geste sacrificiel du combattant de la libération n'est finalement pas plus le sujet du roman que le match qui structure le récit : le roman tend à mettre à mal, au cœur même du langage, les simulacres de discours qui le sous-tendent. La grande fresque de l'indépendance de l'Algérie, *Les Figuiers de Barbarie*, reviendra encore en 2010 sur l'événement, du point de vue du combattant. Mohamed ben Sadok, à l'image du romancier, dissèque le sens de son geste, « pris soudain d'une envie de se raconter, c'est-à-dire de reconstituer pour sa propre gouverne l'ensemble des actes qu'il va commettre, et des mouvements qu'il va imaginer, découper et schématiser, avant la réalisation de son projet² ». Mais dans ce dernier roman, la trahison de la révolution est explicitement dénoncée.

Un an après *Le Vainqueur de coupe*, en 1982, *Le Démantèlement* revient d'une autre manière sur une histoire dont le

1. Cf. L. Ibrahim-Ouali, *op. cit.*, p. 125.

2. R. Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset, 2010, p. 124-125.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

romancier ne s'éloignera plus beaucoup. Ce roman se présente comme le journal, appelé « noctual », d'un certain Tahar El Ghomri, le romancier affirmant une fois encore sa prédilection pour la singularité d'une vision. Les traces de la guerre sont rapportées par le biais d'une conscience, avec ses restrictions de point de vue et ses défaillances. Il ne s'agit pas de recomposer un grand récit, mais au contraire de rendre visibles les lacunes et le décousu d'une mémoire. Seule une photographie, prise en décembre 1956, fournit la preuve du passé de Tahar El Ghomri et constitue une pièce à conviction : pièce d'identité et attestation de vérisme : « la photographie unique dont il portait le seul original existant... ce trophée minable... l'unique preuve tangible de ce qui s'était passé réellement¹ ». D'un roman à l'autre, Rachid Boudjedra semble ainsi collecter des morceaux épars, souvenirs ou traces du passé des protagonistes, comme s'il se donnait pour tâche de recueillir les preuves (parfois dérisoires, souvent intimes) que l'histoire officielle a occultées. L'œuvre du romancier repose sur une esthétique du souvenir, à la fois réflexive, digressive, itérative. En cela, elle est une fable du temps.

Le genre du journal laisse une grande part à un travail délibératif, dont le déroulement s'apparente à l'instruction d'un procès. Dialogue avec soi-même, *Le Démantèlement* est aussi dialogue avec autrui, modalité essentielle de représentation du conflit, par l'entremise du personnage de Selma. Le point de vue lacunaire de Tahar impose d'autant moins sa domination sur le sens qu'il est en perpétuelle confrontation avec celui d'autrui. De la confrontation dialogique – qui n'est autre que le dédoublement de la pensée individuelle en sa propre contradiction – procède le « démantèlement » de la conscience. Ainsi l'histoire est

1. R. Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p. 18.

LE SURVIVANT

travaillée selon trois directions : « celle de la mémoire active, celle du déblocage/déverrouillage et celle de la réflexion critique »¹.

Les personnages souffrent par ailleurs d'un défaut d'individuation, eux pour qui l'identité est la première des questions :

Qui suis-je? Où suis-je? Quel est mon nom? Mon prénom? Le lieu de ma naissance? La forme de mon tatouage? Tahar El Ghomri âgé de soixante ans né à Ochba dans la région de Sebdou... Paysan pauvre. A enseigné le Coran aux enfants du village. Mais quoi d'autre²?

À ces troubles de l'identité s'ajoutent ceux de la personnalité. Le héros romanesque de Boudjedra est ordinairement malade : troubles psychotiques, mélancolie, tuberculose, cancer... Tahar El Ghomri n'échappe pas à la règle, lui qui se débat d'emblée avec un état second qui s'apparente à une insomnie. Rescapé coupable d'être encore là, il porte la trace du passé, la photographie, comme une « écharde douloureuse sous l'ongle³ ». À la fièvre mélancolique qui l'affecte s'ajoute la tuberculose, en lien direct avec le poids de la guerre et de l'histoire mortifère qui se prolonge après l'indépendance : « J'essaie plutôt de trouver une échappatoire à ma solitude, ma tuberculose⁴. » Les trahisons recommencées de l'histoire engendrent un désespoir pathogène.

1. C. Chaulet-Achour, « Barques de passeur. Fictions entre passé et présent », in *Europas islamische Nachbarn*, E. Ruhe éd., Königshausen & Neumann, 1999, p. 133.

2. R. Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 21-22.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 201.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

C'est ainsi que Rachid Boudjedra pénètre l'événement, par la singularité du sujet, un mode d'expression proprement *littéraire* de la conscience subversive. Cette perception singulière et polyphonique véhicule bien d'autres voix encore issues de ces « générations sacrifiées¹ » : *Les Figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* poursuivront ce concert des révélations intimes, et multiples, autour d'une histoire mixant « la subjectivité avec les données objectives de l'histoire vécue² ». Ces voix portent en elles le sens même du travail critique de l'écrivain, dans les « arrière-cours de l'Histoire »³ : « Nous avons raturé les mots vides, les discours et les harangues démagogiques avec la pointe de nos baïonnettes⁴. »

Dans leur quête pathologique, les personnages sont les doubles de l'écrivain. Tel Rac, un jeune Algérien qui dans *Hôtel Saint-Georges* sert de guide à Jeanne, Française partie sur les traces de son père appelé : Rac ne s'intéresse pas « aux grands axes de l'Histoire, ses guerres, ses armistices, ses résistances, ses pactes, ses accords et ses falsifications, mais au revers de la médaille, aux détails et aux petits mouvements presque imperceptibles ». « Insaisissables, fuyants », et « aux petites gens qui la font, cette Histoire, presque par hasard, presque sans le savoir ou savoir ce qu'ils font, ce qu'ils ont fait »⁵; telle Selma, qui se plonge dans la lecture des manuscrits de Tahar El Ghomri et de son frère aîné, pour y lire l'enchevêtrement des mémoires de deux générations, les incises, les précisions, les digressions, les détails concernant les quarante dernières années, en un discours programmatique qui subsume la démarche même de l'écrivain exégète des mémoires intimes.

1. R. Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, *op. cit.*, p. 120.

2. *Ibid.*, p. 161.

3. R. Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Paris, Grasset, 2011, p. 222.

4. R. Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, *op. cit.*, p. 42

5. R. Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op. cit.*, p. 222.

LE SURVIVANT

L'Histoire, mais ce n'est qu'une accumulation de futilités! Rien que du filigrane! C'est ça l'Histoire¹!

L'histoire inaboutie entraîne une quête toujours inachevée, et toujours recommencée, dans les résurgences douloureuses du souvenir telles que les formules de Sidi Mohammed, le vieux résistant d'*Hôtel Saint-Georges* : « Ma mémoire est très diminuée, mais elle reste longue! Très longue, même. Qui sont les gens d'aujourd'hui? Nous. Eux. Il reste les traces. Mais elles sont tenaces. Il reste les cicatrices. Elles ne se refermeront jamais². »

1. *Ibid.*, p. 222-223.

2. *Ibid.*, p. 41.

L'exil

« Il n'y a pas de trêve à cette histoire. Pas de répit. Qu'ont-ils donc de si inconsolables, ces jours anciens d'Alger qui m'ont relié au monde et délivré tant de forces et de certitudes? Je vois des jours d'éternel été et de lumière singulière, transparente mais poudrée d'or que l'air de la mer, si proche, rendait moins farouche. Je vois des murs blancs éclaboussés de bougainvillées. J'entends le froissement des feuilles effilées des eucalyptus et je sens par bouffées les touffes des jasmins et des gardénias, l'âcre odeur des lantanas qui longent les allées des squares. C'est une histoire débordante de sens, une histoire qui n'a pas d'issue, pas de fin, qui ne veut pas se taire, qui fonde et qui nourrit.

Je suis infiniment d'Alger. Il n'y a aucun doute à cela. Ici la terre et la mer se confondent, aussi l'air et la lumière. Je ne connais pas dans le monde de lieu où les éléments ne s'allient et ne s'attirent autant, pas de lieux où ceux qui y vivent n'aient eu la chance de puiser autant d'énergies, d'accueillir autant de flux de vie.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

[...]

Ce n'est pas encore la guerre. Dans les maquis et dans les villes. Pas encore les traques dans les djebels, les massacres dans les mechtas, les bombes qui explosent aux terrasses des brasseries. La ville s'étale, immense, embrasse l'anse de sa baie, où viennent mouiller les paquebots de ligne et les vaisseaux de guerre, les chalutiers et les yachts de plaisance. [...]

Je nais dans cette splendeur plénière. La chaleur enserre la ville. Elle l'isole du reste de la terre. C'est un coin du monde où se donnent sans partage des flux de vie, où tout se joue dans la ferveur. »

Alain Vircondelet, *Alger Alger*

© Éditions du Laquet, diffusion Tertium éditions, 1998,
p. 5-9.

« L'Algérie est redevenue elle-même : algérienne. »
Philippe Aéri, *Avoir dix ans en Algérie*

S'il est après la guerre une expérience communément partagée, c'est bien celle de l'exil, qui affecte, sous des formes différentes, l'ensemble des communautés ayant vécu en Algérie. Le départ est massif pour les pieds-noirs et les harkis qui le peuvent, échappant, pour ces derniers, aux massacres de la fin de la guerre et des premiers temps de l'indépendance. Certains écrivains algériens, souvent migrants avant l'indépendance, ont été expulsés (Mohammed Dib en 1959). D'autres, comme Kateb Yacine, poursuivent une vie errante, avec de longs séjours en France. D'autres encore, parmi lesquels Messaoud Benyoucef, quittent l'Algérie à partir de 1992, au moment de la « décennie noire », pour échapper aux massacres des intellectuels. Ouverte à ces expériences de l'exil, la littérature de la guerre d'indépendance laisse une large place à des mémoires intimes, personnelles ou communautaires, dont certaines identifient le départ, forcé, comme une dépossession du territoire. Mémoires pied-noir, harki, ou

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

mémoires d'Algériens expatriés après l'indépendance, toutes semblent ancrées dans un double récit d'origine et de perte étroitement lié à l'héritage paradoxal du conflit algérien que constitue la migration. L'œuvre d'Assia Djébar s'inscrit dans cette expérience de l'exil, depuis l'époque de la guerre, où elle est normalienne et vit à Paris, après avoir quitté l'Algérie, et participe à la lutte pour l'indépendance. La romancière définit, dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'expatriation comme « visage d'ombre » portant le « masque figé ou épouvanté du traumatisme » : quelle que soit la raison du départ, les expatriés, « transbahutés de l'histoire », s'installent « dans cet *ex* de la patrie quittée », souffrent de la « blessure de l'amputation » ; « témoins d'une déflagration », « fugitifs », ils expriment dans une écriture qui leur est comme une « terre seconde » la hantise, l'« obsession de la terre brutalement quittée ». L'écriture de l'expatriation, quand elle surgit, se lève de la fosse. Il s'agit alors de tenter d'oublier la mort frôlée hier, tout en « longeant la catastrophe » en une trace entêtée de survivant : « écrire c'est tenter désormais de fixer, de rêver, de maintenir *un ciel de mémoire*¹ ». Dans *La Disparition de la langue française*, Assia Djébar invoque en épigraphe Georg Trakl : « En terre obscure repose l'étranger » ; ce roman raconte l'histoire de Berkane, Algérien exilé en France de retour au pays, en « terre obscure », où il disparaît. Exhumant les souvenirs d'enfance et de jeunesse du héros au moment de la guerre, le roman porte l'interrogation sur les racines : « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où on n'est pas ? » En France, l'évocation du père, arrêté, torturé, emprisonné durant la guerre, mort peu après l'indépendance, est impossible, comme si les liens de filiation s'étaient rompus d'une rive à l'autre de la Méditerranée :

1. A. Djébar, « L'écriture de l'expatriation », in *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 203-204, p. 209.

L'EXIL

[...] j'ai évoqué souvent ma mère; jamais mon père, comme s'il m'était difficile de le transporter, par la mémoire, jusqu'en France – la France qu'il a connue avant moi, en tant que soldat français de la Seconde Guerre mondiale¹.

De retour en Algérie, et confronté à son « passé d'images mortes », éteintes en lui, « durant le si long exil », le héros exhume la scène primitive des premières heures de la répression. Il perçoit la perte de la mémoire d'enfance : « tout se mêle, et tangue, et fluctue, davantage d'ailleurs, le passé lointain, celui de sa première enfance, ou des années à l'école française »². La narratrice de *La Femme sans sépulture*, « oublieuse apparemment des lieux familiaux, et même de la demeure paternelle, son seul héritage », revient quant à elle « en déshéritée »³. L'expatriation implique toujours ce sentiment de la perte.

Expatriations

Dans toutes les mémoires fragmentées de cet « inter-rivages⁴ », entre deux territoires, entre deux mémoires, et pour certains entre deux langues, on retrouve au point d'origine la perte propre au déraciné, à l'expatrié (appelé pour d'aucuns de manière impropre « rapatrié »). Se profile dans l'expatriation la menace du non-retour derrière laquelle « la présence [...] de la rupture se concrétise⁵ ». Nabile Farès évoque l'« entre-temps » qui précipite les départs, « toutes

1. A. Djébar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 11, p. 276, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 180, p. 72.

3. A. Djébar, *La Femme sans sépulture*, *op. cit.*, p. 88.

4. A. Djébar, « L'écriture de l'expatriation », *op. cit.*, p. 206.

5. *Ibid.*

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sortes de départs »¹. Née de la guerre, l'écriture de la dépossession comporte de manière récurrente la refiguration du territoire perdu, dans la gamme de ses représentations, temporelles (récit des origines, récit de la perte) et spatiales (pays, maison, racines). Figée sur l'événement de la séparation, vécue dans l'enfance ou au seuil de l'âge adulte, ou parfois même antérieure à la naissance, l'écriture tente d'en abolir, par le récit, la distance quand l'histoire, l'enfance se sont éloignées avec le territoire perdu.

Dans les récits de la *nostalgeria* en particulier, la séparation se dit en un retournement des mythes qui inverse les figurations de la fondation en récit de disparition du monde. Alors que la référence apocalyptique parcourt la fresque de Jules Roy, *Les Chevaux du soleil*, Jean Pélégri invoque « une sorte d'Atlantide à jamais engloutie² ». Albert Bensoussan place « Ninive » et « le désastre abyssal »³ en exergue de *La Ville sur les eaux*, et Jacques Berque exhume « les Hespérides, les Atlantides [...] remontant du fond de la mer...⁴ ». Les figurations mythologiques du territoire perdu expriment la rupture de « l'écheveau du temps⁵ », selon l'expression de René-Jean Clot. Les épigraphes situent également l'écriture du côté du territoire perdu, comme celle de *Ma mère l'Algérie*, de Jean Pélégri, empruntée au Coran : « Voici les fruits dont nous sommes nourris sur la terre⁶ », ou l'ancrage algérien du texte autobiographique de Jules Roy,

1. N. Farès, « La mémoire des autres », in *Une enfance algérienne* (textes réunis par L. Sebbar), Paris, Gallimard, 1997, p. 129.

2. J. Pélégri, « Libres propos », in *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert l'exil*, Jean-Robert Henry (dir.), Aix-en-Provence, Edisud, 2001, p. 22.

3. A. Bensoussan, *La Ville sur les eaux*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 5.

4. J. Berque, *Dépossession du monde*, *op. cit.*, p. 106.

5. R.-J. Clot, « Alger au temps des vraies richesses », *Læss*, n° 13, janvier 1984.

6. J. Pélégri, *Ma mère l'Algérie*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 9.

L'EXIL

Adieu ma mère, adieu mon cœur, confié par délégation à Kateb Yacine et Albert Camus. De ces épigraphes, l'écriture nostalgique de Jules Roy naît paradoxalement en amont de l'événement de la perte, en se situant sur un territoire défini par le paradoxe d'une allégorie de l'absence. Enraciné sur la terre algérienne, le récit de la nostalgie s'organise selon la structure du mythe, et en particulier du mythe des origines, *in illo tempore*. Sur la terre algérienne est ainsi réactivée la tradition antique du récit cosmogonique, avec sa double composante, terre-mère et premier homme. Dans la Grèce antique, la terre-mère a inspiré de nombreux mythes, parmi lesquels figure celui du premier homme : selon Nicole Loraux, « le rapport du peuple à sa terre est légitimé par l'apparition du premier ancêtre né du sol, le seul autochtone digne de ce nom¹ », tel qu'Albert Camus l'exhume dans *Le Premier Homme*. La représentation mythique d'une terre qui enfante un homme, le premier, conduit à constater « l'intemporalité du renouvellement des générations d'autochtones » : « Une seule mère, une seule Terre pour tous les hommes et pour tous les hommes un premier homme ? Dans cette pensée du territoire, l'étranger est exclu : l'autre n'a pas de place ici, sur le terrain du Même². »

Lié aux ségrégations du régime colonial puis de l'État français de Vichy, le sentiment de l'expatriation précède, dans la littérature algérienne, le départ : il s'éprouve sur le territoire même de l'enfance. Nabile Farès, dont la naissance algérienne est placée sous le signe inaugural de l'exclusion, le situe bien avant l'exil. Né en 1940 à Collo

1. N. Loraux, « Les bénéfices de l'autochtonie », *Le Genre humain* n° 3-4, p. 242-243.

2. *Ibid.*, p. 243.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

(devenu Qol après l'indépendance), « village de naissance obscure », au moment de l'interdiction scolaire faite aux enfants d'indigènes, l'écrivain évoque dans *La Mémoire des autres* les « trous », les « séismes » liés à la « loi raciste de naissance » :

Témoignage existant à l'intérieur de la fiction de l'Algérie française, sous le régime de Vichy : l'apartheid initial se donne en ricochet sur la surface des villages de l'intérieur – comme on disait à l'époque – avant de disparaître, comme la pierre, en un fond¹.

Une interdiction, « apartheid initial » qui a valeur d'exclusion de la cité, hante ainsi le souvenir du village natal qui, pour d'autres, a « valeur et vanité de mémoires d'enfance ». Qol est une terre « interdite », un no man's land où « des corps, ombres demeurent », qui « veillent souterrainement, restent présents, passant frontières, histoires, générations, temps ». À cette expérience originelle de l'exclusion succède celle de Berrouaghia, village du pénitencier et du camp au moment de la guerre d'indépendance, où se déroule en partie l'enfance de Nabile Farès :

Vous sentez déjà à quel point ceux-ci – le village, le pénitencier – ont pu marquer la naissance de ce que j'ai ensuite, bien entendu, appris être la mémoration.

Drôle de truc ! De savoir comment on vous fabrique une mémoire² !

Dans la mémoire confrontée à un « terrible pays d'enfance », la même exclusion est prononcée de la naissance à l'enfance, d'une guerre à l'autre, du village au camp

1. N. Farès, *La Mémoire des autres*, op. cit., p. 122.

2. *Ibid.*, p. 121-122, p. 125.

L'EXIL

de résidence surveillée où le père fut placé. Face à cette expérience de la ségrégation, les guerres continuées « permettent de penser à quelque autre vie, quelque autre temps où elles n'auraient pas été si présentes » : « Il en reste quelques traces vives dans la mémoration. » Nabile Farès raconte ainsi, dans les bribes de récits de départ et d'exil liés aux mémoires des guerres successives, toute une histoire d'expropriation et de déshéritage qu'exprime la métaphore de la pierre, « pierre jetée à l'Autre, fond d'eau, dans les ruines de la mort et du temps » :

Échos disparates, en cet arrêt au bord des demeures, puisque de l'Algérie nous sommes (et, pour le dire enfin, « je suis ») exclus, une autre fois, en l'âge adulte de cette enfance¹.

Pour la narratrice d'*Oran langue morte*, d'Assia Djébar, l'exil à Paris marque la fin de l'enfance, en un orphelinage à partir duquel elle s'apprête à relire l'histoire de ses parents héros et martyrs. Le désir d'exil se cristallise dans le rêve du paquebot en partance, avant de se réaliser à l'âge adulte, comme un arrachement à la terre des parents morts de la guerre :

Dès que j'ai pu, j'ai voulu partir ; et par bateau. De notre terrasse, j'avais épié si souvent les paquebots qui entraient majestueusement au port ; lorsque, quelques jours après, ils repartaient [...], je stationnais là-haut, ne perdant rien de leur sillage tandis qu'une pulsion de départ me saisissait, violente².

Dans l'écriture algérienne de l'exil, mais également dans tous les arrachements de la *nostalgeria* communs aux

1. *Ibid.*, p. 121-130.

2. A. Djébar, *Oran langue morte*, *op. cit.*, p. 15-16.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

mémoires des harkis et des pieds-noirs, le récit d'enfance et de guerre se fige également sur l'image récurrente du bateau et de l'Algérie qui s'éloigne, l'arrachement à la terre de naissance, et le moment tragique du départ. L'attente du bateau structure, comme une prolepse menaçante, le récit de guerre de *J'étais enfant en Algérie*, de Leïla Sebbar, roman pour la jeunesse qui adopte le point de vue d'une enfant pied-noir, et qui se clôt sur l'arrivée du paquebot attendu : « 7 heures du matin. C'est le bateau¹. »

Dans *Alger Alger*, d'Alain Vircondelet, né en 1947 à Alger, la mémoire personnelle du récit autobiographique s'arrête sur ces clichés de la baie d'Alger qui s'éloigne et d'une ville qui, perçue du bastingage du paquebot, « s'est engouffrée dans la mer pour ne plus réapparaître et n'exister que dans la mémoire, ses lacis obscurs et intermittents, et devenir un mythe, une idée d'Alger, une histoire secrète et d'enfance auxquels il faut puiser pour trouver des raisons de vivre et de croire² ». Le paquebot, le *Ville d'Alger*, fait retour depuis l'enfance « comme une énorme épave qui a du mal à s'ébranler, à trouver son souffle, à s'élancer enfin ». Pour l'enfant prenant la mesure de ce qu'est l'exil, « de son chant de douleur et de certitude »³, il constitue la métonymie invariable de l'arrachement, de l'exil et de la disparition, liée à « la brutalité de la guerre⁴ ». Ainsi encore dans « Le retour des sources » :

Du bastingage, appuyé à la main courante, l'enfant
vit se perdre Alger, la ville blanche et les cubes peints à

1. L. Sebbar, *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*, Éditions du Sorbier, 1997, p. 50.

2. A. Vircondelet, *Alger Alger*, *op. cit.*, p. 35.

3. A. Vircondelet, « Le retour des sources », in *Une enfance algérienne*, *op. cit.*, p. 222.

4. A. Vircondelet, *Alger Alger*, *op. cit.*, p. 39.

L'EXIL

la chaux de la Casbah qui recouvrent les collines. Tout s'effaçait et pourtant en lui, il le savait déjà, tout s'inscrivait, se gravait, comme par enchantement¹.

L'image d'une enfant dans les bras de son père, sur la passerelle d'un bateau à Marseille, en juillet 1962, métonymie de l'Algérie perdue, déclenche la reconstitution à laquelle se livre Brigitte Benkemoun dans *La Petite Fille sur la photo. La guerre d'Algérie à hauteur d'enfant*. Le récit illustré d'Alain Vircondelet, *Là-bas. Souvenirs d'une Algérie perdue*, qui se donne comme un recueil collectif de souvenirs et de photographies, débute par cette image du départ de plus de neuf cent mille Français d'Algérie quittant leur terre natale, l'été 1962, « misérable troupeau sans bagages, semblables à leurs ancêtres venus avec rien, aventuriers rebelles ou pionniers rêveurs, découvrant l'Afrique comme d'autres avaient cherché l'Ouest ». « Les files d'attentes sont surchargées. Des enfants épuisés dorment par terre ou dans les bras de leurs parents » : l'iconographie réunie par Jean-Pierre Stora fixe l'image, en juin 1962, d'enfants, « derniers fils natifs de l'Algérie française », avec ce commentaire : « Ils ont à peine quarante ans aujourd'hui. À eux revient la charge du dépôt »². Dans l'évocation lyrique du départ se noue l'émotion de la perte et de l'exil :

Maintenant c'est une autre mère qu'ils quittent et la pudeur s'efface, l'émotion submerge tout.

Les sirènes rauques des paquebots, les sifflements qui s'échappent des hautes cheminées, le bruit sec des cordages qui se déroulent des bornes, les manœuvres des lents remorqueurs sont les seuls chants de l'exil. Ceux

1. A. Vircondelet, « Le retour des sources », *op. cit.*, p. 224.

2. A. Vircondelet, *Là-bas. Souvenirs d'une Algérie perdue*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 7-8.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

qu'on appelle les « pieds-noirs » s'engagent enfin sur la passerelle, s'engouffrent dans les coursives. Ils ne cherchent pas à rejoindre leurs cabines, ils s'accrochent au bastingage. Leurs visages sont tendus, ils regardent la ville toute blanche, écrasée de soleil¹.

Dans le sillage du départ s'accomplit la perte irréversible de la terre d'enfance, dans la sensation douloureuse d'un parcours à rebours du temps et de l'histoire des ancêtres pionniers. Au cœur du récit autobiographique d'*Alger Alger*, comme de l'épopée collective, renaît, dans une douloureuse résurgence, l'image du premier homme :

Les années passent et rien ne s'altère : les jours algériens restent indélébiles comme si l'oubli ne pouvait jamais imposer sa loi, étendre sa craie blanche sur eux. C'étaient des jours qu'on disait sans mémoire, des jours pour les « premiers hommes », ceux qui n'avaient pas eu d'histoire qu'on raconte dans les livres ni de légendes perdues dans le grand roulis du temps².

Présent de manière liminaire dans les récits de guerre, dont il fait à la fois figure de prologue et de dénouement, le bateau devient rétrospectivement la première matrice du récit. Dans *Les Chroniques d'un enfant dans la guerre*, que Philippe Aéri écrit quarante-cinq ans après son départ, le bateau, le *Ville d'Oran*, est le lieu d'un serment : l'enfant quittant l'Algérie promet d'écrire son « aventure d'enfance dans la guerre ». Le prologue du « témoignage en forme de réquisitoire », préfacé par Henri Alleg, est intitulé « Le serment du "Ville d'Oran" », comme pour mieux situer l'acte de naissance de l'écriture, dès les premières lignes : « Voilà.

1. *Ibid.*, p. 9-16.

2. A. Vircondelet, *Alger Alger*, *op. cit.*, p. 39-41.

L'EXIL

Je suis sur le bateau, avec mon frère. J'ai douze ans, lui huit. Pour nous deux, la guerre est finie. [...] »¹. L'image du bateau est affichée comme l'espace de l'écriture qui se tourne vers le passé révolu, en exprime le désir, tout en affirmant sa disparition irréductible. Le paquebot de l'exode est aussi le lieu définitif du refus du retour. La double mention du départ et du retour n'en demeure pas moins ambiguë : l'Algérie absente, « matrice littéraire² », s'infiltré dans les récits de perte où elle s'établit autrement, comme un « souvenir farouche et intact³ ». Tel est également le sens de l'épigraphe de Malek Haddad, choisie par Brigitte Benkemoun : « *On ne vient jamais pour la première fois en Algérie. On ne la quitte jamais pour toujours*⁴. »

L'Algérie et sa mémoire sont refigurées et intériorisées à un autre niveau, plus intime, de représentation du territoire perdu : la maison, « passionnant creuset de culture et de signification⁵ », et logement du souvenir. Cette demeure du souvenir et de l'inconscient, mais aussi maison familiale réelle, dont la guerre d'indépendance entraîne la perte, est précisément l'objet d'étude de l'ethnologue Joëlle Bahloul dans *La Maison de mémoire. Ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, ainsi présenté en introduction :

J'ai donc entrepris les « fouilles » ethnographiques des mémoires de Dar-Refayil. Mon objectif n'était pas

1. P. Aéri, *Avoir dix ans en Algérie. Chroniques d'un enfant dans la guerre*, Pantin, Le Temps des cerises, 2007, p. 13, p. 15.
2. L. Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, p. 224.
3. A. Vircondelet, *Le Retour des sources*, op. cit., p. 224-226.
4. M. Haddad cité par B. Benkemoun, *La Petite Fille sur la photo. La guerre d'Algérie à hauteur d'enfant*, Paris, Fayard, 2012, p. 9.
5. J. Bahloul, *La Maison de mémoire. Ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, Paris, Métailié, 1992, p. 10.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

seulement de rassembler des informations sur le passé d'une communauté familiale et domestique, mais surtout d'explorer la sémantique de la mémoire d'un groupe déraciné, dispersé, et qui construit son identité par un processus symbolique radicalement opposé à la réalité vécue dans le présent[...].¹

Le projet de *La Maison de mémoire* constitue en quelque sorte le manifeste de la nostalgeria dans son ensemble : voué à la seule conservation encore possible du patrimoine, l'archivage, il inscrit au cœur de l'écriture une transmission devenue impossible. L'héritage concerne ordinairement les biens, comme une maison, dont la possession successive est le signe de l'appartenance à une même communauté : « Ce faisant, on transmet aussi, peut-être surtout, de la mémoire² », d'où le titre significatif : *La Maison de mémoire*. Ainsi, la reconstitution généalogique, liée à l'implantation géographique dans le lieu, Dar-Refayil, à Sétif, est primordiale. Dar-Refayil, « creuset des origines » dans la culture familiale de l'auteur, permettra d'accomplir l'« idée d'une archéologie de la mémoire de [sa] propre généalogie » (Jean-Luc Allouche parle dans *Les Jours innocents* de la mise au jour de l'« archéologie personnelle ») :

Plus tard, après que l'ensemble des parents, frères et sœurs, cousins, oncles, tantes, eurent quitté l'Algérie, laissant derrière eux mon grand-père, décédé en 1960 et enterré dans le cimetière juif de Sétif, le mythe de Dar-Refayil continua à alimenter le souvenir familial, cette fois avec la dimension de déracinement. La maison s'éloignait de la réalité tangible mais s'enracinait de plus

1. *Ibid.*

2. I. Théry, « Famille et transmission aujourd'hui », in *La Transmission, Cahiers de la Villa Gillet*, n° 10, 1999, p. 55-56.

L'EXIL

en plus dans la mémoire généalogique [...]. La maison occupait maintenant le cœur de l'histoire¹.

La maison d'enfance, référence spatiale de la famille, du lignage, est le lieu où « s'actualise un montage symbolique, qui vectorise le temps en une chaîne de générations² ». Comme dans *La Grande Maison*, de Mohammed Dib, « la maisonnée » de Dar-Refayil est un « enchevêtrement de lignées »³ qui entretient une relation étroite avec l'histoire intergénérationnelle, l'implantation et l'exil de la famille, l'histoire des guerres. Dans *Le Refuge et la source* (1977), Jean Daniel, né en 1920 à Blida, exprime également le désir de l'affiliation et la perte, dans la guerre, de son lieu d'ancrage :

On comprend déjà que mon désir de revenir, en mémoire, dans la vérité pleine de ma maison s'explique par la nostalgie de la protection qu'elle m'assurait, mais aussi par cela que, je ne l'ai pas encore souligné, cette maison est perdue... [...]

Au reste, cette maison, j'ai toujours cru pouvoir la reconquérir un jour par un moyen quelconque ; à défaut d'autre chose, c'est un peu ce que je suis en train d'esquisser en ce moment. Certains ont réussi cette plongée dans la lignée ancestrale⁴.

Comme la maison d'enfance perdue et réactualisée dans l'écriture, le cimetière, lieu psychique et autre métonymie de la perte bien plus qu'espace objectif, est l'ultime point d'ancrage de l'enfance perdue, « le carrefour où se croisent

1. J. Bahloul, *La Maison de mémoire*, op. cit., p. 9-10.
2. I. Théry, « Famille et transmission aujourd'hui », op. cit., p. 67.
3. J. Bahloul, *La Maison de mémoire*, op. cit., p. 38.
4. J. Daniel, *Le Refuge et la source*, Paris, Gallimard, 1979, « Folio », p. 30.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

tous les itinéraires¹ ». Dans l'épreuve du retour vers le passé d'avant-guerre, le lien des vivants avec les morts se matérialise devant la sépulture, et le récit qui en est fait institue le texte littéraire en « tombeau », comme le montre *Au pays de mes racines* en 1980, de Marie Cardinal, née en 1928 à Alger :

La tombe est là devant moi. [...] Je m'assieds. [...] Est-ce que c'est ça mon voyage en Algérie : rendre visite à mon père? Je ne sais pas. [...] Quel repos, quelle paix! [...] Le silence².

Ces écritures exilées de la guerre sont situées dans une troublante interférence des lieux de l'origine, de la perte et de la mort. Le souvenir d'avant la guerre, logé dans la maison d'enfance, fixe et immobilise le récit en son point d'origine, ce que Roland Barthes exprime dans son introduction au *Refuge et la source* de Jean Daniel, sous le terme d'« uchronie », au sens d'« utopie du temps »³. Jean Daniel, loin du topos de la prison heureuse, exprime l'idée d'un emprisonnement dans le passé, et décrit la paralysante claustrophobie liée au retour diurne du souvenir de l'enfance algérienne :

Je l'ignorais moi-même avant d'écrire ces pages, mais longtemps, très longtemps, j'ai vécu en sursis. Comme si je devais retourner un jour dans la maison et retrouver les miens... mes rêves inlassablement, me transportaient sur les lieux de mon enfance. Cela devint habituel, presque routinier, au point que le soir allant me

1. P. Siblot, « Retours à l'« Algérie heureuse » ou les mille et un détours de la nostalgie », in *Le Maghreb dans l'imaginaire français*, op. cit., p. 161.
2. M. Cardinal, *Au pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980, p. 139.
3. R. Barthes, « Introduction », in *Le Refuge et la source*, op. cit., p. 11.

L'EXIL

coucher, et sachant que j'allais retrouver les miens, je savourais par avance cette réinsertion dans ma vérité. En rêve je trouvais mon refuge et ma source¹.

Cette distinction entre la prison du souvenir et l'évasion de l'écriture rappelle les analyses que Freud consacre au transfert (traduction en français d'*Übertragung*, mot recoupant également en allemand les notions de transmission et de traduction). Par là est désigné ce mouvement de retour à une origine (inaccessible?), une tentative de *translation*. De la même manière, les textes de la nostalgeria disent les tensions contradictoires auxquelles l'écriture de la transmission est soumise, les hésitations, les errances, les vacillements d'un mouvement de traduction. Albert Bensoussan, traducteur, né en 1935 à Alger, les exprime par un imaginaire mythologique et poétique dans *La Ville sous les eaux* :

J'oubliais jusqu'au parfum de ma terre, j'effaçais mes rivages d'enfance.

Quelques années après cet ancrage de fortune, nous trouvâmes un abri en terre de Breiz où m'appelaient quelques souvenirs de mon père. Mais nos murs se couvrirent de pelade, d'algues humides. C'est alors que s'échancra dans un hoquet de brume ma Bréhaigne. Et avec elle le reflux de tes eaux sales, Frimaldjézar, lointaine, ma Ninive sous le soufre, ma Sodome dans le sel, ma ville enfouie sous sept épaisseurs de cendres.²

La nostalgeria s'identifie donc à une tentative de l'impossible : luttant contre la pétrification du passé devenu un objet mort, elle tend littéralement à la préhension d'un territoire

1. J. Daniel, *Le Refuge et la source*, *op. cit.*, présentation 4^e de couverture.
2. A. Bensoussan, *La Ville sous les eaux*, *op. cit.*, p. 19.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

perdu, dans l'espoir toujours déçu du signe qui rejoindrait la chose même : rêve de retour qui s'exprime dans la sensualité qu'on attribue à la saveur, l'odeur, le grain, la tessiture d'une conscience première. La nostalgeria s'est prise à rêver de ce surgissement en présence dans la chair du mot. Et en l'absence, ce qui importe ici, c'est bien cette lettre qui habite l'espace ouvert d'un territoire vacant et d'un héritage absent. La nostalgeria, dont l'origine intime est un « mal du retour », lié à la fin d'un monde, à la mort de l'Algérie française et à l'exode, est une tentative de gommage du traumatisme dans le mouvement même de l'écriture. Toute l'œuvre d'Hélène Cixous, depuis en particulier « Mon algérianisme », met en évidence les liens complexes qui l'unissent au territoire d'origine, le rapport problématique entre inclusion et exclusion, le dépaysement dans son propre pays natal, les sentiments dont les mécanismes complexes sont rendus saisissables à travers le langage poétique et la référence à une scène primitive obsédante¹. L'histoire, corps étranger dans le psychisme, fait retour dans le texte :

C'est une histoire débordante de sens, une histoire qui n'a pas d'issue, pas de fin, qui ne veut pas se taire, et qui fonde et qui nourrit².

Internements

Parmi les mouvements de populations civiles consécutifs à la guerre, l'exode et l'exil des populations dites de « Français musulmans rapatriés » occupent une place particulière

1. Cf. « Mon algérianisme », in *Les Inrockuptibles*, 20 août-2 septembre 1997, p. 70-74.

2. A. Vircondelet, *Alger Alger*, op. cit., p. 6.

L'EXIL

dans les témoignages. À partir des années quatre-vingt-dix, les récits que les enfants de harkis ont consacrés aux camps, appelés « centres d'accueil », dans lesquels s'est déroulée leur enfance, occupent une place non négligeable dans le champ éditorial, politique, social et médiatique. Jean-Jacques Jordi a souligné dans *De l'exode à l'exil. Rapatriés et pieds-noirs en France*, l'ampleur des déplacements de populations civiles sur lesquels la guerre d'Algérie s'est achevée : plus d'un million et demi de personnes sont concernées par ce mouvement hétérogène de rapatriement. Pour tous, pieds-noirs et harkis, il convient de souligner à quel point l'emploi du terme « rapatriement » est impropre : il suppose à la fois l'idée d'une patrie et celle d'un retour au pays qui ne fait pas réellement sens pour des populations dont toute l'histoire s'enracine sur le territoire algérien. En particulier pour ceux qu'on a fini par appeler de manière générique les « harkis », terme métonymique aussi impropre que celui de « Français musulmans rapatriés », mais que les « enfants de harkis » ont néanmoins adopté tout en soulignant la souffrance liée à cette appellation¹. Toutes ces ambiguïtés politiques – et ces impropriétés lexicales – sont révélatrices d'une histoire particulière où le rapatriement est dans le même temps exode et exil, comme le souligne dès 1962 Bachaga Boualam dans *Mon pays la France* :

Comment se sentir « rapatrié » quand la mère patrie qui vous accueille commence par vous traiter en étranger? Dans notre cas, la France a plutôt fait figure d'amère patrie. Nous ne regrettons pas notre choix mais la France devrait faire attention au choix de ses mots et au choc des symboles : si nous sommes des rapatriés,

1. Cf. J.-J. Jordi, M. Hamoumou, *Les Harkis, une mémoire enfouie*, Paris, Autrement, 1999, p. 11 et J.-J. Jordi, *De l'Exode à l'exil. Rapatriés et pieds-noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 10.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

qu'elle nous accueille en fils fidèles ; si elle nous traite en réfugiés, qu'elle ait le courage de nous appeler réfugiés d'Algérie¹.

Les manquements du « rapatriement » pris en charge par l'État français sont dénoncés par la génération des enfants, au moment où la question des conditions d'accueil et de la place de ces populations dans la cité occupe le champ médiatique. Ajoutons à la complexité de l'histoire de ce rapatriement les égarements des décideurs politiques, l'abandon et le massacre en Algérie de 153 000 harkis, parmi lesquels les femmes et les enfants. Les quelque 20 000 harkis qui purent gagner la France sont parqués avec leurs familles dans des camps, souvent de tentes, au départ : sur le plateau de la Lozère, à Bourg-Lastic en Auvergne, à Rivesaltes, à Bias... où certains resteront jusqu'en 1975. De cette histoire particulière, consécutive à la guerre, résulte une situation de déplacement et d'exil, situation concrète où se noue un rapport complexe avec le champ politique et social, impliquant une « relégation² », une forme d'internement (parce que subie) qui ne dit pas son nom, sous la responsabilité d'un État, et à la source de multiples contraintes. Une histoire qu'il est intéressant d'aborder du point de vue particulier des enfants de harkis, au travers des représentations qu'ils ont pu en produire. Pour ces enfants, en effet, la mémoire de la guerre d'indépendance se prolonge en une mémoire de l'internement.

Pour ceux qui ont connu l'Algérie et s'en souviennent, comme Fatima Besnaci-Lancou, la représentation du déplacement et de la rétention parcourt déjà les textes témoignant

1. B. Boualam, *Mon pays la France*, Paris, Éditions France-Empire, 1962, cité par J.-J. Jordi et M. Hamoumou, in *Les Harkis, une mémoire enfouie*, op. cit., p. 22.

2. F. Besnaci-Lancou, *Des vies. 62 enfants de harkis racontent*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier, 2010, p. 10.

L'EXIL

de la guerre : durant la pacification, les descriptions des mechtas brûlées, des départs forcés des douars précèdent celles des regroupements de populations dans des « camps de la honte¹ », ces baraquements encerclés par plusieurs réseaux de barbelés : le déplacement de population est alors « parmi les plus brutaux qu'ait connus l'histoire² ».

Cet espace de relégation se prolonge dans l'exil des « Français musulmans rapatriés », victimes d'une « immigration de guerre »³. Lors de son voyage en Algérie, Dalila Kerchouche, une « fille du camp⁴ », établit de manière explicite le lien entre les deux pratiques de parcage de populations. En France, les espaces réels de relégation – camps d'accueil, hameaux forestiers ou cités urbaines, où « la mémoire est autant refusée que tue » – ont pourtant fait naître le « fils de harki », figure qui émerge avec force des écrits de seconde génération qui paraissent dans les années quatre-vingt-dix : « Comme si, à défaut d'autre héritage, seule la qualité d'ancien supplétif pouvait se transmettre »⁵. Selon Jamel Oubechou, cela signifie plus qu'« hériter de l'arrachement au lieu originaire » :

Se dire enfant de harki, c'est se définir par son enracinement dans un déracinement et son ancrage dans le silence⁶.

1. Cf. S. Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, op. cit., p. 134.
2. P. Bourdieu et A. Sayad, *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Minuit, 1977, p. 12-13.
3. M. Hamoumou, *Et ils sont devenus harkis*, Paris, Fayard, 1993, p. 35.
4. D. Kerchouche, *Mon père, ce harki*, Paris, Seuil, 2003, p. 119.
5. J.-J. Jordi, M. Hamoumou, *Les Harkis, une mémoire enfouie*, op. cit., p. 14.
6. J. Oubechou, « Enfants de harki : le déracinement en héritage », in *Les Déracinés*, actes du colloque organisé par le CPEN, Nice, 1997.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Pour les enfants nés après 1962, le déracinement n'a pas consisté en un déplacement géographique, mais repose sur le traumatisme du déracinement parental : c'est, médiatisé par le déracinement des pères, un « arrachement à l'origine inconnue, une dépossession de son passé » ; les enfants de harkis sont « déracinés de leur identité »¹. Mais la dépossession se joue plus concrètement dans l'expérience d'une enfance parquée, et les descriptions du camp témoignent toutes d'une mémoire traumatisée. Pour ceux qui sont nés en Algérie, l'arrivée dans le camp est évoquée comme moment inaugural d'une vie qui se définit essentiellement par la détention forcée, comme une ligne de fracture qui émane de tous les récits. Les descriptions des camps portent également toutes les marques d'une sinistre mémoire, historique, de la rétention. Les baraques servant de logements aux familles ont abrité « quelques années plus tôt à d'autres victimes de l'histoire » : « internement des réfugiés espagnols dans les années 1930, puis celui des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale »². L'enfant se retrouve ainsi reclus parmi les « âmes souffrantes » qui hantent les lieux. Retournant dans le camp de Bourg-Lastic au début des années 1990, Fatima Besnaci-Lancou découvre qu'il existe encore, habité par des Kosovars, puis « de malheureux Kurdes fuyant eux aussi leur tragique destin »³. Emblème des plus sordides ironies d'une histoire qui se répète, le camp n'offre aux enfants et à leurs familles que la « grisaille » d'une « vie de réfugiés, avec pour seul horizon les barbelés de la caserne » qui lui donnent « l'allure d'une prison »⁴. L'incarcération marque durablement tous ceux qui grandissent là, avec un

1. J. Oubechou, témoignage cité par J.-J. Jordi et M. Hamoumou, *Les Harkis, une mémoire enfouie*, op. cit., p. 124.

2. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, op. cit., p. 74 et p. 81.

3. *Ibid.*, p. 99-100.

4. *Ibid.*, p. 72.

L'EXIL

sentiment complexe d'abandon, mais aussi de paradoxale protection; d'autant plus durablement que la détention se prolonge jusqu'à l'âge adulte, où le franchissement de la frontière est ressenti comme une inquiétante rupture hors d'un monde devenu familier. Mais l'endroit, qui ressemble « tellement à une prison », allait cristalliser un sentiment d'abandon et entrer dans la « mémoire collective »¹. Le camp prolonge pour les internés et leurs enfants une vie de colonisés, et perpétue les mêmes complexes et les mêmes hantises de l'avenir, dans la privation de reconnaissance symbolique et juridique, et dans la transmission d'un sentiment d'avalissement. « Champ d'indifférence et de mépris² », le camp s'apparente à un « microcosme totalitaire », une « véritable machine de guerre permanente », dont les habitants reclus sont assignés à vivre dans des « espaces hors la loi »³.

L'enfermement dans un tel dispositif disciplinaire condamne les enfants à un « engrenage d'autodestruction⁴ » qui s'exprime selon des métaphores expressives : Dalila Kerchouche évoque les blessures irréversibles d'une mémoire écorchée « aux barbelés de son passé⁵ », Fatima Besnaci-Lancou les affres d'un héritage englué dans le sentiment de la destitution⁶. Au cours de la visite qu'elle effectue adulte dans les camps traversés par ses parents, Dalila Kerchouche se sent « écrasée par un drame que [ses] mots égratignent à peine ». Le camp, dans sa réalité abjecte

1. *Ibid.*, p. 103 et p. 80.

2. J. Mettay, *L'Archipel du mépris*, cité par D. Kerchouche in *Mon père, ce harki*, *op. cit.*, p. 68.

3. M. Abi-Samra et F.-J. Finas, *Regroupement et dispersion. Le rapport des Français musulmans à l'espace résidentiel*, Lyon, ARIESE, 1985, cité par D. Kerchouche in *Mon père, ce harki*, *op. cit.*, p. 171.

4. D. Kerchouche, *Mon père, ce harki*, *op. cit.*, p. 68.

5. *Ibid.*, p. 169.

6. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, *op. cit.*, p. 72.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de « ghetto coupé du monde »¹, matérialise l'expérience de l'enfant paria : « ruines cachées par des haies touffues », « vieilles baraques cassées jonchées de gravats et de fragments de souvenirs », le triste décor retrouvé exhume un sombre passé « oublié, renié, occulté » : « J'ai fui et enfoui Bias dans le tréfonds de ma mémoire tourmentée »².

Conçue comme témoignage à charge, cette écriture d'une seconde génération qui s'affirme en victime s'inscrit pour une grande part dans un contexte social de réparation, sensible dans la constitution d'associations telles qu'AJIR et Harkis et droits de l'homme. Mais elle sera aussi déplacée, dans ses formes les plus littéraires, sur une scène symbolique, quand l'écriture se fera elle-même fiction de la réparation³.

1. D. Kerchouche, *Mon père, ce harki*, op. cit., p. 129.

2. *Ibid.*, p. 121.

3. Voir *infra*, « L'héritage ».

Enquête

« Jeudi 15 mars 1962

ÉTRANGE LUCARNE

[...]

Privé de ma fonction, j'en étais à l'heure du bilan, le gouvernement, à celle de l'addition.

Officiellement, depuis le début des hostilités, les « événements d'Algérie » avaient coûté la vie de dix-sept mille deux cent cinquante soldats. Officiellement. Pour les civils, on verrait plus tard. L'histoire ferait ses comptes, avec ses querelles d'archivistes et d'historiens.

J'avais toujours eu du mal avec les chiffres.

Sur ces presque vingt mille, combien étaient morts au combat ? De maladie ? D'accidents de la route ?

Ou, comme mon légionnaire, exécutés par les leurs ?

Combien de familles brisées, d'amours définitivement perdus ?

Les vies ne s'additionnaient pas, elles se perdaient individuellement. Le dernier souffle ne se partageait pas, il s'expirait dans la solitude d'un corps.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

J'avais la rage et toujours trois morts sur les bras. Les miens.

Qui s'en préoccupait en dehors de Mme Choukroun et de moi? Le père Thévenot? Son fils?

Peut-être que je n'imaginai pas leur douleur.

Ou bien connaissaient-ils les coupables?

L'étaient-ils?

[...]

Des cauchemars se sont succédé, toute la nuit : j'étais toujours sur le point d'être fusillé, égorgé, pendu par des soldats français et ma grand-mère m'arrachait à la mort en faisant, à chaque fois, écran entre mes agresseurs et moi...

Au matin du 16, si on avait essoré mes draps, on aurait pu en extraire un jus d'angoisse avec sa pulpe...

Perturbé par les révélations sur mon père, j'avais complètement oublié de rappeler Irène. Dans la nuit, une bombe avait détruit sa boutique. »

Maurice Attia, *Alger la noire*

© Actes Sud, 2006, p. 281-285.

« En oubliant le passé, on se condamne à le revivre. »

Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*

« Flottons un moment à la surface de cet océan d'événements qui se produisent sur la planète Terre à l'automne 1957. »

Nancy Huston, *L'Empreinte de l'Ange*

Alger, 1962 : dans un monde en proie au déchaînement de la violence, l'inspecteur de police Paco Martinez enquête sur les meurtres de deux jeunes gens, Estelle Thévenot et Mouloud Abbas, dont les corps ont été découverts à Padovani-Plage, à Bab el-Oued. Les morts se multiplient dans les derniers soubresauts de l'Algérie française, parmi lesquels le coéquipier de l'inspecteur, Maurice Choukroun. Telle est l'intrigue d'*Alger la noire*, de Maurice Attia, publié en 2006 dans la collection « Babel Noir » d'Actes Sud, qui situe ces événements racontés au jour le jour dans le cadre du roman policier. Psychanalyste, psychiatre, auteur de romans noirs, scénariste et cinéaste, Maurice Attia est né en 1949 à Alger, et ses années d'enfance se déroulent à Bab el-Oued, jusqu'au « rapatriement » de sa famille à Marseille, ville dont il dira, devenu écrivain, qu'elle reste le symbole de l'exil et de l'accueil. Maurice Attia est venu à l'écriture dans le cadre de sa profession, et fait d'abord paraître en 1996 un livre de récits cliniques. Cette source clinique de l'écriture,

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

en lien avec la psychiatrie et la psychanalyse, nourrit aussi le roman noir, en évoquant en premier lieu les résurgences de l'enfance et la complexité des familles.

Au cœur (et à l'origine) de l'intrigue, deux cadavres accouplés, une balle respectivement dans le cœur et dans la nuque, sont découverts sur la plage, victimes d'un assassinat politique (par l'OAS?) ou d'une vendetta personnelle. L'histoire de ces morts parmi tant d'autres est cependant investie d'un sens emblématique : les jeunes gens constituent, dans la violence même de leur assassinat, un couple – supposé – mixte devenu définitivement impossible. La description caractérise l'extrême violence de la fin de l'Algérie française, alors que les deux jeunes gens, « Adam et Ève », sont explicitement représentés en figures mortifiées de la faute originelle :

Un homme nu sur une femme nue. Dans la position du missionnaire.

Un missionnaire surpris en train de pécher et foudroyé par la colère divine. D'une balle dans la tête.

Un brun sur une blonde. La nuque ornée d'un trou rouge sous l'occipital, un dos à la peau mate utilisée comme un parchemin, marqué à la lame d'une plaie visible : OAS¹.

L'émasculatation de l'homme évoque les pratiques récentes de l'OAS, et certaines embuscades du FLN, de sinistre mémoire :

À l'époque où le FLN tendait des embuscades aux gars du contingent, on en avait récupéré plus d'un, le cœur arraché, castré ou des cailloux à la place des yeux dans les orbites. Une façon de marquer les esprits, de

1. M. Attia, *Alger la noire*, Arles, Actes Sud, p. 21 et p. 18-19.

ENQUÊTE

terroriser les appelés. La barbarie sait toujours y faire avec l'imaginaire, quel que soit son combat¹.

Mais il s'ajoute une interprétation symbolique de la scène du crime comme scène de l'histoire. Le meurtre constitue en effet la version policière d'une histoire gravée, comme sur un parchemin, sur le corps des victimes : l'ultime épisode, et en quelque sorte le dénouement, de la « copulation obscène » de la colonisation retranscrite par Assia Djebar, ou du péché originel commis par la Française, mère de Nedjma². Or, il apparaît au terme de l'enquête que les jeunes gens n'étaient pas effectivement amants. La scène de copulation *impossible* devient alors *mise en scène* sanglante d'une *rencontre* qui n'a pas eu lieu. Elle représente la chimère de l'union mixte.

Mais autour de cette énigme policière, il est essentiel, pour Maurice Attia, de restituer une ambiance, l'intensité (sombre et tragique) d'un pays et d'une époque, très précisément au moment de la fin. L'action se déroule du 22 janvier 1962 au 30 août 1962, comme une boucle tragique, puisque le premier chapitre, « La valise et le cercueil », datée du 7 juin 1962, révèle par anticipation les circonstances exactes de l'exil de Paco Martinez, le héros, et de sa grand-mère, sur le *Ville d'Alger*. L'ambition du romancier est de recréer l'atmosphère irrespirable des derniers mois les plus meurtriers de la guerre et d'après l'armistice et le cessez-le-feu, au moment du déchaînement de l'OAS, dans le cadre vécu de sa propre enfance, dont l'épigraphe inaugurale d'Aragon est emblématique : « C'était un temps déraisonnable, on avait mis les morts à

1. *Ibid.*, p. 20.

2. Cf. *supra*, « Archéologie du conflit ».

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

table. » Les titres de chapitres, très symboliques, portent tous mention d'une date : « La valise et le cercueil », « Avis de recherche », « Inhumations », « Journaux intimes », « Affaires privées », « Barbouze », « Confusion mentale », « Mon légionnaire », « Détresses », « Clair-obscur », « Krim et châtiment », « Armée d'occupation », « État de siège », « Alger la noire », « Épitaphe », et dans l'épilogue, « L'exil », « La mariée était en noir »... Comme dans certains textes de la « Bataille de l'écrit », la métaphore de la maladie (et, à son terme, de la mort) est constitutive de la représentation, et affecte les lieux, la situation politique et les acteurs qui l'incarnent : « Nous étions des pestiférés. » Le sens de la description n'est pas sans rappeler *La Peste* de Camus :

Le cimetière tournait à plein régime. Comme les années d'épidémie. C'en était une. Une épidémie meurtrière qui avait commencé en 54 et qui s'achèverait bientôt dans un dernier baroud d'honneur. Les microbes étaient faits de métal brûlant et résistaient à tous les antibiotiques. Ils étaient transmis par des porteurs sains, à distance, au lancer, par minuterie ou à la gâchette. Certains parvenaient à échapper à la mort. En y laissant une jambe¹.

Maurice Attia partage avec son héros, Paco Martinez, une passion pour le cinéma, et les références aux films de guerre, d'aventures, d'amour, films policiers, ou westerns « dont les dialogues auraient été écrits en pataouète »², produisent de subtils effets de miroir avec l'action. Le cinéma est tout d'abord une métaphore filée constitutive de l'histoire :

1. M. Attia, *Alger la noire.*, *op. cit.*, p. 126-127.
2. *Ibid.*, p. 128.

ENQUÊTE

Et puis, en octobre 1954, période de la Toussaint, la mort a quitté la pellicule des salles obscures pour s'offrir un festival dans le Constantinois et l'Oranais : trente attentats simultanés contre des objectifs militaires ou de police.

Choukroun! À voir la gueule de ta tombe, je sens que tu n'as pas aimé le film de cette histoire¹!

Aussi le héros a-t-il l'impression d'être acteur, figurant, ou « spectateur d'un film policier avec la bande-son d'un documentaire sur la guerre d'Algérie² ». Mais plus encore, les références cinématographiques mettent en abyme les rôles joués par les protagonistes, tel, par exemple, le western de John Ford reflétant le siège de Bab el-Oued, en mars 1962 :

Je me suis accroupi, mitraillette en main, et j'ai fait signe à Irène que j'étais paré pour le duel final. Je ne savais pas, à cet instant, que je jouais le rôle de John Wayne dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, qu'Irène tenait celui de James Steward, et Mas celui de Lee Marvin. Hélas, Ford n'était pas le réalisateur et ses figurants n'allaient pas nous fêter en héros³.

Les films auxquels il est fait référence ne sont ni hors champ, ni hors cadre, mais participent à la tonalité de la fiction : *La Madelon* de Jean Boyer rappelle un autre contexte de guerre, 14-18; *Autant en emporte le vent* évoque la guerre de Sécession – donc un contexte de « guerre

1. *Ibid.*, p. 15 et p. 384.

2. *Ibid.*, p. 367.

3. *Ibid.*, p. 366.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

civile »¹ – , *Cœurs brûlés*, de Josef von Sternberg, *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier, *L'Homme qui en savait trop*, de Hitchcock, fixent la localisation en Afrique du Nord, plus précisément, pour le second, dans la Casbah d'Alger (on y retrouve le *Chaâbi*). *Quand la ville dort*, de John Huston, *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, le western de John Sturges, *Règlement de comptes à OK Corral*, *Le crime était presque parfait*, « simple et efficace² », *Soupçons*, d'Hitchcock, *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, *Les Quatre Cents Coups*, *Tirez sur le pianiste*, de François Truffaut, fixent le cadre *hors la loi* de l'action... Délinquance, gangs, lynchages, violences, braquages, règlements de compte, assassinats font partie de l'action des films – *Fury*, de Fritz Lang – comme d'*Alger la noire*, parfois dans l'ordre du symbolique : « le lynchage et la barbarie étaient universels³ ». L'intrigue du roman se concentre sur ce même « événement » criminel, action unique, quoique démultipliée en de nombreux foyers – de « guerre » et de droit commun – jusqu'à les confondre dans leurs modalités : déferlement de violence des attentats du FLN et des crimes réitérés de l'OAS, règlements de compte, crimes passionnels, histoires intimes et haines familiales sont représentés comme des actions convergentes que la justice ne parvient plus à discriminer :

À l'évidence, la guerre tuait le crime de droit commun, même si tous évitaient soigneusement d'utiliser le mot « guerre » pour lui préférer celui d'« événements »...⁴

Vous trouverez, en vrac, pour l'essentiel, des victimes du FLN, de l'OAS, quelques règlements de compte privés

1. *Ibid.*, p. 87.
2. *Ibid.*, p. 216.
3. *Ibid.*, p. 153.
4. *Ibid.*, p. 16.

ENQUÊTE

et des drames passionnels. Sans compter les barbouzes qui sont rapatriés, direct, à Paris, sans passer par notre case. Y a des Arabes, des Européens, des civils, des militaires, des gendarmes, des responsables politiques, des inconnus qui se trouvaient aux mauvais endroits et aux mauvais moments.¹

Cette violence paroxystique se déchaîne sans aucun principe de régulation. Face à la recrudescence des cadavres, l'armée se consacre à un « sale boulot, que tous faisaient salement² » : ramasser les cadavres comme des chiens écrasés, sans constat policier, témoin, ni rapport. Le tableau est dressé d'une situation de non-droit, où la police est devenue « une figurante passive et impuissante », « sans poids ni loi », où le droit se décompose sous des yeux que l'on garde fermés, « par lâcheté »³. Les méthodes policières deviennent expéditives, la justice n'existe plus : « L'époque était aux enquêtes bâclées et aux conclusions hâtives. Ça évitait la paperasse inutile et un travail qui n'avait plus de sens⁴. » Choukroun, l'inspecteur qui sera lui-même abattu par l'OAS dans l'indifférence générale, menace un détective privé qu'il interroge :

On a tous les droits puisqu'il n'y a plus de droit. On fait ce qu'on veut. Plus besoin de juge ni de mandat. Tiens, même si on te passait à tabac tout le monde s'en foutrait. Tu sais, grâce aux paras on a des méthodes infallibles. Ne nous oblige pas à être méchants⁵.

Le développement de l'intrigue – et de l'enquête – est éclairé par des points de vue alternatifs qui évitent la

1. *Ibid.*, p. 109.
2. *Ibid.*, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 44.
4. *Ibid.*, p. 299.
5. *Ibid.*, p. 100.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

subjectivité d'un regard unique susceptible de transformer l'histoire en légende, « façon cyclope¹ ». Ces points de vue, quoique variés, demeurent cependant toujours occidentaux : l'inspecteur Paco Martinez, fils de républicains espagnols ; sa grand-mère, exilée par le franquisme ; l'inspecteur Maurice Choukroun, figure paternelle pour le précédent, détenteur d'une mémoire juive algérienne plus ancienne ; Irène, l'héroïne amputée, incarnant dans sa chair le drame de l'Algérie française vécu par les petites gens d'Alger – elle est chapelière. Chacun d'entre eux est également érigé en porte-parole ou en double de l'auteur.

Le premier, Paco Martinez, le héros enquêteur, vient de finir ses études de lettres et de réussir son examen d'entrée dans la police. Il partage sans doute avec l'auteur ses collections de *L'Intrépide*, des *Pieds Nickelés* et de *Ciné Revue*, et une certaine expertise en psychanalyse :

J'avais l'impression d'être un psychanalyste qui consultait en plein air. J'avais découvert ça en philo par la lecture de *l'Introduction à la psychanalyse* et vu récemment les lancements de *Freud, passions secrètes*, de John Huston avec Monty Clift dans le rôle de Sigmund².

Décrit comme une sorte de « policier poète » que la réalité ennuie et qui se perd dans les salles obscures, cet « acteur qui pensait avoir le rôle-titre alors qu'il n'était qu'un pâle figurant »³ fait constamment référence au cinéma. Le lecteur peut interpréter, dans toute sa portée idéologique, l'analyse qu'il fait du film d'avant-garde *À bout de souffle* en le mettant en relation avec la situation algérienne. La critique peut être lue au second degré comme

1. *Ibid.*, p. 73.
2. *Ibid.*, p. 184.
3. *Ibid.*, p. 231.

ENQUÊTE

une exégèse d'*Alger la noire*, et, en contrepoint, comme un commentaire polémique du scénario algérien qui se joue alors :

De film policier, il n'avait que l'apparence. Pour qui savait décoder, il était bourré de références au cinéma américain. [...]

Le cinéaste avait le sens du cadre, de la dérision et des formules à l'emporte-pièce. L'interdiction aux moins de dix-huit ans avait été probablement décidée à cause du meurtre d'un motard de la gendarmerie.

À Alger, le spectacle de la violence n'était interdit à aucun enfant¹.

Paco, le fils de républicain espagnol, commente *Les Désastres de la guerre* de Goya. Les références à la littérature, qu'il eut un temps l'intention d'enseigner, sont légion : *Gargantua*, *Voyage au bout de la nuit*, *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo, *La Lettre volée*, d'Edgar Poe, Kafka, Flaubert, Maupassant... des auteurs et héros populaires – Courteline, Lemmy Caution, OSS 117, *Hans le marin*, d'Édouard Peisson, Carter Brown –, des poètes – Ovide, Lucrèce, Rimbaud, Cocteau... Paco rédige des rapports dans un style admirable : « C'était pas des rapports de police qu'il devrait écrire, mais des romans policiers². » Mais il abandonne bientôt la littérature sur sa table de chevet pour se consacrer à la seule lecture, actuelle, des *Chroniques algériennes* de Camus³...

Comme son héros, Maurice Attia mène une enquête, d'ordre historique, sur le territoire de son enfance. Les mots prononcés par Irène à propos de Paco pourraient tout aussi

1. *Ibid.*, p. 279-280.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 322.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

bien désigner le travail – au sens presque psychanalytique – entrepris par Maurice Attia dans son roman : « Tant qu'il ne comprendra pas, il la gardera [*son enquête*], dans un coin de sa tête, ouverte comme une plaie qu'on gratte pour interdire la cicatrice¹. » L'enquête sur la mort du couple franco-algérien obsède l'auteur tout autant que son personnage. De la même manière, l'histoire personnelle qu'il partage avec les petites gens l'incite à comprendre, voire justifier, les engagements désespérés dans l'OAS. Le long plaidoyer de Paco (« Retour en enfance », jeudi 8 février 1962) est vibrant d'une émotion de la perte :

Ils allaient perdre l'inestimable, leurs racines, leurs repères, les odeurs, les amis, le climat, les temples du souvenir, écoles, lycées, terrains de foot, plages, bars, mairies, églises, synagogues, cimetières, les traces de l'enfance, la possibilité de voir l'univers se transformer au fil du temps, les immeubles se détruire et se construire, les enfants grandir, les parents vieillir, perdre le spectacle de la vie qui passe².

Cependant, le héros d'Attia ne choisit lui-même pas de camp : ni gaulliste, ni pro-FLN, ni pro-OAS, « ni rien » : « C'était bien mon problème. Je n'étais rien dans un pays où il fallait choisir son camp. Et quand on ne le choisissait pas, on finissait comme Choukroun. Quand on le choisissait aussi, d'ailleurs »³. « Orphelin trop tôt, exilé trop tard », Paco est comme l'auteur une figure de l'exil, qu'il anticipe au travers de l'histoire de son ascendance espagnole, et de personnages qu'il rencontre, tels Marthe Choukroun,

1. *Ibid.*, p. 375.

2. *Ibid.*, p. 145-146.

3. *Ibid.*, p. 155.

ENQUÊTE

réfugiée en métropole, et le policier d'ascendance arménienne Khoupiguian qui lui raconte l'histoire de sa famille¹.

Le second point de vue, qui apparaît selon des caractéristiques stylistiques singulières, mâtinées d'espagnol, est celui de Teresa, la grand-mère de Paco détenant (avant de devenir progressivement amnésique) la mémoire de la guerre civile espagnole. Cette histoire de l'ascendance fait sens, car c'est littéralement en « guerre civile² » que Maurice Attia représente la situation à Alger. Peu à peu la grand-mère, désorientée, tombe dans des épisodes confusionnels et perd la notion du temps et de l'espace. Son mode de pensée et d'expression, né de la démence sénile et de l'angoisse face à la déliquescence d'un monde qui s'écroule, est traduit par un style de la disjonction, et repose sur des bribes de discours, trouant le texte de blancs. Elle divulgue cependant, « dans les limbes d'une pensée en décomposition », des secrets liés à l'ascendance de Paco, qui révèlent une fois encore, au cœur du drame familial, la collusion de l'intime et de l'histoire.

Elle était plutôt dans cet entre-deux, entre conscience et inconscience, entre mémoire et amnésie, entre l'Espagne et l'Algérie, entre ce qui lui restait de vie et ce qui lui parlait de mort³.

Figure poétique qui ne pourrait survivre à l'arrachement d'un nouvel exil, elle se déplace dans un nouveau monde où les mots n'ont plus « de sens que pour elle », vouée à un langage devenu « chapelet de sons, telles des perles enfilées

1. *Ibid.*, p. 266-227.
2. *Ibid.*, p. 39, 328, 341.
3. *Ibid.*, p. 308-309.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

sur un fil invisible et secret », « une chanson »¹. Elle mourra en Algérie le 24 mars 1962, en plein siège de Bab el-Oued, sa mort signant pour le héros la fin d'un monde, la fin d'une époque, et l'indépendance de l'Algérie. Et alors que l'alternative tragique proposée aux pieds-noirs est « la valise ou le cercueil », la grand-mère est « rapatriée » par son petit-fils dans un cercueil sur le *Ville d'Alger*, devenant une double figure de la mort(e) dans l'exil.

« La valise ou le cercueil », disait-on vers la fin. Je n'ai pas eu à choisir. Je quitte le pays avec une valise et un cercueil. Les formules varient selon les circonstances, une conjonction peut vous changer une phrase, un coup de feu, provoquer un massacre².

À travers le regard d'un troisième narrateur, l'inspecteur Maurice Choukroun, Maurice Attia exhume la richesse du passé d'Alger et de ses quartiers dont il retrace la topographie exacte : en particulier celui de son enfance, Bab el-Oued, la Casbah, El-Biar, la banlieue, sur les hauteurs. Au moment où le pays s'abîme, disparaît, il émane de ces images liées au passé une grande nostalgie. Évoquant son enfance et sa jeunesse d'avant-guerre dans le chapitre « Journaux intimes », l'inspecteur Choukroun redonne corps à la Casbah cosmopolite, à travers une description empreinte d'émotion :

La Casbah, c'était une ville dans la ville. En fait, c'était Alger avant les invasions et les occupations. Y avait une vie, là-dedans. Des commerces dans toutes les ruelles, tous les corps de métier, tout le petit peuple,

1. *Ibid.*, p. 320.

2. *Ibid.*, p. 7.

ENQUÊTE

ils se retrouvaient dans ce labyrinthe. On y croisait aussi les voyous et les putes des bordels¹.

L'inspecteur est héritier d'une culture judaïque partie prenante du *Chaâbi* algérois, dont l'histoire est magnifiquement restituée dans le film *El Gusto* (2012) de Safinez Bousbia, à travers le destin de ces hommes juifs et musulmans, musiciens de la Casbah d'Alger depuis les années vingt. Les héritiers d'Edmond Yafil, Mustapha Nador, El Anka, Boudali Safir, séparés par les événements il y a cinquante ans, se retrouvent dans un témoignage émouvant. C'est à cette histoire que fait référence Maurice Choukroun en évoquant l'atmosphère de la Casbah de son enfance :

C'est là que j'ai fait ma bar-mitzvah, au printemps 1920, et le propriétaire, il nous a laissé la terrasse pour la fête. Mon père, il avait fait venir un orchestre de musique judéo-arabe. C'est de cette époque que je tiens mon goût pour ces mélodies. En plus de la famille, tous les Arabes de l'immeuble, ils sont venus. J'ai jamais eu autant de cadeaux de ma vie².

Maurice Choukroun, qui incarne une autre Algérie bientôt révolue, assassiné par l'OAS, prophétise son propre destin, comme Mouloud Feraoun à la fin de son *Journal* :

Tout ça va mal se terminer. Vallier, il m'avait expliqué la différence entre une enquête de police et une tragédie : dans l'enquête, le drame il a déjà eu lieu, alors que dans la tragédie, quoi qu'ils fassent, les héros, ils finissent mal. L'Algérie, c'est tragique, et j'espère que je serai qu'un petit figurant dans cette histoire. [...]

1. *Ibid.*, p. 78.
2. *Ibid.*, p. 78.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Mais allez savoir quand il est trop tard? il est peut-être déjà trop tard...¹.

Dernière voix du récit, Irène, la flamboyante amante de l'inspecteur, icône de la féminité, et héroïne affranchie, claudique après une amputation de la jambe : le jour où son amant refuse de la suivre au dancing du Casino, une bombe du FLN explose sous l'estrade, causant neuf morts et quatre-vingt-douze blessés, dont Irène : ce sera « sa dernière danse ». Cet épisode rappelle un fait historique réel, le 9 juin 1957, où une nouvelle bombe explose à Alger, au casino de la Corniche, un dancing populaire auprès des jeunes, surtout des Juifs de Bab el-Oued, mais aussi utilisé comme centre de rétention. Son histoire, qu'elle raconte le 28 février 1962, porte la mémoire algéroise des attentats et des plasticages (sa boutique sera finalement détruite) et rejoint l'histoire de Danielle Michel-Chich racontant, plus de cinquante ans après, l'attentat dont elle fut victime et où elle perdit sa jambe² : l'hôpital, le chirurgien, les douleurs du membre fantôme.

Une fois encore, la référence au film de Hitchcock que Paco a préféré voir ce soir-là, au Majestic, anecdotique en apparence, est significative : dans *L'Homme qui en savait trop* (1956), un espion est assassiné à Marrakech après avoir confié au Dr Benjamin McKenna, rencontré la veille, qu'un attentat se prépare à Londres. McKenna et sa femme se retrouvent embarqués dans un complot international, obligés de se taire pour sauver leur fils gardé en otage³. L'histoire fait sens dans le contexte algérien où le couple, exposé aux attentats, se lance dans une enquête vertigineuse

1. *Ibid.*, p. 53-55.

2. D. Michel-Chich, *Lettre à Zohra D.*, Paris, Flammarion, 2012.

3. M. Attia, *Alger la noire*, op. cit., p. 22-23.

ENQUÊTE

au péril de sa vie. Telle une actrice, Irène évolue dans les feux de l'action :

L'apparition d'une fée boiteuse ou d'une star d'Hollywood avançant sous les projecteurs lors d'une avant-première d'une superproduction. D'un film de guerre, bien sûr¹.

Dans les scènes d'amour torrides qui unissent les deux amants, au milieu des bombes qui explosent, le handicap d'Irène et la prothèse qu'elle porte apparaissent comme les symboles de ce baiser de la mort au cœur même de l'histoire d'amour. Le couple est réuni « en un seul corps pétrifié par l'angoisse de la séparation » : « Une expérience terrifiante. Éros et Thanatos. Au sens propre »². La séparation devient effective quand Irène quitte Alger avant le plasticage de sa boutique de chapeaux qui signe la fin de l'histoire française en Algérie. À son retour, c'est Paco qui quitte Alger, et le couple algérois ne se reconstituera pas en France.

L'écrivain psychanalyste qui sonde l'inconscient dissémine ainsi des symboles autour de chaque narrateur ou personnage. Les protagonistes sont en lien étroit d'une part avec l'histoire et ses épisodes les plus sanglants, dont les mentions précises scandent le déroulement de l'intrigue, et d'autre part avec les histoires intimes relatées. Ainsi, parmi les personnages secondaires, Spangenberg, le dangereux légionnaire allemand revenu de la mort, victime d'un split brain, un dédoublement du cerveau à l'origine de troubles de la communication, représente les perturbations extrêmes

1. *Ibid.*, p. 332.

2. M. Attia, *Alger la noire*, *op. cit.*, p. 263 et p. 328.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

générées par la guerre – l'Indochine dont il revient – et la violence paroxystique. Le 23 mars 1962, au milieu de Bab el-Oued en état de siège, il erre dans les rues sans être atteint, en figure de passe-muraille ou de mort vivant, de l'Allemagne à Budapest, de l'Indochine à l'Algérie, au milieu du feu :

Spectateur invisible pour les acteurs, il n'était plus de ce monde. Une transparence. Comme dans un jeu télévisé imbécile. Et telle une métaphore absurde, il a quitté la scène en disparaissant au coin de la rue opposée, indemne¹.

Plus encore que les mercenaires, mains armées du crime, les familles sont sous étroite surveillance. L'issue de l'enquête de Paco montre que le crime a partie liée avec les secrets – incestes et passions adultères – de la famille d'Estelle, la victime :

Moi qui n'avais pas eu de vraie famille et qui avais longtemps rêvé d'une histoire normale, avec les Thévenot, j'étais servi. Une machine à bousiller les rêves, à vous dégoûter du modèle archétype. Une fille morte, un fils psychopathe, une mère reine des garces et un père cloué sur un fauteuil roulant. Cette affaire donnait envie d'être orphelin²!

Les propos du père Thévenot sur son fils Paul apparentent la famille aux Atrides : « Quant à sa haine, elle lui passera avec l'âge. Amour et haine sont des sentiments qu'on explore sans risque dans sa famille. Les circonstances finissent toujours par favoriser les liens du sang. Dans une

1. *Ibid.*, p. 347.

2. *Ibid.*, p. 60.

ENQUÊTE

famille, quoi qu'on prétende, on est lié par l'histoire et la généalogie¹. » Le fauteuil roulant dans lequel il est cloué – il raconte avoir reçu une balle dans le dos lors des barricades du député Lagailarde, le 24 janvier 1960² – est encore lourd de symboles. Mais ce récit du père paralysé en voulant sauver son fils insurgé s'apparente à une fable, comme s'il s'agissait de dissimuler à l'enquêteur un très lourd secret de famille : « J'ai eu la désagréable impression d'avoir été endormi par un conteur exceptionnel, tel un enfant par son père. Le récit d'une légende familiale pour mieux neutraliser les questions que j'aurais pu poser³. »

C'est seulement en métropole que l'enquête aboutit, mais le thème de la justice impossible rappelle l'amnistie issue des accords d'Évian qui place les crimes de cette guerre hors du périmètre du droit. Le roman se clôt sur une vision pessimiste de la postindépendance, prolongement de l'interprétation de 1962 comme une « guerre civile » :

La guerre civile a recommencé. Sans nous⁴.

*Romans graphiques et bandes dessinées :
quelle(s) mémoire(s) ?*

En 2012, l'enquête de Maurice Attia est adaptée en bande dessinée par le dessinateur Jacques Ferrandez, sous une forme proche du roman graphique. La bande dessinée ne conserve pas la composition polyphonique du roman, et adopte une linéarité narrative qui préfère à l'écriture

1. *Ibid.*, p. 65.
2. *Ibid.*, p. 49, 71-72.
3. *Ibid.*, p. 73.
4. *Ibid.*, p. 384.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

flamboyante d'Attia une concentration plus sobre de séquences. L'album, dynamique malgré sa densité, se caractérise, comme le roman, par une tonalité très sombre, rendue par les crayonnés, et une crudité inhabituelle chez l'auteur. Jacques Ferrandez est lui-même lié à l'histoire algérienne, par ses origines et son œuvre antérieure : né en 1955 à Alger, fils et petit-fils de pieds-noirs, il grandit à Nice et publie, entre 1987 et 1995, les cinq premiers volumes des *Carnets d'Orient*, dont le dernier, *Le Cimetière des princesses*, s'arrête à la veille de la guerre d'Algérie. Sept ans plus tard, Jacques Ferrandez reprend le cycle avec *La Guerre fantôme*, suivi en 2004 de *Rue de la bombe* et de *La Fille du djebel Amour* en 2005. L'adaptation graphique du roman de Maurice Attia est donc en lien avec ce travail de mémoire sur l'Algérie en amont de la guerre d'indépendance. Les principes en sont pourtant différents : l'intrigue du roman suppose un découpage très précis, alors que Jacques Ferrandez travaille les *Carnets d'Orient* comme un feuilletoniste, sans forcément connaître, en l'amorçant, la fin de l'histoire.

Cette bande dessinée publiée chez Casterman s'inscrit dans un cadre général de création (une vingtaine de publications de bandes dessinées au total) dont le rythme s'accélère aux approches du cinquantenaire, surtout depuis 2009¹. La guerre d'indépendance algérienne est apparue pour la première fois en France en 1982 avec *Une éducation algérienne* de Guy Vidal et Alain Bignon. Mais c'est vraiment depuis les années 1990 qu'elle commence à faire des apparitions plus fréquentes grâce à la parution de quelques BD majeures : *Le Chemin de l'Amérique* en 1990, de Baru,

1. Cf. pour l'ensemble de ces analyses P. Joole, « L'année 1962 dans la BD francophone », in *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, colloque international, P.-L. Fort et C. Achour (dir.), Université de Cergy-Pontoise, 8-9 février 2012. Actes à paraître, Karthala, 2012.

ENQUÊTE

Jean-Marc Thévenet et Daniel Ledran, *Petit Polio* de Farid Boudjellal, et *Azrayen*, de Frank Giroud et Christian Lax, en 1998-1999. Depuis la publication de *La Guerre fantôme* de Ferrandez, couronné à Angoulême en 2003, les bédéistes s'intéressent plus à la guerre ainsi qu'à ses répercussions sur la France d'aujourd'hui. En 2006, *Babel 2* de David B s'engage également sur une piste mémorielle et recourt, à la seconde personne, au point de vue d'un appelé qui prend la mer, en passant par le filtre de l'intime et de l'imaginaire. Dans *Le Combat ordinaire* de Larcenet (Dargaud, 2003), apparaît la mémoire familiale pour le fils d'appelé : si le père n'a jamais parlé de la guerre d'Algérie, c'est parce qu'il n'y a rien à en dire. Le silence des appelés est ainsi pointé.

Les points de vue sont variés, de celui d'un enfant algérien entre le pays d'origine et Toulon, pour Farid Boudjellal dans *Petit Polio*, à la teneur autobiographique, au point de vue d'enfant de pied-noir, avec *Là-bas* (2003), d'Anne Sibran et Didier Trochet, adapté du roman *Bleu Figuier* d'Anne Sibran (Grasset, 1999). Dans la saga familiale *D'Algérie*, en 2007, Morvandiau élabore un récit non chronologique qui décline les événements en fonction de leur importance pour l'énonciateur, et laisse à entendre le caractère intime du souvenir. Ces relations d'événements liés aux destins des membres de la famille sont souvent au service de la reconstitution généalogique et de la quête des origines, selon un schéma qu'on retrouve dans le roman de filiation. Dans *Tahya El-Djazair*, de Laurent Galandon et A. Dan, comme dans *Alger la noire* d'Attia et Ferrandez, ou *Azrayen*, de Lax et Giroud, l'histoire amoureuse entre un Européen et une Algérienne permet aux auteurs de montrer les empêchements d'une relation apaisée entre la France et l'Algérie.

Comme les fictions romanesques, la bande dessinée et le roman graphique se focalisent fréquemment sur des

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

événements particuliers, 17 octobre 1961 ou Charonne, le 8 février 1962. L'événement du 17 octobre 1961 s'inscrit ainsi comme une archive historique dans *Demain, demain*, le roman graphique que Laurent Maffre consacre au bidonville de la Folie à Nanterre (1962-1966)¹. Hors cadre chronologique, il est présenté à la faveur d'un flash-back, du point de vue des acteurs, et depuis le bidonville. L'histoire qui débute en 1962 ne saurait pas faire l'économie de ce retour en arrière : le 17 octobre 1961 constitue un traumatisme durable de l'histoire des Algériens en France.

L'album *Octobre noir*, de Didier Daeninckx et Mako, publié chez ad libris en septembre 2011, est particulièrement emblématique de cette mémoire traumatique du 17 octobre, qu'il retrace dans ses strates successives. La dédicace de l'éditeur est significative du contexte intime et social de la publication, au moment du cinquantenaire : « À ma mère, mon père, à tous les anonymes, manifestants pacifiques et leurs familles; à tous ceux qui leur ont porté assistance, soutien, eux aussi anonymes, tous acteurs du 17 octobre 1961 et des jours suivants ». Didier Daeninckx explique dans « Fatima pour mémoire », texte publié en octobre 1986 et placé en postface d'*Octobre noir*, comment il est passé de ses souvenirs d'enfant – et de la station Charonne, liée à l'histoire militante de sa mère – à des recherches à la Bibliothèque nationale de France et à la découverte de la station Bonne-Nouvelle (proche des événements du 17 octobre). À la faveur de ses recherches, il découvre vingt ans après l'ampleur du massacre et de ses suites – et du refoulement : « Et c'est en réaction à cette amnésie volontaire, organisée, que les premiers chapitres de mon livre titré

1. L. Maffre, *Demain, demain. Nanterre, bidonville de la folie. 1962-1966*, Actes Sud BD/Arte éditions, 2012. Écrit à partir du fonds d'archives de M. Hervo, Institut d'histoire du temps présent, Paris.

ENQUÊTE

Meurtres pour mémoire se sont appelés Said Milache, Kaira Guelanine, Lounès Tougourd¹. » En fin de volume, l'histoire, « pour mémoire », de Fatima Bédar, et la liste des morts et disparus à Paris et dans la région parisienne (établie et mise à jour par Jean-Luc Einaudi, auteur de *La Bataille de Paris*) situent clairement la bande dessinée dans ce contexte de restitution mémorielle. On apprend ainsi que l'angoisse d'Aïssa, la mère, et la mort de Fatima, ont servi de trame au scénario d'*Octobre noir*. Le personnage de Khelloudja est une transposition romanesque de Fatima : « À l'automne 2006, sa dépouille a quitté le cimetière de Stains où elle reposait depuis 45 ans et ses restes ont été déposés le 17 octobre de cette année-là dans le carré des Martyrs de son village natal, non loin de la tombe de sa mère². »

Dans un style semi-réaliste, Mako met en images le récit de cinq journées, du 15 au 21 octobre 1961, où le destin de nombreuses familles algériennes vivant à Paris ou en banlieue a basculé. Malgré la narration à la troisième personne, on perçoit les événements du point de vue de Mohand, le jeune Algérien, frère aîné de Khelloudja. Les couleurs sombres, la prédilection pour la nuit, les verticales qui traversent les vignettes, les gros plans accentuent la dramaturgie tragique de l'événement qui se prépare, tout comme la mention des dates et lieux, du 15 au 21 octobre, qui situent l'action dans le cadre d'une reconstitution. Peu d'images sont finalement consacrées aux massacres : l'action se concentre sur les destins individuels en amont, les ratonnades et persécutions qui annoncent, dès avant le couvre-

1. D. Daeninckx, « Fatima pour mémoire », *Octobre noir*, Ad libris, 2011, p. 55. Cf. *infra*, p. 285, « L'inquiétante étrangeté de la guerre ». Rappelons qu'en deux temps, deux films documentaires ont contribué au travail de mémoire : *Octobre à Paris*, tourné au moment des faits, et *Ici on noie les Algériens*, en 2012.

2. *Ibid.*, p. 55.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

feu, la tragédie du 17 octobre, « de sorte qu'il s'agit moins de la relation d'un événement que la mise à nu et le dévoilement de ce qui est à la fois constant et larvé, de ce qui rampe en sous-sol, sape et mine : le métro comme métaphore des causes souterraines¹ ». Le récit se clôt sur un poème de Kateb Yacine, « Dans la gueule du loup », prononcé lors du concert du groupe The Gold Star, sur lequel l'intrigue d'*Octobre noir* débute – de la même manière que le groupe Les Têtes raides reprendra le poème dans son répertoire :

Peuple français, tu as tout vu,
Oui, tout vu de tes propres yeux,
Tu as vu notre sang couler,
Tu as vu ta police
Assommer les manifestants
Et les jeter dans la Seine.
La Seine rougissante
N'a pas cessé les jours suivants
De vomir à la face
Du peuple de la commune
Ces corps martyrisés
Qui rappelaient aux Parisiens
Leurs propres révolutions,
Leur propre résistance.
Peuple français, tu as tout vu,
Oui, tout vu de tes propres yeux,
Et maintenant vas-tu parler?
Et maintenant vas-tu te taire²?

1. P. Joole, *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, op. cit., Cf. E. Blanchard, *La Police parisienne et les Algériens (1944-1962)*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

2. D. Daeninckx, *Octobre noir*, op. cit., p. 54. Kateb Yacine, « Dans la gueule du loup », in *17 octobre 1961, mémoire d'une communauté*, Amicale des Algériens en Europe, 1987. Cf. *Le 17 octobre 1961 par les textes de*

ENQUÊTE

Dans l'ombre de Charonne, de Désirée Frappier (écrivaine) et Alain Frappier (illustrateur), publié aux Éditions du Mauconduit en 2012, rappelle la manifestation « contre le fascisme » et « pour la paix en Algérie » du 8 février 1962, en s'appuyant sur le témoignage de Maryse Douek-Tripier, sociologue, profondément marquée par ce drame dont elle est sortie miraculeusement indemne : alors lycéenne de dix-sept ans, elle décide de participer à la manifestation du 8 février 1962 avec ses camarades de lycée, au moment où l'OAS multiplie les attentats à la bombe sur la capitale. Après quatorze attentats, dont un ayant blessé grièvement une petite fille de quatre ans, cette manifestation organisée le 8 février par les syndicats est interdite par le préfet Maurice Papon, qui organise une répression brutale. Dans le récit, Maryse se retrouve (comme les manifestants) projetée dans les marches du métro Charonne, ensevelie sous un magma humain, tandis que des policiers frappent et jettent des grilles de fonte sur cet amoncellement de corps réduits à l'impuissance. Le bilan de ce « massacre d'État » sera de neuf morts et deux cent cinquante blessés. *Dans l'ombre de Charonne* intègre le témoignage intime de Maryse au contexte historique et social de l'époque, au cœur de la société de consommation, et au moment de la Nouvelle Vague. Ici encore, la préface de Benjamin Stora, l'épilogue, les documents en annexes et la bibliographie importante en fin de volume montrent que le récit fictionnel en images est le support d'un *document* de nature historique. Désirée Frappier, journaliste, s'est livrée à une enquête. La jaquette et la première planche présentent les auteurs. L'histoire racontée par la bande dessinée ne commence qu'à la page 15, et la page 110 fait retour au cadre initial. La bande

l'époque. Préface de G. Manceron, « Sortir du colonialisme », Les Petits Matins, 2011.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

dessinée est dès lors une biographie à la première personne, celle d'une jeune fille scolarisée en 1960 au lycée de Sèvres, enfant juive d'origine égyptienne et dont les parents sont communistes militants : « Les fragments documentaires sont insérés sans rupture aucune dans la narration, de sorte que le lecteur comprend l'influence que peuvent avoir les événements liés à la guerre sur la vie de cette adolescente¹. » Le personnage est représentatif de toute une génération, d'où l'apparition régulière d'un « nous ». Il s'agit de faire entendre le point de vue, partisan et revendiqué comme tel, d'adolescents vivant en France. Le travail de reconstitution vise aussi l'époque, la France des années soixante, liant vie quotidienne et événements extraordinaires. La bande dessinée se termine par un débat organisé le 16 février 2010 par une étudiante en sociologie à l'université de Paris 7, petite-fille de l'une des victimes, après la projection du film de Daniel Kupferstein, *Mourir à Charonne* : débat ainsi représenté au moyen de deux techniques différentes, les témoignages successifs – dont celui de Didier Daeninckx – et les discussions².

Il importe peu que les personnages soient réels ou non. En multipliant les contrepoints, dans leurs variations imaginaires autour de documentaires, d'archives, de témoignages parfois tardifs, les bandes dessinées parviennent surtout à montrer à quel point les mémoires des événements qui se sont déroulés dans les derniers moments de l'Algérie française sont encore à vif, tout en se donnant explicitement comme autant de « projections » – d'images – vers l'avenir.

1. P. Joole, *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, op. cit.

2. D. et A. Frappier, *Dans l'ombre de Charonne*, Mauconduit, 2012, p. 114-115 et P. Joole, *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, op. cit.

ENQUÊTE

L'inquiétante étrangeté de la guerre

Les bandes dessinées prises en considération portent une mémoire du conflit en métropole, qui a partie liée, souvent, avec l'expérience des auteurs. Or, si l'on met à part les protagonistes – témoins, acteurs, rapatriés –, le souvenir collectif de la « guerre sans nom » est en France plutôt celui d'une rumeur mal assurée, indistincte, que rappellent en particulier les écrivains encore enfants pendant la guerre : Virginie Buisson, née en 1944, qui vit en métropole les premiers moments de la guerre avant de partir en Algérie, relaie les nouvelles tronquées qu'elle entend, enfant, aux informations : « Des hors-la-loi ont été mis hors de combat ¹. » François Bon, né en 1953, ne peut exhumer de ses souvenirs d'enfance que « peu d'images » – très tardives au demeurant : « des noms comme Petit-Clamart » – extraites de la « première irruption d'un poste de télévision en noir et blanc ». D'autres mots surgissent de la mémoire oublieuse : « Toi tu te souviens du fils Osmond – parti à la guerre, parti pour la guerre », mots qui sont en même temps « silence absurde », car la guerre n'a ni nom ni lieu, et demeure pour l'enfant d'alors une question sans réponse : « Où, la guerre? »². Sans territoire arpentable, sans ennemi identifiable, « la guerre d'Algérie n'a pas eu lieu » pour Pierre Bergounioux, né en 1949, parce qu'elle n'a pas été représentée. Les litotes et les euphémismes – « événements, troubles, désordres » – ne désignent pas « l'habituel décor

1. V. Buisson, *L'Algérie ou la mort des autres* (La Pensée sauvage, 1978), Paris, Gallimard Jeunesse, 2000, p. 10.

2. F. Bon, « La Face vierge du monument aux morts », in *L'Algérie des deux rives, nouvelles de guerre (1954-1962)*, op. cit., p. 84.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

d'horreurs et de ruines, de larmes, de sang, de fumées », le « décentrement de l'expérience » expulse le spectre de la guerre « à l'extérieur de l'espace mental », la génération mobilisée est elle-même frappée de mutisme. Dans les souvenirs d'enfance des plus jeunes, la guerre d'Algérie n'est qu'ombre, silence et confusion : « une incertitude pèse sur la nature de ce qui se passe en Algérie lorsque le mot revient, de plus en plus souvent, aux nouvelles, sur l'identité de l'adversaire, si c'est bien la guerre, si le mot convient »¹.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que le roman de la seconde génération qui se consacre à cette mémoire absente et durablement occultée se présente souvent sous forme de reconstitution, pour restituer une vérité qui échappe à la mémoire, à l'imagination, comme à l'histoire de la cité. Ainsi par exemple de ces romans conçus en forme de quête ou d'enquête, dont les premiers paraissent dans les années quatre-vingt, comme *Le Charme noir* en 1983, de Yann Queffélec, né en 1949, *Meurtres pour mémoire* en 1984, de Didier Daeninckx, né en 1949, ou plus tardivement *L'Empreinte de l'Ange* en 1998, de Nancy Huston, née en 1953 au Canada, et *La Seine était rouge* en 1999, de Leïla Sebbar, née en 1941 à Aflou, en Algérie, qui, représentant l'espace réel du conflit, rendent d'abord compte de son « inquiétante étrangeté ». Tous ces romans de mémoires font retour, mettant en scène la distance, et en proposent une perception excentrée, depuis la France, où l'Algérie ne sera jamais qu'une *terra incognita*. Ils devront donc s'appliquer à comprendre le lien noué, au cœur du conflit algérien, entre deux histoires ; à en percevoir les conséquences et les avatars en métropole : à mener l'enquête, en quelque sorte. Dans ce travail de romancier archiviste, Leïla Sebbar, entretenant

1. P. Bergounioux, « La guerre d'Algérie n'a pas eu lieu », in *L'Algérie des deux rives*, op. cit., p. 148-152.

ENQUÊTE

une mémoire des deux rives, joue un rôle particulier en raison même de son histoire : vivant en France depuis l'âge de dix-huit ans, elle est née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française, tous deux instituteurs, et se définit volontiers comme une écrivaine dans le siècle, un siècle qui commencerait au milieu du xx^e – c'est-à-dire liée à une histoire particulière, celle de la France et de ses colonies : guerres de colonisation, de décolonisation, de libération et, inhérents à cette histoire, tous les effets de déplacement, d'exode, d'exil, donc de rencontres singulières entre ceux qui quittent un pays et ceux du pays d'arrivée. Son travail d'écriture apparaît donc en lien étroit avec un roman familial, entre l'intime et le politique.

Comme dans la bande dessinée, les événements au cœur de la représentation sont ceux d'une mémoire honteuse et oublieuse : les exactions, tortures de l'armée, épisodes sanglants et répressions policières du 17 octobre 1961 ou de Charonne, le 8 février 1962, ces « micro-histoires de la douleur infligée et de la souffrance éprouvée¹ ». Ces événements se produisant dans la sphère du familial – la France métropolitaine des « Trente Glorieuses » – ressortissent à l'effrayant et à l'épouvante. Le célèbre essai de Freud présente l'*unheimlich* comme « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti². » L'étrangement inquiétant, devenu étranger par le processus du refoulement, fait retour. C'est ce processus de la répétition d'un événement refaisant surface qui est accompli dans les romans rétrospectifs de la guerre d'Algérie. Ainsi, le prologue de *L'Empreinte de l'Ange*

1. R. Branche, *La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 17.

2. S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1998, p. 222.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de Nancy Huston s'inscrit précisément dans la sphère rassurante du familial. Il décrit les apparentes certitudes du quotidien et du confort, un être-au-monde paisible et harmonieux dont le personnage de flûtiste inconscient, Raphaël Lepage, héritier par sa mère de vignes en Algérie, sera l'incarnation romanesque.

La « guerre sans nom » est intégrée à ce tableau de la France moderne de 1957 sous la forme d'une concession faite à l'événement : « certes, tout n'est pas parfait ». C'est ainsi que dans le roman, une faille insidieuse s'ouvre et se creuse à l'insu de la conscience, introduite sur le mode simple de la concomitance, de la notation incidente, (« tandis que », « en Algérie », et « même en France »), par exemple : « Pendant ce temps, l'armée française en Algérie a rendu systématique la torture comme méthode d'interrogation et l'exécution capitale comme moyen de représailles. » La narration de l'événement, en creux, en filigrane, travaille dans les profondeurs du sens, et cette stratégie d'insertion dans l'histoire des personnages rappelle les modalités de l'inconscient : litote, atténuation, omission. Elle figure, dans la mise en intrigue même, l'*étrangeté*, au sens propre, d'un événement qui n'inquiète pas encore, tout en mimant de manière évidente l'occultation bien réelle d'une guerre innommée. Ce passage de la psychanalyse à la représentation d'une mémoire collective n'est pas surprenant : on retrouve en effet, du côté de la mémoire collective, l'équivalent des situations pathologiques avec lesquelles la psychanalyse a affaire. Les notions d'objets perdus (perte de territoire par exemple), de conduites de deuil, liées aux blessures et aux traumatismes de l'identité collective, sont autant d'exemples des relations croisées entre l'expression privée et l'expression publique. Cette transposition ne vaut pas seulement dans les situations

ENQUÊTE

exceptionnelles, mais tient à une structure constitutive de l'existence collective, et on peut rappeler à ce sujet « le rapport fondamental de l'histoire avec la violence¹ ». Dans la naissance des états, les événements fondateurs sont objets de célébration d'un côté, et d'exécration de l'autre. « C'est ainsi que sont emmagasinées dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison². » Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur insiste sur le côté apathique et silencieux de la mémoire blessée qui enfouit l'événement. Le roman de Leïla Sebbar, *La Seine était rouge*, débute à Nanterre, en 1996, sur l'évocation d'un silence des mères qu'aucune question de la jeune Amel ne semblerait pouvoir rompre :

Des secrets, ma fille, des secrets, ce que tu ne dois pas savoir, ce qui doit être caché, ce que tu apprendras, un jour, quand il faudra³.

La mère d'Amel dans *La Seine était rouge*, le personnage de Saffie, la jeune Allemande détentrice d'une autre mémoire douloureuse, dans le roman de Nancy Huston, la mère de Bernard Thiraud, l'historien, dont le père a été assassiné le 17 octobre 1961, dans *Meurtres pour mémoire*, se caractérisent par leur mutisme. Les fictions littéraires, à travers leurs personnages, reflètent un silence, un trop d'oubli réel, et c'est dans cet espace encore béant de l'événement occulté qu'elles travaillent.

1. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 95.

2. *Ibid.*, p. 96.

3. L. Sebbar, *La Seine était rouge*, Paris, Thierry Magnier, 1999, p. 13.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Des romans « pour mémoire »

Les romans de la quête mettent en scène, autour d'une entreprise collective, ce que Bergson évoque à propos de la mémoire individuelle : un « effort de mémoire », fondé sur un processus de « rappel laborieux »¹. Aristote distingue radicalement *mnèmè* (le simple souvenir qui survient à la manière d'une affection) et *anamnésies* (le rappel qui consiste en une recherche active). L'anamnèse est donc recherche, effort de rappel, récollection, remémoration, et dans toutes ces dénominations, opérantes pour qualifier les fictions rétrospectives de la guerre d'Algérie, elle est identifiée, rappelle Paul Ricœur, comme un processus actif de remontée du temps : « C'est à contre-courant du fleuve Léthé que l'anamnèse fait son œuvre². » Les romans rétrospectifs ont pour vocation d'arracher l'événement à ce que saint Augustin appelle la « rapacité du temps ». La distance temporelle est essentielle – la distance propre au passage de génération, et l'écriture de la mémoire est inscrite comme projet dans le texte même : ainsi du titre de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, et de l'épigraphe inaugurale : « En oubliant le passé, on se condamne à le revivre »; ainsi de la dédicace de Leïla Sebbar, « Aux victimes algériennes d'octobre 1961 à Paris », qui signale la valeur commémorative d'une œuvre érigée en tombeau.

À l'image du travail de l'histoire, la structuration temporelle de ces récits se fait autour de l'enquête, du roman policier, des fouilles du passé, selon des modalités de

1. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 34.

2. *Ibid.*, p. 33.

ENQUÊTE

narration certes différentes d'un roman à l'autre. *Le Charme noir* de Yann Queffélec s'inscrit dans le genre littéraire des mémoires fictifs, sous la forme du journal intime de Marc Frocin, engagé en Algérie, dont les événements, expérience centrale d'une vie, occupent le cœur de la représentation. Ce récit de vie, inspiré d'un témoignage recueilli par Yann Queffélec auprès d'un ancien d'Algérie, rejoint, dans le geste du retour, les mémoires réels d'appelés, tels *Des feux mal éteints*, de Philippe Labro : « [L]'Algérie passait à travers vous et vous quittait et vous ne pouviez plus la rattraper. Elle s'enfonçait comme un fleuve obscur dans la profondeur de cette mémoire et de votre passé¹. » Le genre des mémoires fictifs place la représentation du côté de la mémoire intime et individuelle, qui rend bien compte d'une caractéristique de la guerre d'Algérie encore évoquée par Philippe Labro : « On peut avancer que 1914 et 1940 furent des expériences quasi unanimes. Mais l'Algérie non : une multitude de solitudes. Aucune universalité, chacun pour soi. Il n'y avait rien à raconter, et personne à qui se confier². » Du fait de ce silence, la mémoire historique est malade. Dans *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx, de cette scène privée qui génère le malaise, l'expérience intime est projetée sur la scène collective, à la fois, selon les modalités de l'enquête policière, par les personnages d'historiens, et par les procédés de l'archivistique. *La Seine était rouge* rejoint le genre de la chronique par la fiction de la réalisation d'un film documentaire, se projetant ainsi, par la multiplication des points de vue de témoins, à la fois dans l'actualité et dans la mémoire de l'événement. Quant à la mystérieuse histoire de Saffie, débarquant à Paris en 1957, elle place

1. P. Labro, *Des feux mal éteints*, op. cit., p. 358.

2. *Ibid.*, p. 354.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

également *L'Empreinte de l'Ange* sous le signe de l'énigme et de la quête. La parabole de l'Ange, racontée à la jeune Allemande par András, son amant juif hongrois, éclaire le titre énigmatique du roman :

Du bout de son index, András se met à dessiner son profil, commençant sur le front, à la naissance des cheveux, puis descendant délicatement entre les sourcils, suivant la fine crête du nez et se glissant dans la fossette entre la racine du nez et les lèvres.

- C'est ici, dit-il, que l'ange pose un doigt sur les lèvres du bébé, juste avant la naissance - Chut! - et l'enfant oublie tout. Tout ce qu'il a appris là-bas, avant, en paradis. Comme ça, il vient au monde innocent. [...] ¹.

L'interpellation que Saffie adresse à András (« Et ça s'arrête quand l'innocence? [...] Toi, tu es innocent? ») frappe le lecteur. Si l'on transpose la parabole dans le domaine de l'histoire, l'interrogation porte d'abord sur l'origine de l'oubli : s'agit-il d'un effacement définitif des traces de ce qui fut appris antérieurement, ou d'un empêchement provisoire, lui-même éventuellement surmontable, bloquant la réanimation du souvenir? A-t-on affaire à un déficit de critique (un trop peu de mémoire), ou à une mémoire volontairement empêchée? L'apologue rapporté par Nancy Huston ne met pas seulement au cœur du roman la question de l'oubli, mais, à travers l'idée que cet oubli restituerait l'innocence, il pointe aussi celle de la faute et de la culpabilité ².

L'enquête que mènent en France le roman et la bande dessinée depuis plus de vingt années sur les mémoires de la

1. N. Huston, *L'Empreinte de l'Ange*, *op. cit.*, p. 191.

2. Cf. *infra*, « L'héritage ».

ENQUÊTE

guerre corrobore le constat d'hétérogénéité unanimement fait par les historiens : des « éclats de mémoires éparses », « parcellaires, isolées, sélectives »¹ produisent un sentiment d'« illisibilité² », à tout le moins d'extrême complexité, qui semble s'accroître à la mesure de la distance temporelle. Les fictions rétrospectives en font l'objet même de la représentation en soulignant l'anormalité *excentrique* de ce conflit perçu, dans l'actualité et dans le temps, depuis le continent. L'enquête littéraire semble alors fonctionner sur la base d'une énigme à élucider, et à l'instar du polar, puzzle offert en pièces détachées, les personnages sont engagés dans une vaste entreprise d'élucidation. Elle se sert des ressorts du policier tels que le suspens, le mystère, et lorsque le roman ne met pas en scène un enquêteur, il élit le lecteur en substitut d'enquêteur, ou en collecteur d'indices. À partir d'un vide initial qui en est le lieu d'émergence, la construction fictionnelle repose sur le trio, passionnel, constitué par l'auteur, le personnage enquêteur et le lecteur. Tous sont engagés dans un processus de prise de conscience selon des modalités spécifiques, souvent très personnelles : écart, déséquilibre, anormalité, perception pathologique... Alors que la tragédie antique fut le miroir où la cité grecque mettait en scène ses tourments, le rituel de l'enquête littéraire – en particulier du roman policier – exprime l'anxiété de la conscience moderne confrontée au trouble d'événements qui ont lézardé la réalité et révélé la vulnérabilité de la puissance publique : l'omnipotence et le sadisme de l'État, la fiction juridique de l'amnistie sont autant de révélateurs de

1. J.-P. Rioux, « La flamme et les bûchers », in *La Guerre d'Algérie et les Français*, *op. cit.*, p. 503.

2. P. Thibaud, « L'événement qui nous tourmentait », in *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, sous la direction de J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 383.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

la fragilité et des dysfonctionnements de la nation¹. La littérature née de ce désir de découvrir la face cachée des choses est ainsi, avant tout, une question posée. Pas étonnant, dans ces conditions, que l'histoire semble toujours à venir.

1. Cf. L. Boltanski, *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard, 2012.

L'héritage

« – Moze a salué le monument aux morts. Entouré des élus, lui, le revenant d'une guerre inconnue, lui, le soldat inconnu, a salué le monument absent d'une guerre qui a eu lieu. Moze a salué le monument aux morts absents d'une guerre qui l'a enfoui. Il a salué le monument aux victimes d'une guerre avant de se tuer, de mourir d'une guerre qui n'aurait pas eu lieu! D'une guerre pour laquelle il ne serait pas mort comme soldat!

Une voix me demande de poursuivre.

– Il n'est pas mort en tant que soldat et aucun de ces soldatsmorts n'est mort. Il y a eu des morts, mais ces soldats de l'Algérie morts en Algérie étaient-ce des soldats? Et si ces soldats sont bien morts, s'ils ont bien existé, à qui appartenaient-ils ces soldats? À quelle nation, à quel peuple? Où est son peuple à ce soldat? Où est ce peuple, à qui il appartient? Y a-t-il parmi vous quelqu'un qui puisse me dire où se trouve le peuple de ce soldat? Moze était-il un soldat? Mort, maintenant il l'est peut-être.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Moze serait-il devenu un de ces soldats morts pour la France et dont le corps se trouve dans un cimetière militaire, reposant avec ses frères d'armes? Moze est-il devenu un soldat en se suicidant? Moze est-il mort en soldat? Sans arme à la main! Moze était-il un soldat de ce pays? Il appartenait donc à un régiment, à un groupe, à une organisation militaire. Il devait y avoir un lieutenant, un colonel et d'autres encore qui commandaient Moze et ses compagnons. Ces militaires français défendaient leur territoire, leur territoire français. Mais ils commandaient qui et quoi? »

Zahia Rahmani, *Moze*

© Sabine Wespieser éditeur, 2003, p. 129-130.

« Ici, le temps n'a pas la même valeur. Ici, le passé,
même s'il est mort –
Alli fat mat : *Ce qui est passé est mort* » – continue
de hanter le présent. »

Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*

Les écritures de la dette

L'écriture de la guerre est pour la seconde génération communément celle de la dette : à l'égard des parents disparus, ou mutiques, dont l'écriture de l'héritier problématique devient le substitut ; à l'égard des victimes, à la place desquelles il s'agit de reconnaître le préjudice subi ; dans un contexte sociopolitique, où la responsabilité d'un État est engagée, mais non jugée. La littérature occupe donc ce terrain familial, social, historique, politique, judiciaire, au travers d'histoires toujours singulières, et souvent exemplaires.

La dette est d'abord un concept inséparable de la notion d'héritage transmis, qu'il importe de ne pas enfermer dans celui de culpabilité¹. Dans la mémoire d'une guerre, la seconde génération d'écriture offre l'intervalle de temps

1. Cf. P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 108.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

favorable à l'élaboration secondaire, et la transmission lutte contre l'oubli comme effacement des traces, en particulier testimoniales et documentaires, qui est le fait du temps. Elle accède également à l'exhumation des empreintes du passé, sources et archives, dont ne disposaient pas ses prédécesseurs.

Alors que la notion de dette a été dépouillée de ses connotations – inculpation, culpabilité – et d'une certaine manière démoralisée, l'idée de faute reprend sa place lorsque la transmission confronte l'héritier à des torts avérés : la notion de tort fait à autrui préserve alors la dimension proprement éthique de la dette, la dimension de culpabilité, dont la disparition peut sembler particulièrement dommageable dans le cas d'un jugement historique, portant sur des crimes notoires.

Sur le terrain de la guerre d'Algérie, de nombreux romans, parmi lesquels *La Seine était rouge*, de Leïla Sebbar, *J'étais enfant en Algérie*, de Virginie Buisson, sont publiés en littérature jeunesse¹. Cette inscription vaut transmission pour les générations à venir, dont la première prescription est la *lisibilité* : il s'agit de donner à penser, en le racontant, un événement dont l'importance *vécue* doit être sensible dans le récit. L'importance de ce lien transgénérationnel est aussi signalée, avec des significations différentes, par la dédicace de Yann Queffélec à ses parents, l'évocation de la transmission familiale chez Leïla Sebbar, ou l'expression

1. Cf. A. Schneider, « La guerre d'Algérie racontée aux enfants. Une entreprise testimoniale et critique », in *Les Écrivains francophones interprètes de l'histoire. Entre dissidence et filiation*, B. Chiki et M. Quaghebeur (dir.), Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2006, p. 291 ; L. Ibrahim-Lamrous, « La guerre d'Algérie dans la littérature pour la jeunesse », in *Lendemains*, 2006, 31, n° 121, p. 74 ; P.-L. Fort, « Échos et résonances de 1962 dans la littérature de jeunesse », in *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, colloque international, P.-L. Fort et C. Achour (dir.), Université de Cergy-Pontoise, 8-9 février 2012, *op. cit.*

L'HÉRITAGE

romanesque de la filiation chez Nancy Huston. Les auteurs expriment une même insistance sur une dépendance au passé en termes d'héritage.

L'enjeu des fictions considérées est d'abord de rétablir un témoignage symbolique là où on l'a (volontairement?) rendu absent : absence des victimes, par élimination; absence des archives, par destruction ou refus d'accès; absence de jugement, par amnistie; absence de l'histoire, par amnésie. Cette particularité d'un conflit dont on a tenté d'effacer les traces trouve son pendant dans toutes les mémoires familiales. En 1991, Benjamin Stora débute son ouvrage, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, par un chapitre consacré à « la noire violence des secrets familiaux¹ »; le titre désigne par métonymie au premier chef l'État, l'armée, mais également les sphères privées. Il pointe le secret qui devient « écharde lancinante au sein du groupe familial² ». La mémoire de la guerre d'Algérie ne fait retour que tardivement en France dans des publications massives³ : la guerre, « intériorisée », y apparaît comme une « affaire privée »⁴. Quand l'aphasie affecte le témoignage parental jusqu'à le faire disparaître, la mémoire du traumatisme se transmet par délégation, comme une pathologie familiale. Si le jugement historique est plus nuancé désormais sur la qualification précise de ces griefs, les mémoires dont les œuvres littéraires sont détentrices

1. B. Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* Paris, La Découverte, 2005, p. 11-117.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. Cf. B. Stora, *Le Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie, (1955-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1996, et *Le Livre, mémoire de l'histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Le Préau des Collines, 2005.

4. B. Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 238.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

participent à l'expression, parfois incantatoire, des malaises de l'occultation¹.

Quand elle ne fait pas l'objet de souvenirs personnels dont les échos sont disparates, la guerre, dans la famille française, est un trou de mémoire. Pierre Bergounioux évoque les « ténèbres muettes » qui enveloppent ce « petit paquet sombre, sale, sanglant », et répercute le mutisme qui frappa « ceux qui eurent vingt ans dans l'Ouarsenis et les Aurès » : « L'ombre et le silence qui pesaient sur les années 54-62 couvrent le chapitre de nos histoires où elles sont entrées, désormais »². Tue dans les familles, en raison des secrets inavouables, la guerre apparaît comme un « moment de fantômes enfouis, mélange infernal de souvenirs cruels, de regrets, de remords »³. Dans *Algérie, Algérie!*, Francis Pornon interprète le silence comme un reflet de l'horreur infamante :

Silence sur les massacres de Sétif au temps de la Libération. Silence sur la guerre. Ceux qui la firent sont frappés d'aphasie. La France tout entière est muette. Se peuvent-ils conter la perte d'une lignée, l'abandon d'un continent ? Comment se dire un viol en masse... Cette chape de silence...⁴.

Face aux deux événements principalement évoqués dans ce contexte – la torture en Algérie d'une part, la répression

1. R. Branche modère très sensiblement ce jugement dans le point historiographique qu'elle a récemment établi sur la question. Cf. *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Seuil, 2005. Avant elle, H. Rousso a montré que cette « amnésie » n'était qu'une étape du processus mémoriel (« Les raisins verts de la Guerre d'Algérie », *op. cit.*).

2. P. Bergounioux, *La guerre d'Algérie n'a pas eu lieu*, *op. cit.*, p. 152-157.

3. B. Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 321.

4. F. Pornon, *Algérie, Algérie!*, Grigny, Paroles d'Aube, 1998, p. 38-39.

L'HÉRITAGE

policière et les crimes d'État en France d'autre part –, on se trouve en outre confronté au cas d'oubli commandé que constitue une amnistie. Pas d'émission de sentence : par le droit de grâce amnistiante, la frontière entre oubli et pardon est insidieusement franchie, rompant tout lien des événements avec des poursuites judiciaires et une imposition de la peine. On a donc affaire à un effacement volontaire pour empêcher la restitution des faits, avec son pendant juridique, l'impunité. Pierre Vidal-Naquet reproduit dans *La Raison d'État* le texte d'amnistie, par décret du 22 mars 1962, étendu par le texte du 17 juin 1966 aux infractions « commises dans le cadre d'opérations de police administrative ou judiciaire ». À propos du premier, il affirme qu'il s'agissait plus que d'une véritable amnistie, d'une « légitimation »¹. Raphaëlle Branche a montré les paradoxes d'un pardon qui anticipe accusation, condamnation et punition : « L'amnistie de 1962 a ceci de particulier qu'elle ne vise pas des décisions de justice mais des faits. Elle annule des condamnations qui n'ont pas eu lieu sur le plan pénal, mais qui ont déjà été prononcées par une partie de l'opinion². » Dans l'actualité même de l'événement, le point final est mis, et vaut pour fermeture définitive des dossiers : « L'amnistie clôt la guerre entre Français et Algériens, interdisant la vengeance en interdisant la mémoire de la haine³. » On peut transposer sur ce terrain les pages que Nicole Loraux consacre à l'amnistie : « Ce n'est pas seulement le repli sur soi dans le ressentiment que la cité interdit à chacun des siens, mais le recours à un rappel des faits actif et dirigé contre autrui : dans l'amnistie, c'est la mémoire en acte qui

1. P. Vidal-Naquet, *La Raison d'État*, Paris, Minuit, 1962, p. 326-328.

2. R. Branche, *La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 419.

3. *Ibid.*, p. 419.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

est barrée par l'efficace d'un "acte de langage" [...] pour que vive la cité une¹. » À l'image des opérations de maintien de l'ordre, il apporte une fin logique à un affrontement d'une partie contre une autre, perçu comme interne à un même ensemble politique, la France coloniale. Dans ce tout indivis, la loi planifie l'oubli pour « ne pas se souvenir du mal commis, ne pas nourrir de mauvais souvenirs », selon la formule d'oubli des Athéniens. L'amnistie protège donc l'État lui-même, tout en portant la grave reconnaissance implicite qu'il a ordonné les violences. Dans le même geste, il assume et se lave de toute faute.

Face à cet oubli commandé, le premier moment de l'écriture mémorielle est de rétablir le témoignage, de produire ou de rapporter la déclaration explicite et irréductible du témoin : « J'y étais ». Au départ, on rencontre une impulsion, une initiative, d'une personne physique ou morale, individuelle, victime elle-même, enfant, ou porte-parole. Le roman rapporte non le récit du temps, mais la parole des « hommes dans le temps² ». L'exercice de cette *déposition*, en lien avec une forme spécifique de devoir de mémoire, ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus ; il entretient le sentiment d'être obligé à l'égard de ces autres qui ne sont plus mais qui ont été. Une priorité morale est donnée aux victimes. Louis, le jeune réalisateur du documentaire *La Seine était rouge*, affirme sa volonté en ces termes : « Justement, je veux le faire, je le ferai parce que ce n'est pas mon histoire³. » C'est ainsi que la fiction du documentaire de Leïla Sebbar, à focalisation multiple, vient arracher au silence la parole des témoins. De

1. N. Loraux, *La Cité divisée*, Paris, Payot, 1997, p. 145.

2. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Colin, 1997, p. 52.

3. L. Sebbar, *La Seine était rouge*, Paris, Thierry Magnier, 1999, p. 26.

L'HÉRITAGE

même, dans *L'Empreinte de l'Ange*, avec tous les paradoxes d'une certification fictive, Andrés oblige Saffie, en août 1961, à regarder les bidonvilles de Nanterre :

Tel un mirage dans le Sahara, la scène tremblote et miroite sous le soleil féroce. Saffie regarde, une main en visière sur le front. Et Andrés, la regardant regarder, sent que quelque chose va se passer¹.

Rue des Rosiers, Nanterre : le roman intègre des scènes de spectacle forcé, au sens où Aristote l'entend dans la *Poétique* par le mot *opsis*, qui « désigne le côté de visibilité qui s'ajoute au côté de lisibilité de l'intrigue² ». Mettre en scène, c'est produire un effet de réel, donner à voir, et les romans se rapprochent de l'histoire par la visée référentielle qui est la leur, dont l'emblème serait le documentaire tourné par Louis dans *La Seine était rouge*.

Sous l'autorité de l'enquête, *Meurtres pour mémoire*, de Didier Daeninckx, mime également dans l'exhumation des vieux dossiers le geste de l'archivistique : geste qui consiste à mettre à part, à rassembler, à collecter, à muer en documents certains objets répartis autrement, et qui signalent le début de l'histoire. Par la restitution d'une transmission et la réhabilitation, même fictive, des témoins, la littérature fait donc pression pour que l'accréditation se produise. Elle participe, selon des modalités qui lui sont propres, à la collecte des sources, aux mesures de préservation, de consultation, de révélation et de divulgation de ce qui est resté dans le secret des archives. Elle pose donc au premier chef la question de la réception, et ce n'est pas un hasard si la littérature dont il s'agit peut être qualifiée de *populaire*, à

1. N. Huston, *L'Empreinte de l'Ange*, *op cit.*, p. 264-265.

2. 57 et 62a15, in P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 314 note 2.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

plusieurs égards : littérature pour la jeunesse – *La Seine était rouge* –, roman policier – *Meurtres pour mémoire* –, roman couronné par le Grand Prix des lectrices de *Elle* 1999 – *L'Empreinte de l'Ange*... Il s'agit d'atteindre l'espace public pour y transposer le procès en révision.

Guerres en héritage

Si le roman algérien fait retour, on l'a vu, sur la guerre de conquête¹, les fictions rétrospectives françaises recourent plus fréquemment à la Seconde Guerre mondiale, à la fois en point de comparaison et en contrepoint². *L'Empreinte de l'Ange* noue les deux fils à travers ses personnages, Saffie l'Allemande et András le Juif hongrois rescapé ; l'intrigue de *Meurtres pour mémoire* établit des relations étroites entre la répression du 17 octobre 1961 et le passé honteux de Vichy. Cette coïncidence de deux histoires a été perçue dans la mémoire collective : « La mémoire de la guerre d'Algérie a plus de points communs avec celle de la Seconde Guerre mondiale : souvenirs amers de défaite, et d'événements décidément peu glorieux, que l'on aimerait également enfouir, de guerre civile larvée et d'actes coupables perpétrés par des compatriotes. À tel point que la remémoration de la guerre d'Algérie provoque des réminiscences de 1940-1944 et en ressuscite les déchirements [...]. La mémoire de 1914-1918 rassemble, celles de 1939-1945 et de 1954-1962 divisent³. » Et l'historien de conclure sur une impossible commémoration.

1. Cf. *supra*, « Archéologie du conflit ».

2. Cf. H. Rousso, « Vichy, la Shoah et l'Algérie », « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *op. cit.*

3. R. Franck, « Les troubles de la mémoire française », in *La Guerre d'Algérie et les Français*, *op. cit.*, p. 604-605.

L'HÉRITAGE

Dans les romans comme dans l'histoire, le rapprochement avec Vichy met à jour la pathologie de la mémoire, ce qu'Henry Rousso appelle « la hantise du passé¹ ». En effet, la guerre d'indépendance algérienne est, comme l'histoire de Vichy, dédoublée entre sa propre histoire et « une autre histoire, celle de son souvenir, de sa rémanence, de son devenir ». La littérature, appartenant à la postérité de l'événement, participe à part entière de cette histoire du souvenir à laquelle elle ajoute des traces tangibles et dont elle manifeste la structure pathologique. Elle révèle la passivité excusatoire et les ruses actives des omissions, des aveuglements, des négligences. *A contrario* de l'exemple des grands procès consécutifs à la Seconde Guerre, il faut prendre la mesure de l'absence de qualification légale des actes commis durant la guerre d'indépendance et représentés dans les romans : Mark Osiel souligne l'influence bénéfique sur la mémoire collective de la tenue et de la publication des grands procès criminels après 1945. La qualification pénale des crimes de masse et la jonction entre jugement moral et jugement légal ont alors été établies². La possibilité d'une telle qualification est inscrite dans l'événement lui-même en tant que crime du tiers, c'est-à-dire de cet État qui doit la sûreté et la protection à quiconque réside sur son territoire de juridiction. Cet aspect d'« historicisation » des événements traumatiques ne concerne pas seulement leur figuration mais leur qualification légale. En créant un *dissensus* et par ce *dissensus* même, la tenue publique et médiatisée des procès favorise selon Osiel

1. Cf. H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987 ; *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994 ; *La Hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998.

2. Cf. M. Osiel, *Obeying Orders, Atrocity, Military Discipline, and the Law of War*, New Brunswick, N.J., USA, Transaction Publishers, 1999.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

l'éducation civique de la mémoire et remplit une fonction éducative primordiale¹.

En l'absence de ce *dissensus*, la polémique est rejetée pour partie dans la littérature, cet adjuvant de l'histoire qui rencontre, sur le seul territoire encore ouvert, celui de la doxa, les autres instances sociales de contestation, dans une intention de mémoire (souvent conflictuelle) et de justice². D'où la force profondément polémique de ces textes qui, contestant le point final apposé par la loi, rouvrent le dossier et prolongent, en la décalant dans l'histoire, la « bataille de l'écrit » contemporaine de la guerre : par l'audition des témoins, la fiction revendique l'écoute, demande réparation, et s'écrit contre l'amnistie.

La littérature rétrospective transmet une part de cet héritage complexe, sur un terrain où le citoyen est requis tout autant que l'historien par des événements dont la trace psychique (au sens d'affectation) est aussi importante que la trace documentaire. Sur ce terrain de l'histoire, en effet, des mémoires particulières et fragmentées se sont substituées au modèle de la mémoire historique portée par l'État-nation. Ici plus qu'ailleurs peut-être, l'acte d'imagination, présenté comme un acte magique, une incantation qui « équivaut à une annulation de l'absence et de la distance³ », porte paradoxalement l'espoir d'une mémoire complétée. Le romancier est ce tiers, certes ni impartial, ni infaillible, ajouté au couple entravé du juge et de l'historien, qui, à défaut de prononcer, à titre rétrospectif, la conclusion,

1. Cf. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 338, note 44.

2. Par exemple les médias, le cinéma (*Le Silence du fleuve*), l'association 17 octobre 1961 : contre l'oubli, le collectif Au nom de la mémoire... Cf. R. Branche, « Commémorer et revendiquer », p. 47-49, « À chacun son histoire oubliée », p. 55-76, in *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée?*, *op. cit.*

3. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 65.

L'HÉRITAGE

ouvre le questionnement aux points de vue polyphoniques des témoins.

La morgue intime

Des scènes plus intimes parcourent le roman algérien, auquel il revient de porter dans l'écriture le deuil des orphelins : « un deuil que rien ne saurait apaiser, sauf lui-même en son intensité¹ ». Dans l'ordre de la filiation algérienne, la « morgue intime » – « mort prématurément paternelle », « mort maternelle en amour »² – , images récurrentes dans l'œuvre de Kateb Yacine, évoque en premier lieu la réalité massive de l'orphelinat pour la génération d'après la guerre d'indépendance, et le traumatisme qu'elle constitue pour les enfants : parmi les névroses de guerre, anesthésie et désert affectifs sont liés à la perte et au manque³. Face à ces névroses traumatiques, la reconstitution fictionnelle du roman se donne alors pour objet l'élaboration fantasmatique réelle et inconsciente d'un drame originel qui n'a pu être dit.

Nadjia, Algérienne de quarante ans, rencontrée par le héros de *La Disparition de la langue française*, d'Assia Djebar, ressasse la mémoire familiale du « jour fatal », l'aube « du 10 octobre 57, rue des Jardins, » à Oran, Algérie, où Baba

1. N. Loraux, *La Cité divisée*, op. cit., p. 25.

2. Cf. Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, op. cit., p. 26; *Les ancêtres redoublent de férocité*, op. cit., p. 134.

3. Cf. L. Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 158. L. Crocq évoque les travaux de psychiatres consacrés à la névrose de guerre chez l'enfant, et souligne le rôle de la disparition prématurée des parents dans l'« anesthésie affective » reconnue comme pathologie consécutive à ce manque. O. Faron insiste également, dans *Les Enfants du deuil* (Paris, La Découverte, 2001) sur le trauma consécutif à la violence de la perte du père.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Sidi, son grand-père, est froidement assassiné par le FLN sous les yeux d'Habib, son fils. Alors que la fillette n'a pas été témoin de la scène du meurtre, elle garde en mémoire le traumatisme de la douleur de son père, le « fils ensanglanté », et de sa grand-mère, qui deviennent « à jamais des figures du délire » : les « si proches de moi, ces brûlés à jamais, des inguérissables : à cause du sang dont ils sont trempés ». Nadjia conservera en chacun de ses exils la « scène du premier drame », la « douleur ininterrompue de son aïeule », comme si l'objet de la transmission familiale se sclérosait désormais en un deuil et en une souffrance.

Moi, fillette de deux ans, je demeure accroupie [...].
Accroupie, je les attends, les observe dans leur approche; je dois déjà souffrir avec eux, je le sais.
Comme si cette douleur échevelée, accouplée allait m'emmailoter, moi, à jamais¹!

En 2002, dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, Maïssa Bey, née en 1950 à Ksar Boukhari, évoque la quête d'un père torturé et exécuté par l'armée française alors qu'elle avait sept ans, événement tragique de l'enfance que l'auteure a longtemps tu :

Il m'a fallu plus de quarante ans pour pouvoir évoquer cette partie de ma vie. Cette blessure, cette rupture... [...] Est-ce que c'est le moment pour faire le deuil de mon père? J'avais sept ans quand mon père est mort. Et je ne l'ai pas pleuré. [...] J'ai mis deux ans pour pouvoir écrire ce récit. [...] C'est surtout un retour sur un événement sur lequel j'avais essayé de faire

1. A. Djébar, *La Disparition de la langue française*, op. cit., p. 131-132, 119.

L'HÉRITAGE

l'impassé pour pouvoir vivre avec cette absence. Celle du père qui est une rupture pour tout enfant¹.

Un médecin en retraite français, une femme, la narratrice, algérienne, et Marie, une toute jeune fille, se retrouvent dans le compartiment d'un train qui les conduit à Marseille, lieu clos qui permet de construire le récit comme une pièce de théâtre. Le souvenir du père de la narratrice, militant pour l'indépendance, torturé et exécuté par l'armée française en 1957, fait retour avec insistance dans les pensées de la jeune femme, qui, regardant ses compagnons de voyage, les entraîne progressivement dans le drame : le vieil homme, médecin retraité, a été appelé durant la guerre, où il a obéi aux ordres ; Marie, née bien après la guerre, d'ascendance pied-noir, en quelque sorte témoin requis, tente d'en reconstituer l'histoire. La narratrice, quant à elle, fuyant l'Algérie de la guerre civile, retrouve son passé dans une terrifiante coïncidence : elle se trouve en présence du tortionnaire de son père. Pour Maïssa Bey, le récit de la disparition tragique du père ne peut exister dans la fiction. La scène du train lui est substituée pour combler cette vacance. Comme dans toute scène traumatique, la fiction imaginée met cependant au cœur du récit la confrontation brutale avec la réalité brute de la disparition du père, torturé et exécuté, sous la forme de la rencontre avec un *visage* :

Elle a souvent imaginé LA scène. [...] D'autres scènes, bien réelles, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. À d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. Toute

1. « Entendez-vous dans les montagnes ». Interview de M. Bey par K. S., *El Watan*, 26 septembre 2002.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fosse commune¹.

Quand n'existe aucun souvenir brut de la scène traumatique, la fiction tente, comme une idée fixe, d'en construire un *simulacre*, avec des mots et des représentations mentales. Tendue vers l'expérience de confrontation avec le réel de la mort et du néant, sans possibilité de lui assigner une signification, elle exprime la fascination qu'exerce pour l'auteur, depuis l'enfance, un événement qui ne peut s'inscrire dans l'inconscient. Au point extrême de la représentation, la fixation de Maïssa Bey sur « LA scène » montre le non-sens absolu du néant, plus que de la mort : néant désespérément nié et privé de tout élément se référant à l'expérience réelle de la mort ; néant qui, se confondant avec le père disparu, ne peut faire l'objet d'un récit et subsiste tel quel au sein du subconscient, comme un corps étranger ou un parasite. Le syndrome de répétition procède de cette fixation morbide sur le traumatisme. Mais la fiction procède, elle, de l'effort désespéré pour s'en rendre maître : « Il faut qu'elle aille jusqu'au bout. Rien ne lui semble plus important en cet instant². » Le style du récit porte l'empreinte de la répugnance à la parole : dépourvu d'emphase, souvent elliptique, il refuse l'épanchement lyrique comme l'affleurement du pathétique. Cependant, derrière l'apparent détachement de l'écriture transparait l'ampleur du traumatisme refoulé, car « si la violence est souvent muette, c'est bien parce qu'elle est aux limites du soutenable³ » :

1. M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, Paris, L'Aube, 2002, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 46.

3. O. Faron, *Les Enfants du deuil*, op. cit., p. 35.

L'HÉRITAGE

C'était comme si on avait ouvert des vannes pour laisser couler la boue, toute la fange d'un passé qui s'avère soudain très proche et encore sensible. Comme si, en passant le doigt ou en palpant une cicatrice ancienne dont les bords s'étaient refermés, croyait-on, on sentait un léger suintement, qui se transforme peu à peu en une purulence, qui finit par s'écouler de plus en plus abondamment, sans qu'on puisse l'arrêter¹.

Or, ces effets psychologiques intimes de la perte entrent en concurrence et en conflit avec le traitement public des martyrs, dont la perte même est en quelque sorte sanctifiée – et en cela, elle fait obstacle. Le roman de Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, dédié « à tous les orphelins du monde, pour qu'ils espèrent », « aux enfants d'Algérie, pour qu'ils se souviennent », évoque aussi en épigraphe la mémoire de « celui qui, mort dans la force de la jeunesse, [...] laissa le plus précieux des héritages : l'Amour de la Liberté, le Combat pour la Dignité, la Haine viscérale de l'Injustice et le Respect de la Connaissance »² : le père de la romancière, Mohammed Benaouda Benmansour. Le souvenir du « père éphémère³ » habite et paralyse Meriem, l'héroïne orpheline du roman. Le deuil du père est ainsi marqué par la césure entre l'héroïsation collective des morts et le drame intime. Freud a montré, dans *Totem et tabou*, comment l'idéalisation des morts bloquait le processus de deuil : la création d'une communauté nationale endeuillée de ses héros banalise et aseptise l'expression de la souffrance familiale ou intime. Pour l'enfant, la transmission du nom, le souvenir glorieux et le culte voué aux

1. M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, op. cit., p. 43.

2. L. Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, La Différence, 1998, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 42.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

disparus ajoutent à la culpabilité de la mort. La narratrice, dans le récit de Maïssa Bey, se présente comme la fille d'un « glorieux martyr de la révolution », d'un « héros aujourd'hui célébré par tant de commémorations et dont l'école du village porte le nom »¹. Elle témoigne de l'héroïsation « écrasante » des pères dans l'Algérie indépendante, « par le poids et la place qu'elle occupe encore aujourd'hui » :

Pendant des années, nous n'avons entendu qu'un seul refrain, dit sur le même air. Un air patriotique, forcément. Et ça continue... Nos pères étaient tous des héros. [...] Et qui a su gommer tout ce qui a pu entacher la glorieuse révolution.²

La martyrologie hypertrophique – et parfois fallacieuse³ – étouffe les souffrances intimes de l'orpheline, qui resurgissent alors qu'elle est parvenue à l'âge adulte, hantée par des questions obsédantes et une « immense détresse », et habitée de la sensation que « cette terre, qui la porte, est mouvante sous ses pieds »⁴. Comme tous les orphelins confrontés à un passé qui se dérobe et leur échappe, la narratrice de Maïssa Bey demeure pétrifiée dans le drame originel.

Assia Djebar évoque quant à elle, dans *Ces voix qui m'assiègent*, une survivance silencieuse des héros de la guerre, « absents d'eux-mêmes et du bruit public », « perdus dans la foule, prisonniers de leur mutisme, tandis que leur rêve d'absence les maintient obscurs, nomades errants sans caravane, ou simplement hagards ». Ces héros taciturnes

1. M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, *op. cit.*, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 60.

3. Cf. *supra*, « Le survivant ».

4. M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, *op. cit.*, p. 16-17, p. 25-27.

L'HÉRITAGE

démentent tous les fracas de foire, et transmettent, en guise d'héritage, le seul « sens du secret, ou simplement du silence »¹. Les seules traces authentiques de l'événement doivent s'adosser à cette paroi de mutité. Derrière le bruit factice des récits héroïques et « la graphomanie entretenue »², les descendants doivent tenter de saisir, paradoxalement, les échos d'un silence.

Toute l'œuvre de la romancière fait ainsi retour sur le deuil prématuré des orphelins, violence faite à l'enfant qui se grave pour la vie entière. La narratrice d'*Oran langue morte* est « habitée » par la scène de la mort de ses parents : « Je la vois, je la revis. Je me crois témoin invisible, omniprésent »³. C'est la ville même d'Oran, « ville lessivée » où « on oublie », « oublié sur oublié », qui devient la métaphore du silence qu'elle tente d'apprivoiser, et d'une « mémoire blanchie ». Le cœur de la cité est « déserté », dix ans après l'indépendance : « Oubli immergé dans ces lieux. Dès que j'ai pu, j'ai quitté ma cité où s'arase le souvenir, où se dissolvent jusqu'aux fureurs de l'âme »⁴. Dans *La Femme sans sépulture*, Mina, l'enfant de la mère morte, exprime les méandres d'un deuil inapaisé qui s'inscrirait dans les arabesques de l'écriture :

Ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume! Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris...⁵.

1. A. Djébar, « Le chant de l'oubli », in *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 154-155.
2. *Ibid.*, p. 156.
3. A. Djébar, *Oran langue morte*, op. cit., p. 42.
4. *Ibid.*, p. 13-15.
5. A. Djébar, *La Femme sans sépulture*, op. cit., p. 31-32.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Zoulikha, mère combattante disparue, exerce une fascination sur ses filles survivantes, Hania et Mina, qui semblent attacher moins d'importance à la perte du père. Dès lors, l'écriture ambivalente porte les paradoxes de ce qui fait retour : réincarner la mère morte en un discours forcément infidèle la tue une seconde fois. C'est ce qu'exprime Hania, la fille aînée de Zoulikha : « Face aux journalistes, [...] j'ai l'impression, en déroulant des mots... [...], en parlant de Zoulikha, il me semble qu'à mon tour, je la tue¹ ! » Car on ne peut pas « parler sur » : « La tragédie, écrit Assia Djebar dans *Ces voix qui m'assiègent*, ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre. La tragédie pour y quêter un sens? Alors on y replonge imaginative-ment »². Autre paradoxe de l'écriture de la mère morte : l'un des chapitres de *La Femme sans sépulture* met en scène le déplacement de l'autorité parentale de Zoulikha à sa fille Hania, ainsi devenue non plus enfant mais sœur jumelle, double et substitut de la mère. À l'approche de son supplice, la mère martyre doit elle-même faire le deuil de ses enfants, de Mina qu'elle ne verra pas grandir. La situation de deuil s'inverse : ce n'est pas seulement Mina qui pleure sa mère morte, c'est Zoulikha, la combattante vaincue, qui pleure l'absence de son enfant. La *stabat Mater* traditionnelle s'inverse en mère guerrière gisante :

Dans l'hélicoptère où ils vont me hisser, peut-être,
oh oui, peut-être qu'ils me laisseront enfin regarder.
Te regarder, mon foie, mon petit corps fuselé³!

1. *Ibid.*, p. 48 et p. 51.

2. A. Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 27.

3. A. Djebar, « Mon amie, ma sœur, mes petits m'alourdissent », *La Femme sans sépulture*, *op. cit.*, p. 64.

L'HÉRITAGE

Dans de nombreux récits, le deuil de l'enfant demeure inapaisé, quand l'absence du corps interdit les rites funéraires et les pratiques cultuelles. Pour que le deuil se fasse, il faut que mort il y ait, avec un corps identifié. On sait depuis toujours que les personnes disparues sont particulièrement difficiles à pleurer¹. Pour les plus jeunes, le sentiment de perte s'augmente du vide laissé par le proche tôt disparu, et des défaillances de la filiation. *La Femme sans sépulture* livre le récit intime d'une telle faillite qu'exprime Hania : « S'approfondit en moi un manque, un trou noir que je n'ai pas épuisé! [...] Il reste en mon cœur une morsure...² ». La mort de Zoulikha n'a pas laissé de traces : sa disparition superpose une absence à la perte première, alors que la matérialité du cadavre, par laquelle il est possible de prendre conscience de la réalité de la mort, serait nécessaire au deuil des orphelines :

Le cadavre absent ou introuvable constitue une épreuve qui porte atteinte à l'équilibre des survivants. Le corps disparu, non identifiable ou morcelé dans une guerre, une catastrophe, un accident introduit un non-lieu insupportable³;

Quinze ans après la disparition de Zoulikha, les orphelines déplorent l'absence de tombe où se recueillir, comme si l'orphelinage était redoublé par la disparition du corps de la mère, interdisant la parole :

Voyez-vous [...], ô amie, et toi (elle se tourne avec abandon vers Mina), ma toute petite, je n'ai même pas

1. C. Le Grand-Sébille, M.-F. Morel et F. Zonabend (dir.), *Le Fœtus, le nourrisson et la mort*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 174.

2. A. Djébar, *La Femme sans sépulture*, op. cit., p. 49.

3. L.-V. Thomas, *Rites de mort : pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1996, p. 144.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

une tombe où aller m'incliner le vendredi... Une tombe de ma mère, comme tant de femmes de mon âge. Nous voici plus défavorisées que de simples orphelines. Je prendrais des cierges, j'emporterais des dons, en nature ou en argent, à l'achoura, je ferais, comme chaque musulmane, des distributions aux nécessiteux. Surtout, avec Zoulikha, j'abaisserais mon visage sur sa poussière, sur le sol humide où son corps serait couché... Alors (sa voix défaille), je lui parlerais. À elle, je me confierais. (Elle crie.) Je te raconterais, ô ma Zoulikha¹!

La douleur intime s'accroît toujours de cette absence de traces des disparus. Dans la nouvelle de Leïla Sebbar, *Le Village nègre*, le père disparu, effacé, sans trace, doit être reconstitué par l'enfant qui lui redonne vie au travers d'archives familiales dérisoires, photographies ou documents pieusement conservés. La narratrice d'*Oran langue morte*, d'Assia Djebar, fixe ses souvenirs sur une « scène qui hante [s]es nuits, [s]es siestes, [s]es réveils gris de l'hiver », qui « revient des jours et des jours », « s'efface d'un coup » pour « réapparaître, une saison après » : « la scène au ralenti » des meurtres de l'OAS à Oran. Une photographie de ses parents dans une rue d'Oran, dans un livre de souvenirs sur la guerre, et sa légende : « Un jeune couple de militants martyrs » attestent de la véracité de la scène de leur mort dont elle se croit « témoin invisible » et qu'elle tente de reconstituer par l'écriture. La photographie représente littéralement le *reste* de ses parents, mais aussi l'objet même de la *perte*. La narratrice porte également avec elle comme un talisman dérisoire, une « offrande », ou plutôt une « restitution », les deux plaques – « “66” et “67” maculés de taches brunâtres » – portant les deux numéros attribués aux corps de ses parents. Plus qu'un autre objet, ces reliques donnent à la perte sa substance et réincarnent le *corps* des disparus.

1. A. Djebar, *La Femme sans sépulture*, *op. cit.*, p. 86.

L'HÉRITAGE

Du doigt, j'ai touché ce sang séché sur les deux numéros qu'on leur a choisis, à la morgue.

J'ai emporté ces plaques, quand j'ai quitté la ville, à dix-huit ans. Je les garde sur moi, ces jours-ci, lors de mon retour¹.

La quête de l'enfant s'élabore ainsi à partir de ces traces de vie, reliques précieuses et dérisoires conservées jusqu'à l'âge adulte comme témoignage de l'existence du disparu. Dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, le récit de la quête du père est encadré par des documents personnels authentiques qui prennent la place béante : « la seule photo du père de Maïssa, été 1955 », avec ses deux petites filles, à la première page du récit ; en annexes, des certificats de nationalité, de bonnes vie et mœurs, un arrêté de nomination de l'instituteur et une carte postale où figure « la jolie écriture du maître d'école »². À partir de la photographie réelle, le récit romancé, comme mis à distance, prend le relais de la quête de l'auteur et tente de reconstituer les traits du père qui se sont estompés avec le temps jusqu'à s'évanouir complètement :

Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. Un homme jeune, épanoui, souriant face à l'objectif. Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits³.

Elle n'a jamais compris pourquoi et comment ses lunettes étaient restées intactes. C'était le seul « effet

1. A. Djébar, *Oran langue morte*, op. cit., p. 40-42, p. 27.

2. M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, op. cit., p. 8 et p. 73-77.

3. *Ibid.*, p. 18.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

personnel » qu'ils avaient pu récupérer, avec l'alliance que quelqu'un – mais qui? – lui avait retirée du doigt¹.

Ces « reliquaires privés », « lieu où le deuil s'accomplit sans trouver d'achèvement »², évoquent le rapport spécifique entretenu avec les objets ou les traces des morts dans l'écriture de la Grande Guerre, seuls aptes à rappeler son existence passée. Le souvenir du père, autour duquel se constitue la mémoire familiale, s'éternise au travers de photographies qui deviennent objets d'une dévotion cultuelle : par elles, « l'image physique du défunt hante les vivants, alors même que la diffusion de la photographie permet d'en conserver l'apparence précise³ ». Les reliques conservées par les veuves et les orphelins assurent, de manière illusoire, la perpétuation de la présence des morts et entrent dans le processus de transmission selon l'*isnad*, la chaîne de transmission autour de l'enfant orpheline, glorifiée dans le prologue du roman de Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*⁴.

La guerre de la honte

Plus en marge encore des résurgences héroïques de la mémoire, les fictions évoquent souvent le poids particulier que supportent les héritiers d'« identités stigmates » dont l'histoire est « trop lourde à porter »⁵ : qu'il s'agisse des enfants de harkis ou de tout autre porteur d'une « identité

1. *Ibid.*

2. Cf. C. Trevisan, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 84-90.

3. M. Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000, p. 650.

4. L. Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, *op. cit.*, p. 19.

5. D. Kerchouche, *Mon père ce harki*, *op. cit.*, p. 14.

L'HÉRITAGE

victime », ou des héritiers, à quelque égard que ce soit, d'une mémoire de « bourreau ». Dans *Le Village nègre*, Leïla Sebbar évoque l'exil de l'enfant d'un harki engagé dans une guerre perdue, « une guerre de la honte »¹ :

L'officier français les a accompagnés, discrètement, les familles de harkis, pères, mères, enfants, veuves et orphelins, quittaient à la hâte le village qui les aurait lapidés, ou dépecés, ou ébouillantés... c'est ce qu'il a entendu raconter, plus tard, bien plus tard. Et lui, seul avec sa mère. Le père n'a pas fait le voyage. Disparu².

Le récit de Leïla Sebbar se concentre alors sur l'attente de la mère qui, patiente Pénélope, tisse un tapis dans l'espoir du retour de son mari, et sur le traumatisme muet de l'enfant. Il procède sous le regard de ce dernier à l'écphrasis du monument aux morts, haut lieu du deuil officiel, de la commémoration nationale et de la glorification des combattants, situé sur la place de Lodève³. Contre tous les préjugés, le monument exalte ici non le culte de la victoire teinté de nationalisme cocardier, mais un pacifisme douloureux qui s'appuie sur la représentation des veuves et des enfants éplorés. La représentation allégorique développe sous le regard de l'enfant pourtant étranger à ses codes le

1. L. Sebbar, *Le Village nègre*, in *Soldats*, Paris, Seuil, 2004, p. 27.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. A. Prost a montré que le culte républicain qui se développe à partir des monuments aux morts est un « culte ouvert » : « il ne se déroule pas dans un espace clos, fermé, mais sur des places publiques, en un lieu qui a un centre, un pôle, mais qui n'appartient à personne, puisqu'il appartient à tous. » (« Les monuments aux morts », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard, 2009, p. 199-223). Un monument aux morts est le point de départ de la nouvelle que F. Bon consacre à la guerre d'Algérie : *La Face vierge du monument aux morts*.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

« langage officiel de la cité¹ » qui exprime tout à la fois le civisme, le martyr des combattants et le deuil des survivants. « Incarnation du deuil privé, le monument est aussi et avant tout l'expression d'un deuil collectif². »

De l'autre côté de la place, on voit le monument aux morts, de dos. Il passe devant tous les jours. Il s'arrête, le regarde. C'est la première fois qu'il voit des personnes, hommes, femmes, enfants, en pierre. L'homme est couché sur des feuilles, il a de grands pieds. Il est mort, c'est un soldat français. Quatre femmes, debout, le veillent, elles sont tristes. Debout contre la grille, il pense à son père. Sur la photo, on le voit habillé en soldat, à côté de l'officier français. Il est beau et il rit³.

L'*ecphrasis* illustre le sacrifice des morts et le deuil magnifié des enfants de la patrie, sous la tutelle de figures féminines polysémiques : les pleureuses, veuves ou mères éplorées et allégories de la France et de la République. Ces figurations de la déploration évoquent en outre les Mater dolorosa des pietà catholiques, à la fois figures universelles et incarnations concrètes de la douleur des survivants. Par sa représentation de poilu gisant, le monument patriotique, tombe symbolique, souligne en outre que les morts sont bien morts⁴. Or, le père disparu de l'enfant est absent du sanctuaire voué à conserver à jamais le nom des soldats tombés au combat. Le monument dénonce ainsi la déchéance d'un père écarté des honneurs dus aux morts pour la France, un père à qui le statut de citoyen est refusé :

1. Cf. A. Prost, « Les monuments aux morts », in P. Nora, *Lieux de mémoire*, *op. cit.*, p. 205.

2. O. Faron, *Les Enfants du deuil*, *op. cit.*, p. 219.

3. L. Sebbar, *Le Village nègre*, *op. cit.*, p. 24

4. Cf. A. Prost, « Les monuments aux morts », *op. cit.*, p. 207.

L'HÉRITAGE

Mon père est un traître. Je le sais. [...] S'il avait combattu comme un vrai soldat, il serait mort comme un soldat, son nom serait inscrit sur un monument aux morts, je pourrais le lire... [...] Mon père est mort. On l'a exécuté dans son village, le professeur d'histoire l'a dit, lui, je le crois. On l'a tué à coups de hache et d'autres avec lui, décapités, et leur tête exposée sur la place ou dans la cour de l'école... voilà ce que je sais, voilà la vérité¹.

Le jugement porté par la nouvelle est très différent cependant de cette perception d'une identité ignominieuse par l'enfant : Leïla Sebbar pointe explicitement l'oubli national de ceux qui, fils d'anciens combattants, ont « choisi la France » puis ont été livrés à la mort, en Algérie, à l'issue d'« une guerre sans fin, sans loyauté, sans objet, pour les soldats de la France coloniale », une guerre « jusqu'au dégoût »², et oubliés en France. La nouvelle se clôt sur l'image du monument aux morts de Lodève qui, au corps défendant de la communauté nationale, rend hommage au père harki :

C'est le jour du marché, dans la petite ville. Autour du monument aux morts, une foule, sidérée. Le monument aux morts de Lodève est recouvert d'un immense tapis d'Aflou, noir et rouge³.

1. L. Sebbar, *Le Village nègre*, *op. cit.*, p. 28-29.

2. *Ibid.*, p. 24, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 29. On se rappelle, dans la légende de Keblout, l'ancêtre prestigieux exalté par Kateb Yacine, le tapis de l'épouse favorite, Kel-toum, qui protège de la chute dans l'eau du puits et de la mort (cf. Kateb Yacine, *La Femme sauvage*, *op. cit.*). Le même thème, lieu commun des légendes au pays des tisseuses, se retrouve dans d'anciens contes kabyles, telle *L'Histoire de Mohammed et de la gazelle d'or* (cf. É. Dermenghem [trad.], *Contes kabyles*, Alger, Charlot, 1945).

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

La nouvelle de Leïla Sebbar exprime les tourments de l'identité honteuse infligée aux héritiers. Ainsi, l'« identité stigmaté¹ » d'enfants de harkis fait l'objet de nombreuses représentations, des témoignages identitaires de Fatima Besnaci-Lancou ou Dalila Kerchouche aux œuvres de romanciers ou dramaturges tels que Mehdi Charef, Slimane Benaïssa, Messaoud Benyoucef, Zahia Rahmani. Ces auteurs, qu'ils en soient eux-mêmes les héritiers directs (comme Zahia Rahmani) ou non, transposent en littérature les souffrances d'une mémoire inapaisée.

Sous une forme littéraire originale qui s'apparente au procès fictif, le récit de Zahia Rahmani, *Moze*, sonde les failles de l'identité transmise. Née en Algérie en 1962, Zahia Rahmani a poursuivi à Paris des études de littérature et d'histoire de l'art. Après *Moze*, elle a également publié « *Musulman* » roman, en 2005 et *France, récit d'une enfance* en 2006. *Moze* évoque l'histoire de ce père, supplétif de l'armée française, « ni soldat, ni exilé, ni apatride », mais « sans peuple et sans pays », qui se suicide le matin du 11 novembre 1991 en se noyant dans l'étang communal, après avoir salué le monument aux morts. Le chant de douleur face au suicide du père érige l'enfant en témoin et douloureux légataire d'une identité vacante : « Être harki, c'est être ce rien, c'est vivre en étant ce rien ».

Harki est le mot pacte qui le désigne. Le mot que ses enfants doivent dire, pour dire qu'ils sont ici par ce père qui l'est ; parce qu'ils sont enfants de... Je me dis,

1. Cf. G. Enjelvin, « Les Harkis en France : carte d'identité française, identité harkie à la carte? », *Modern and Contemporary France*, 2, 2003, p. 161.

L'HÉRITAGE

je me désigne, enfant de ça! Le dire ce mot qui me justifie. Ce qui me justifie est...¹.

Les premières évocations de Moze, le père apatride, « non existant », « soldatmort », nié, « jamais réparé », l'emprisonnement, avec sa descendance, dans cette identité ignominieuse dessinée en négatif, car « la guerre, quand elle les rend, rend les pères méchants ». Zahia Rahmani exprime par des mots-valises et une syntaxe syncopée la réalité d'une condition que la langue est inapte à définir :

Harki est sa peine, celle qui l'assigne ici, qui lui interdit l'ailleurs, ailleurs n'existant pas pour lui qui n'est là que par le pacte traître qui l'unit à ce pays-prison-de-son-père et à aucun autre².

Bien plus qu'à leur qualité ou leur attitude propre, l'indignité touche à l'absence de considération dont les harkis, « traités en colonisés³ », font l'objet, et à « l'existence courbée⁴ » qui les accable : « Le plus humiliant, ce qui laissera en nous des traces considérables, c'est de voir nos pères considérés comme des mineurs, obéissant aux ordres des militaires⁵. » La transmission d'une mémoire de la honte constitue le préambule de toute quête d'identité. Le récit de Zahia Rahmani, qui place en épigraphe une citation d'Elías Canetti – « L'unique bien qui soit resté à l'homme : libérer la honte » –, évoque cette chape d'humiliation apposée sur le présent et l'avenir. En cela, elle rejoint les témoignages de Fatima Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, et de Dalila

1. Z. Rahmani, *Moze* (quatrième de couverture), Paris, Sabine Wespieser, 2003, p. 73, 22.

2. *Ibid.*, p. 48, 21, 72, 50, 22-23.

3. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, *op. cit.*, p. 72.

4. Z. Rahmani, *Moze*, *op. cit.*, p. 58.

5. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, *op. cit.*, p. 72.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Kerchouche, *Mon père, ce harki*, dans une filiation de la honte : « Je suis une fille de harkis, écrit Dalila Kerchouche. J'écris ce mot avec un petit "h", comme honte. » L'identité paternelle est celle d'un « renégat en Algérie », « un paria en France », un « exclu, expiant toute sa vie une faute dont les deux camps l'ont accablé : la trahison »¹. Les effets de cette « identité honteuse » qui délabre les fondements de la filiation sont minutieusement explorés dans *Moze*. La parenté est réduite à une attestation formelle que l'enfant ne reconnaît pas. Seul, le « legs » de la honte appartient à l'« exécution testamentaire »² de pères déclarés coupables sans jugement. Une culpabilité généalogique pèse alors sur sa descendance : « Je suis un enfant de salaud. Il faut que ça s'arrête les enfants de salauds³ ! » Elle s'exprime dans le souvenir de la tragédie, dans la perception de l'humiliation, dans le sentiment de la faute, ou bien encore dans la révolte. « De génération en génération », écrit Fatima Besnaci-Lancou, « l'humiliation et la honte détruisent des vies »⁴ : « Si l'on n'est pas harki de père en fils », « le souvenir du malheur, lui, se transmet de génération en génération »⁵. « Fille de harkis... Le dire, le taire [...] Honte, révolte, injustice, colère, larmes [...]. Je suis une fille de harkis, j'en pleure et j'enrage parce que je n'ai pas choisi de l'être »⁶.

Les mémoires mutilées s'expriment dans des images d'atteinte au corps : « mon amputation est trop grande », dit l'auteur mis en scène par le dramaturge Slimane Benaïssa dans *Mémoires à la dérive*, publié en 2001. Dans *Moze*, la

1. D. Kerchouche, *Mon père, ce harki*, *op. cit.*, p. 13. Cf. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, *op. cit.*, p. 65 : « [...] on avait honte tout le temps. On était sa honte. Elle rejaillissait sur nous comme pour s'effacer de lui. »

2. *Ibid.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 79.

4. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, *op. cit.*, p. 72.

5. *Ibid.*, p. 115.

6. D. Kerchouche, *Mon père, ce harki*, *op. cit.*, p. 14.

L'HÉRITAGE

douleur de l'enfant, celle qui lui donne envie de voir son père mort, s'exprime dans son corps : la représentation des pères dont le passé « dévorait le corps »¹ se dédouble en une forme de transsubstantiation dans la figuration du corps souffrant des enfants auxquels il a appris à « vivre avec son mal », « à devenir son mal »². Aux récits de sévices réels, de lynchages, de hurlements de douleur, de sang et de corps en souffrance, fait écho une formulation poétique, insérée comme une divagation onirique, un hors-texte évoquant le Christ : « Sur mon corps et ma figure qui saigne, on jette encore des pierres. Des pierres pour dire le droit de me souiller »³. Au point extrême de cette conjonction dans la douleur, la mort de Moze et ce qu'elle hurle de souffrance en vient à se dévider dans le corps des enfants. Inversant le sens du sacrifice christique, le don premier du père, celui qui inaugure le récit de Zahia Rahmani, est celui de la mort, entraînant son enfant « inexorablement vers le bas » :

Ma vie s'arrachait à toi.
Ma mort était imminente.
La tienne était trop grande.

J'ai fait ce jour-là une chute vertigineuse⁴.

Le sentiment de la chute exprime la souffrance d'une filiation engluée dans les pièges d'une faute originelle. Pour mieux s'en départir, l'écriture est d'abord référence à la faute et exprime une tentation parricide : elle prend source dans la disparition du père dont elle creuse la perte, dans la

1. F. Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, op. cit., p. 106.
2. Z. Rahmani, *Moze*, op. cit., p. 74.
3. *Ibid.*, p. 64.
4. *Ibid.*, p. 16.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

douleur : « Ce n'est pas ma faute si, quand je me souviens, quand je pense à mon père, ça me fait mal¹. » Née de ce refoulement familial, l'écriture de la seconde génération ne cesse de pointer la culpabilité, d'égrener la litanie des troubles, et, ce faisant, relève elle-même de la perpétuation victimaire et du syndrome de répétition. L'expression mythologique – l'aveuglement d'Œdipe – et poétique exprime l'engluement du corps dans le passé :

Moi, dans la fuite et les regards en arrière, j'ai brûlé mes yeux. Mes jambes sont des bois pris dans des eaux sales, il faut sans cesse les reprendre, les sortir à la surface et les sécher. Mon corps désespère de cette vase. Je suis comme lui, j'en mourrai².

Considérant l'histoire des parents à rebours, ces écrits de filiation affirment pour les parias, parents ou enfants, la nécessité de la réparation. Moze, « figure extrême de la culpabilité », n'a transmis à sa fille que la faute. La vie donnée au berceau est ainsi une « culpabilité endossée »³. L'écriture procède à un paradoxal don du père mort – de la mort du père –, qui permet de se défaire du fardeau et d'élaborer le dispositif imaginaire du procès en réparation :

Par l'écriture je sais que je l'expose et le réduis. Par l'écriture je me défais de lui et vous le remets. Mais je rappelle, étant sa fille, que je suis aussi ce qui est venu par lui et le continue. Un legs. Une exécution testamentaire ouverte par son salut aux morts.

1. S. Benaïssa, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 56.
2. Z. Rahmani, *Moze*, op. cit., p. 84-85.
3. *Ibid.*, p. 23.

L'HÉRITAGE

Je suis parole de mort faisant serment non pas de mort, mais faisant serment avec la mort comme parole. Moze m'a offert la sienne¹.

L'argumentaire dialogique et polyphonique de Zahia Rahmani repose sur le concours successif de soliloques, plaidoiries, strophes poétiques, bribes de récit, digressions, conversations, interrogatoires... Ce que la langue française ne permet pas de définir est désigné par des hapax, mots-valises destinés à traduire l'innommable : ainsi le « fils-de-père-soldat-mort-faux-français-traître » rejoint « l'ignoré-français-indigne-arabe » qu'il fallait « tuer symboliquement » et qui s'est donné la mort.

Je voulais un témoignage. Dire que si la fabrique du paria reste la plus immonde de toutes les fabriques, celle de l'homme banni en est une autre et qu'elle peut être honteuse. Moze appartient à l'histoire contemporaine de ce pays. Tenir cet homme fut douloureux, l'écrire le fut tout autant. J'ai vécu seule, en retrait du bruit du monde, sa compagnie.

Tout témoignage nécessite une double écriture. La première est l'expérience éprouvée dont il faut saisir et noter le sens. La seconde relève d'une forme à partager : la littérature, avec tout ce qu'elle contient de force et de résistance. En utilisant le mode dialogique, je voulais faire renaître une parole enfouie, une voix qui dit la puissance de la parole encore².

Cette voix qui dit la puissance de la parole s'élève contre ce qui a été soustrait celle-ci, non par refoulement individuel, mais par refus collectif de la faille, exhortation à

1. *Ibid.*, p. 24.

2. « *Moze* par Zahia Rahmani », Sabine Wespieser éditeur, « Rencontrer l'auteur ».

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

l'oubli, semblable à celui qui a été précisément analysé par Henry Rousso à propos du « syndrome de Vichy ». Rendant compte de l'« oubli commandé »¹, le texte de Zahia Rahmani s'écrit comme fiction d'un *procès en réparation* qui n'a pas eu lieu publiquement. La fiction s'exprime sous les formes rhétoriques de la plaidoirie, du procès, de la polémique, de l'interrogatoire, de la commission d'enquête, dont les modalités conjuguées entretiennent un discours constamment contradictoire. La violence polémique jaillit d'un discours qui pointe le forfait et accuse les dysfonctionnements de l'histoire parentale à partir des affections du corps des enfants, sous les formes singulières et symboliques de la défiguration, de l'ablation, de l'amputation :

On m'a défigurée. Qui suis-je? Quel visage dois-je présenter? Dois-je vivre avec lui, lui qui m'a défigurée?

Il y a comme un trou d'identité et c'est difficile à vivre. Aussi difficile à vivre qu'une ablation vécue dont il faut supporter le manque. Ce membre-là ne m'a pas été rendu, ni même échangé! Cette justice-là m'a manqué²!

Dans cette demande fictionnalisée de réparation, la littérature rejoint le témoignage de Mohamed Garne, fils d'une mère violée, qui réclame réparation : « stigmaté vivant » des crimes subis par sa mère, les atteintes au corps – cicatrices qui traversent le corps, rituels de lacération – ont la réalité d'un « syndrome de guerre ». Celui dont le seul père identifiable est l'« État français » se sent appartenir à cette grande famille d'enfants de l'ombre, de l'histoire muette de

1. Cf. P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 585-589.
2. Z. Rahmani, *Moze*, op. cit., p. 114-115.

L'HÉRITAGE

l'Algérie, et victime d'une identité qui ne laisse pas en paix,
« comme une blessure qui empêche de trouver le repos »¹.

Au nom des fils

Face à ces mémoires douloureuses, si les historiens sont requis « dans la mêlée² » pour répondre à une demande sociale, les combats violents qui ont pu être menés en 2005 contre *Le Nom du père*, et son auteur, Messaoud Benyoucef, montrent à quel point la littérature est elle-même assignée à comparaître.

Rappelons l'itinéraire du romancier et dramaturge algérien : né en 1943, professeur, écrivain, journaliste et traducteur, Messaoud Benyoucef a enseigné la philosophie au lycée français d'Oran. Il a quitté l'Algérie après l'assassinat, en mars 1994, du dramaturge Abdelkader Alloula, avec lequel il travaillait depuis de nombreuses années et dont il a traduit la trilogie *Les Généreux*, en 1995 puis *Les Sangsues* (quatre pièces) en 2002. Messaoud Benyoucef est également le traducteur de Kaki Ould Abderrahmane (*À chacun son jugement*, 1996) et Mahmoud Dyab (*Les nuits de la moisson*, 1997). Le dramaturge se consacre à l'élaboration d'une œuvre ambitieuse qui porte sur la mémoire de la guerre : une trilogie, dont le premier volet, *Lettres à Jeanne*³, théâtre roman, est une fiction épistolaire évoquant la « mémoire des autres » : une petite fille devenue adulte retrouve les camarades d'une photographie de classe quarante ans après. Elle est alors confrontée au spectacle

1. M. Garne, *Lettre à ce père qui pourrait être vous*, op. cit., p. 141-154.

2. Cf. R. Branche, *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée?*, op. cit., p. 76.

3. M. Benyoucef, *Lettres à Jeanne*, Nointel, Embarcadère, 2002.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

affreux d'une jeunesse saccagée aux prises avec « la terrifiante matrone accoucheuse de l'histoire ». Le deuxième volume est consacré aux « vaincus de l'histoire » : *Dans les ténèbres gîtent les aigles*¹, théâtre, évoque Abane Ramdane, père martyr de la révolution algérienne croisant la route de Frantz Fanon, au cours des années 1954-1956 qui marquent les débuts de l'insurrection. Plus précisément, la pièce revient sur l'épisode crucial de la guerre d'Algérie : l'assassinat de Ramdane, qui eût été apte à transcender les identités culturelles, confessionnelles et politiques pour retrouver l'universalité de la liberté et de l'humain. Aux « oubliés de l'histoire », le dramaturge consacre enfin *Le Nom du père*², dédié en 2005 à ceux qui, assignés dans ces lieux de relégation et d'enfermement que sont la zone, la cité, le quartier, le camp, peuvent être tentés par le fantasme d'une reconquête identitaire perdue.

À cet opus s'ajoutent encore *La Sainte Triade*³, publiée en 2003, composée de trois farces de l'absurde sommant le théâtre de traiter « l'obstination tranquille de l'être humain à s'aliéner son semblable », *L'Algèbre de la mort*⁴, thriller sombre autour de la violence politique paru en 2004, et *Colline 3*⁵, roman relatant la violence de l'OAS à Oran, en 1962, autour de personnages de communautés différentes : le héros, Samy Halimi, jeune professeur, tombe amoureux de Rebecca, une jeune Juive.

1. M. Benyoucef, *Dans les ténèbres gîtent les aigles*, Nointel, Embarcadère, 2003.

2. *Id.*, *Le Nom du père*, Nointel, L'Embarcadère, 2005.

3. *Id.*, *La Sainte Triade*, Nointel, L'Embarcadère, 2003.

4. *Id.*, *L'Algèbre de la mort*, Nointel, L'Embarcadère, 2004.

5. *Id.*, *Colline 3*, Paris, Alma éditeur, 2012.

L'HÉRITAGE

Mais c'est *Le Nom du père* qui se retrouve, en 2005, au cœur de la polémique¹. Montrant les troubles de l'identité, la pièce suit le parcours d'un héros appelé SNP, fils de harkis qui s'engage dans le GIA algérien après un détour par l'Afghanistan. L'action débute dans un camp de harkis, et l'argument de la pièce est le suivant : « Où sa quête mènera-t-elle ce fils de harki au passé et au présent barrés? Que trouvera-t-il au bout du chemin et que choisira-t-il? » *Le Nom du père* « sonde un autre de ces lieux où la mémoire des vaincus de l'Histoire, entravée et bâillonnée, n'en finit pas de se débattre. Et s'il arrive que les bâillons sautent et que les bouches s'ouvrent, la parole libérée n'est alors jamais aussi près de se tromper d'avenir : happés par la fabrique du malheur au présent, les porteurs de cette mémoire sont mûrs pour une répétition compulsive du passé. À moins que ne se dévoile à eux la vérité profonde de leur demande et qu'ils ne soient enfin capables de la nommer, l'amour. » L'auteur annonce les questions abordées par son texte : « Comment forger son identité et sa personnalité propres quand on est confronté à cette déchirure que certains ont nommée "la rupture de transmission généalogique" ? »². *Le Nom du père* constitue donc l'un des volets de la trilogie que l'auteur a consacrée « à ceux qu'une colonisation et une décolonisation aussi apocalyptiques l'une que l'autre ont happés, brassés, broyés... ». Au cours de cette auscultation des mémoires française et algérienne du conflit, l'auteur se fixe sur des moments *dramatiques* où l'histoire individuelle et collective bascule vers le pire : n'est-ce pas là, en effet, que la question est posée depuis les origines antiques de la tragédie ?

1. M. Benyoucef, *Le Nom du père*, *op. cit.* Création le 22 février 2005 au Passage, à Fécamp, par la Compagnie Bagages de Sable, dans une mise en scène de C.-A. Peyrottes.

2. Textes de l'auteur et de l'éditeur, L'Embarcadère, 2005.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Prise hors de ce contexte, l'histoire dramatique de SNP déclencha des attaques d'une grande violence, de la part d'associations qui n'hésitèrent pas à évoquer un « racisme anti-harkis dans l'État français » et qui, se référant à l'article 5 de la loi du 23 février 2005, demandèrent la suspension de la pièce et de la publication pour diffamation, arguant une « propagation idéologique sous couvert de production littéraire et théâtrale ». À Louviers, les représentations firent l'objet de virulentes manifestations destinées à obtenir sa déprogrammation, au cours desquelles le maire dut intervenir. Le communiqué du 20 mars 2005 de l'association « AJIR pour les harkis » est très explicite sur les griefs : « [...] Le Conseil régional, coproducteur de la pièce, et la mairie qui l'accueille à Louviers ont été avisés de l'esprit de la pièce et de notre volonté de voir déprogrammée la représentation prévue. Nous déclinons par avance toute responsabilité dans le trouble à l'ordre public qui pourrait s'ensuivre. » Les plaignants furent déboutés de leur action en justice, mais la judiciarisation atteignit alors, à travers un auteur contemporain majeur, une représentation mémorielle propre à la scène littéraire.

Dans *Le Nom du père*, la question s'oriente tout d'abord autour du nom¹. Le titre de la pièce rappelle le nom du héros de *Mille et une années de nostalgie*, de Rachid Boudjedra, Mohammed S.N.P. (c'est-à-dire « sans nom patronymique »), en quête éperdue de ses origines : l'effacement du nom propre condamne en effet Mohammed S.N.P. à errer à travers l'histoire, « dans la confusion des lieux, des gestes et des époques », à la poursuite d'un hypothétique ancêtre

1. Cf. C. Brun, « Le nom du père », in « Mémoires de la guerre d'Algérie », L. Ibrahim-Lamrous et C. Milkovitch-Rieux (dir.), *Lendemains*, n° 121, Tübingen, 2006, p. 36-44.

L'HÉRITAGE

qui fut, peut-être, le célèbre savant et voyageur Ibn Khaldoun. Mais il réfère surtout à la mention accolée aux prénoms algériens dans les registres d'état civil de la colonisation à partir de 1882 : sur le territoire algérien, avant la colonisation, les personnes étaient souvent désignées par leur prénom seul, avant que la loi du 23 mars 1882 ne rendit obligatoire l'inscription à l'état civil des actes de mariage et de décès. L'ensemble des « populations indigènes des colonies » fut donc soumis à l'obligation de choisir un « patronyme », qui fut souvent un toponyme ou une profession¹. Les rebelles se virent accoler à leur prénom l'appellation générique « SNP », « Sans nom patronymique ». Après différentes campagnes de régularisation, l'ordonnance 75-58 du 26 septembre 1975 institutionnalisa les noms et prénoms comme attributs identifiant la personne, et les registres d'état civil cessèrent de reproduire le sigle « SNP » en délivrant des copies d'actes d'état civil. En intitulant sa pièce *Le Nom du père*, Messaoud Benyoucef rappelle implicitement cet historique : le protagoniste ne saurait, en 2005, s'appeler SNP. Pourtant, c'est par ces initiales que le dramaturge désigne principalement son personnage, un trentenaire « encore très juvénile », marquant d'emblée et continûment sa filiation paradoxale avec ces êtres dénommés par l'histoire coloniale que furent les SNP.

Le personnage principal du *Nom du père*, fils de harki, est marqué par « la trahison » du père :

Et la transmission généalogique, en l'occurrence, ne se fait pas. L'argument du Nom du Père, c'est la situation d'un fils de Harki, né et vivant en France, qui subit

1. La perte du nom de Keblout mentionnée dans toute l'œuvre de Kateb Yacine, l'évocation dans *Nedjma* de noms patronymiques correspondant aux « futures professions » renvoient à cette nomination artificielle (cf. *Nedjma*, p. 119).

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

comme tous les enfants issus de l'immigration maghrébine l'exclusion et le rejet. En tant que fils de Harki, il relève en outre, du Non du père, le non de la négation, un père barré. C'est ce Non-là du père qui empêche la transmission généalogique naturelle. Une métaphore de la transmission de la mémoire manquée¹.

Le « nom du père » ouvre l'espace d'un néant, comme le figure le dispositif scénographique inaugural :

[Ici, le titre de la pièce est projeté sur un écran : LE NOM DU PÈRE]
[...] Il est question des affres de la mémoire
Il s'agit de vies en butte à l'Histoire
[le titre s'efface ; à sa place on lit : LE NON DU PÈRE]
Vous savez, cette divinité profane
Qui boit le sang de ses victimes dans leur crâne [...]
[Sur l'écran s'affiche : LE NON-DUPE ERRE (J. Lacan)]².

Au pluriel, le titre du séminaire de Jacques Lacan, *Les non-dupes errent*, qui « sonne strictement de la même façon que les noms du père³ », fait référence à la définition du sujet en lien avec l'inconscient. Au seuil de son œuvre,

1. M. Benyoucef, « Entretien », propos recueillis par V. Hotte, *La Terrasse, plate-forme des arts vivants en Ile-de-France*, n° 125, février 2005.

2. M. Benyoucef, *Le Nom du père*, op. cit., p. 5-6.

3. Cf. J. Lacan, *Les non-dupes errent* : « Dans ces deux... termes, comme ça, mis en mots, des noms du père et des non-dupes qui errent, c'est le même savoir. Dans les deux. C'est le même savoir au sens où l'inconscient c'est un savoir dont le sujet peut se déchiffrer. C'est la définition du sujet, qu'ici je donne. Du sujet tel que le constitue l'inconscient. Il le déchiffre, celui qui d'être parlant est en position de procéder à cette opération, qui est même jusqu'à un certain point forcé, jusqu'à ce qu'il atteigne un sens. » (*Séminaires*, 1973-1974, transcription établie d'après la version sonore originale, groupe de travail Lutecium.)

L'HÉRITAGE

Messaoud Benyoucef laisse ainsi l'identité phonématique à l'état d'énigme, avant de l'explorer, au singulier, dans la représentation d'un destin incarné par son personnage sans nom patronymique, S.N.P.¹. Dans le récit du dramaturge comme dans la langue explorée par Lacan, la structure doit être imaginée, du voyage (*iter*) à l'errance, de la répétition (*iterare*) à l'erreur (*error*) : « Si les non-dupes sont ceux ou celles qui se refusent à la capture de l'espace de l'être parlant, si ce sont ceux qui en gardent, si je puis dire, leurs coudées franches, il y a quelque chose qu'il faut savoir imaginer, c'est l'absolue nécessité qui en résulte, d'une, non pas errance, mais erreur². » *Le Nom du père* sonde le lieu où, affronté à un passé et un présent barrés, prisonnier d'une mémoire entravée, le fils se trompe d'avenir.

Le protagoniste du *Nom du père* associe également à l'image des parents emprisonnés dans le passé et dans le camp celle de la honte qui ne passe pas et qui hypothèque définitivement l'avenir :

Et nos pères... la honte de nos pères, assis à l'abri du vent, sous les murs des baraques, à fumer et à regarder devant eux... Mais c'est pas l'avenir qu'ils regardent, parce que l'avenir, ici, il n'y en a pas! Il n'y en a pour personne! C'est leur passé qu'ils n'arrêtent pas de regarder et de ruminer! Parce que leur passé, il ne leur est jamais passé! Il leur est resté en travers de la gorge...

1. Cf. *ibid.* : « Ne vous étonnez pas trop, enfin, qu'ici je laisse la chose à l'état d'énigme, puisque l'énigme, c'est le comble du sens. »

2. Cf. *ibid.* : « Errer vient de *iterare* qui n'a rien à faire avec un voyage, puisque ça veut dire répéter, de *iterum* (re-). Néanmoins, on ne se sert de cet *iterare* que pour ce qu'il ne veut pas dire, c'est-à-dire *itinerare*, comme le démontrent les développements qu'on a donnés à ce verbe errer au sens d'errance, c'est-à-dire en faisant du chevalier errant un chevalier itinérant. »

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Et c'est leur passé qui nous a empêchés d'avoir un présent et qui a bouffé notre avenir...¹.

Cette représentation, qui sonde les profondeurs de la faille de l'identité, ne prononce aucune conclusion, ni n'insinue aucun procès de l'héritier problématique. Elle pose la question, ouvre les profondeurs, sonde les lignes de faille : celle de la défaillance du père, symbolisée par le « non du père ». L'itinéraire de S.N.P. rejoint l'errance des *Mémoires à la dérive*, de Slimane Benaïssa, dont l'écriture arrimée à l'histoire de la guerre exprime également les désarrois de la transmission. L'auteur mis en scène, confronté à une « histoire avortée », avoue son impuissance : « Je ne sais pas... Je suis perdu... Les mots ne m'obéissent plus »².

Au sein du renouveau frappant des œuvres de mémoire publiées depuis une décennie – parmi lesquelles les romans de filiation –, les écritures de procuration font référence de manière explicite à leur fonction réparatrice. Elles récusent parfois violemment le verdict de non-lieu, comme si la littérature devait occuper une scène judiciaire désespérément vide. Elle prononce des chefs d'accusation, dont la qualification et la réparation manquent. Pierre Michon pointe cette fonction de réparation d'une écriture rétrospective qui se consacre à l'histoire individuelle de ceux qui, pris dans l'histoire, n'ont pu écrire :

Écrire, c'est plaider pour les siens. La parentèle bien sûr, les aïeux, les parents, tous ceux qui vous parlaient quand on ne parlait pas, et qui n'ont plus de voix parce qu'ils sont morts. Leur redonner la parole, pour qu'ils

1. M. Benyoucef, *Le Nom du père*, op. cit., p. 9.
2. S. Benaïssa, *Mémoires à la dérive*, op. cit., p. 56.

L'HÉRITAGE

se justifient ou s'enferment encore dans leurs erreurs, mais qu'ils soient comme vivants, qu'ils se rejouent, et qu'ils vous rejouent sans doute, vous qui écrivez : car c'est aussi plaider pour soi-même, écrire. Celui qui écrit, au bout de la chaîne des siens, c'est le grand coupable [...] ¹.

Des auteurs dénoncent également l'ambivalente notion de « devoir de mémoire », propice à installer l'individu dans le statut de victime en le privant de sa qualité de sujet de l'histoire. Le danger de la pensée et de la création serait sans doute de s'inféoder à une exigence de judiciarisation et de prononcer le verdict. Mais l'écoute polyphonique à laquelle se voue la littérature semble, pour une grande part, la préserver encore des outrances justicières.

1. P. Michon, « Les deux moments de la liberté », in *Assia Djebar, nomade entre les murs*, M. Calle-Gruber (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 215.

Guerres en miroir

« L'Algérie me met au pied du mur. Elle est ce point d'interrogation, sourd et aveugle, qui récuse par avance toute forme de réponse. Elle submerge mes lieux d'exil, me saute au visage, explose entre mes mains, puis disparaît dans sa propre nuit, en brouillant derrière elle toutes les traces de sa folie.

L'Algérie me fait penser à un être cher que l'on retrouve le visage brûlé. Face à lui, on peut crier d'effroi pour dire la monstruosité de sa métamorphose, ou prendre le temps de le caresser et chercher, sous la blessure, les traits de beauté que le feu a voulu ravager. Ne pas laisser le drame parler tout seul, mais lui couper la parole pour trouver la part de vie qu'il prétend nier.

C'est à propos de cette recherche acharnée de vie, au milieu du feu, que j'ai pensé à l'an 1962.

1962 c'est écrire au cœur de l'utopie et de la blessure, écrire au cœur de l'ultime croisée de chemins des histoires d'Algérie et de France. Si cette date a été ressentie du côté français comme une blessure qu'on a tenté de panser dans l'oubli, du côté algérien, elle sera vécue comme une crue de rêves, que le régime endiguera à force de silence.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

1962, l'Algérie venait de naître au monde avec fracas et lyrisme. Enfant de l'indépendance, j'ai ouvert les yeux sur un pays dont la terre et le ciel ne semblaient être là que pour obéir à nos rêves d'enfance et de libération.

J'écris cette pièce pour évoquer la trajectoire singulière de deux enfants de l'Indépendance. Une femme et un homme se rencontrent maintenant en terre d'exil. Ils vont, à partir de l'évocation de la tragédie d'aujourd'hui, remonter la piste de leur enfance et retrouver ce qui a pu la jalonner, comme éclats de rire, comme amours, comme chants, comme illusions et comme déceptions aussi. Ils vont évoquer leur attente d'une indépendance qui doit réaliser tous leurs rêves [...]. »

Mohamed Kacimi, 1962

© Actes Sud, 1998, p. 5.

« N'était-ce pas le passé qui ressurgissait à la
faveur des derniers événements? »

Rachid Mimouni, *La Malédiction*

« Toute guerre est fratricide
Toute vraie guerre nous remémore
Les cannibales incestueux. »

Kateb Yacine, *Les ancêtres redoublent de férocité*

La littérature algérienne de la guerre d'indépendance s'est inscrite originellement dans la conquête – et la résistance – telle qu'elle est dessinée dans l'œuvre de Kateb Yacine puis dans celle d'Assia Djebar. Au moment où se profile la nouvelle fracture de la « décennie noire » (1992-2002) qui explose après les événements d'octobre 1988, puis l'annulation des élections en décembre 1991, la plupart des textes écrits en Algérie, comme requis par le déferlement de la violence, font référence à la « guerre civile ». De ces nouvelles déflagrations, la littérature ne peut s'abstraire pour deux raisons : la postindépendance, parvenue à ce point de non-retour, requiert une pensée réflexive qui obsède l'écriture, et il est évident que cette pensée convoque une fois encore la guerre d'indépendance comme point d'origine ; d'autre part, les vagues d'assassinats organisés atteignent de plein fouet les intellectuels, parmi lesquels nombre d'écrivains ; le traumatisme de cette perte et le nouvel exil des écrivains rescapés produisent selon Charles Bonn un nouvel

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

effet de « dissémination¹ » – et d'insémination – particulièrement sensible sur la scène théâtrale. Le premier de cette longue série noire fut Tahar Djaout, assassiné le 26 mai 1993, et devenu très vite le symbole de la dissidence suppliciée. Son enterrement, comme celui d'Abdelkader Alloula en 1994, le dramaturge oranais, est l'occasion de vastes manifestations de protestation. Ce sont ces morts, et d'autres (Mahfoud Boucebci, M'Hamed Boukhobza, Youcef Sebti, Said Mekbel...), que, « dans une exigence de mémoire immédiate », Assia Djébar convoque en un cérémonial littéraire intitulé *Le Blanc de l'Algérie*, publié en 1995. De manière symptomatique, la liturgie qui se met en place autour de ces « amis disparus » exhume aussi les mémoires des morts contemporaines de l'autre guerre, à trente années de distance : Albert Camus, Frantz Fanon, Mouloud Feraoun, Jean Amrouche... et encore les grandes figures disparues dans cet espace d'une génération : Jean Sénac, Malek Haddad, Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Anna Greki, Taos Amrouche, Josie Fanon, Bachir Hadj Ali... *Le Blanc de l'Algérie* illustre le paradigme nécrologique par lequel le texte prend source dans la violence de l'ère contemporaine et la mort et reflète, de manière litanique, la *disparition*.

De l'ancien et du nouveau

La référence à la guerre d'indépendance s'est imposée d'emblée à l'historien pour parler de la guerre civile, avec un

1. C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie?*, C. Bonn et F. Boualit (dir.), Paris, L'Harmattan, 1999.

GUERRES EN MIROIR

certain nombre de paradoxes que Benjamin Stora s'applique à relever. La quasi-absence de recherches historiques concernant l'Algérie, jusqu'aux années 1990 (moment d'irruption de l'islamisme radical), participe de l'obligation, non formulée, de ne pas se souvenir de la première guerre. Au moment de la guerre civile, la « répétition » n'a pas guéri les troubles de mémoire : en se jouant à l'envers, les récits rappels de la guerre précédente ne font pas avancer, selon Benjamin Stora, la compréhension de l'histoire en train de se vivre. Ce qui se passe pour l'histoire se passe également dans le domaine des représentations : « Une guerre résonne sur l'autre par ses échos sans cesse relancés, ses sous-entendus multipliés, ses réminiscences ressuscitées. Chaque séquence sera matière à réflexion, rapprochements, retours, réapparitions. » Et si le comparatisme est indispensable à la recherche historique, il faut se défier des images de répétition dès lors qu'elles ne produiraient qu'un rappel perpétuel du passé. Il faut d'autant plus s'en défier que la jeunesse algérienne, scolarisée en arabe, tente désormais avec virulence de se débarrasser d'un « trop-plein de mémoire falsifiée d'une guerre d'indépendance qui n'a accordé que des privilèges à ceux qui se sont retrouvés au pouvoir en 1962 »¹.

La littérature de la nouvelle guerre laisse apparaître un « retour de mémoire » de la guerre d'indépendance qui apparaît comme « le point aveugle ou aveuglant de nombreux comportements du présent » – ou encore son « ferment actif »². Mais elle se distingue également de l'ancienne, ne serait-ce que parce qu'elle coïncide également avec une nouvelle génération d'écrivains. Leïla Sebbar

1. B. Stora, « L'Algérie d'une guerre à l'autre », in *Enseigner la guerre d'Algérie et le Maghreb contemporain*. Actes de la DESCO, Université d'été, octobre 2001, Ministère de l'Éducation nationale, avril 2002.

2. C. Chaulet-Achour, « GLN, violence et société aujourd'hui : Aïssa Khelladi et Boualem Sansal », *Francofonia*, n° 12, 2003, p. 47-56.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

souligne cependant, de l'une à l'autre, la permanence paradoxale d'une forme officielle de silence :

Une guerre sans nom. En Algérie. Dans la dernière décennie de ce siècle, les années quatre-vingt-dix. On a dit : la deuxième guerre d'Algérie, la guerre civile algérienne... Le gouvernement algérien ne parle pas de guerre, comme le gouvernement français pour les « événements » de 1954 à 1962, il s'agit d'opérations du maintien de l'ordre face à des actes de terrorisme. Il n'y a pas de guerre, en Algérie, aujourd'hui. Alors, comment nommer ce qui se passe depuis bientôt dix ans? Une guerre contre les civils? La question posée mille fois : « Qui tue qui? » est-elle pertinente? Combien de livres publiés en France (l'édition algérienne est encore sinistrée), sur ces années algériennes? Plus d'une centaine. Que disent les romans algériens publiés entre 1993 et 1999? Pour la plupart, les écrivains sont en exil (les anciens et les nouveaux), certains d'entre eux publient leur premier roman. Ces années noires sont des années fécondes. Il semble que l'exil oblige chacun à raconter l'Algérie, pas seulement son Algérie, car le texte le plus autobiographique reste un texte politique. L'enfermement volontaire du narrateur ne l'éloigne pas autant qu'il le voudrait de la rue qui met chaque passant en danger de mort. Et les écrivains ne parlent pas de guerre. Le mot guerre est absent de l'ensemble des fictions et autofictions...¹.

Comme au moment de la guerre en ex-Yougoslavie ou du génocide rwandais, l'urgence de témoigner de l'histoire du temps présent suscite une importante production de « récits », qui n'ont que peu à voir avec la littérature. Dans

1. L. Sebbar, « Algérie, l'énigme d'une guerre sans nom », *Magazine littéraire*, 1^{er} juillet 1999.

GUERRES EN MIROIR

le genre du documentaire, Charles Bonn cite ainsi, depuis 1992, Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, Malika Bousouf, *Vivre traquée*, Fériel Assima, *Une femme à Alger. Chronique du désastre*, Nayla Imaksen, *La Troisième Fête d'Ismaël. Chronique algérienne*, et encore les entretiens de Khalida Messaoudi avec Elisabeth Schemla : *Une Algérienne debout*¹. Les analyses journalistiques ou politiques sont également pléthoriques. Si la relation entre la guerre d'indépendance et la guerre civile est souvent établie, elle n'est que rarement l'objet d'une étude approfondie : la portée documentaire du témoignage est privilégiée.

Dans le champ littéraire, la liste des œuvres concernées par la décennie noire serait longue à établir, tant il est vrai qu'elle coïncide de très près avec l'ensemble des œuvres algériennes depuis la fin des années quatre-vingt – de la même manière que les œuvres de la guerre d'indépendance se confondent, selon Christiane Achour, avec la littérature algérienne de la fin des années cinquante jusqu'en 1980². Face à une « guerre invisible » occultée par les médias, l'urgence de combler les lacunes de représentation passe par la littérature, et les essais, pamphlets ou récits sont représentatifs du « retour du référent »³ en littérature relevé par Charles Bonn : Rachid Boudjedra, *FIS de la haine* (Denoël, 1992), *Lettres algériennes* (Grasset, 1995), Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (Le Pré aux Clercs, 1992), Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie* (Albin Michel, 1995), Boualem Sansal, *Poste restante* (Gallimard,

1. C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 », in *Anthologie de la littérature algérienne, op. cit.*

2. Cf. C. Chaulet-Achour, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes », in *Nouvelles nouvelles. Trente ans après, nouvelles de la guerre d'Algérie*, Paris, Le Monde éditions, 1992, p. 145-168.

3. C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 », in *Anthologie de la littérature algérienne, op. cit.*

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

2006)... Les romans, nouvelles et récits fictionnels sont également légion, et les auteurs consacrés sont les premiers requis : Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses* (Denoël, 1991), *Timimoun* (Denoël, 1994), *La Vie à l'endroit* (Grasset, 1997), *Les Funérailles* (Grasset, 2003), Mohammed Dib, *Si Diable veut* (Albin Michel, 1998), *Comme un bruit d'abeilles* (Albin Michel, 2001), Tahar Djaout, *Les Vigiles* (Seuil, 1991), *L'Exproprié* (François Majault, 1991), *Le Dernier Été de la raison* (Seuil, 1999)¹, Assia Djebar, *Vaste est la prison* (Albin Michel, 1995), *Oran langue morte* (Actes Sud, 1997), Rachid Mimouni, *La Malédiction* (Stock, 1993)...

Une nouvelle génération d'écrivains s'affirme au cours de cette décennie noire, en se vouant d'emblée à sa représentation littéraire : Slimane Benaïssa, *Le Silence de la falaise* (Plon, 2001), Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur* (La Différence, 1997), Messaoud Benyoucef, *L'Algèbre de la mort* (L'Embarcadère, 2004), Karima Berger, *La Chair et le rôdeur* (Éditions de l'Aube, 2002), Maïssa Bey, *Au commencement était la mer* (Marsa éditions, 1996), *Nouvelles d'Algérie* (Grasset, 1998), *Entendez-vous dans les montagnes...* (Éditions de l'Aube, 2002), *Bleu Blanc Vert* (Éditions de l'Aube, 2006), Aziz Chouaki, *L'Étoile d'Alger* (Marsa éditions, 1997), Vincent Colonna, *Yamaha d'Alger* (Tristram, 1999), Abdelkader Djemaï, *Un été de cendres* (Michalon, 1995), *Sable rouge* (Michalon, 1996), *31, rue de l'Aigle* (Michalon, 1998), Ghania Hammadou, *Le Premier Jour d'éternité* (Marsa éditions, 1997), Mohamed Kacimi,

1. *L'Exproprié* a été publié dans une première version à Alger (SNED) en 1981. Creusant dans les profondeurs de l'histoire ancienne du Maghreb, la fiction poétique permet de lire les extrémités de l'intolérance politique et religieuse à la lumière du présent. *Le Dernier Été de la raison*, chant prophétique posthume dont le titre a été choisi par l'éditeur parmi les titres de chapitres, évoque la « Prédication » de « l'Œil Omniscient », et met en scène les « Frères Vigilants » dans une (science-)fiction qui sera bientôt réalité.

GUERRES EN MIROIR

Le Jour dernier (Stock, 1996), Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur* (Julliard, 1998), *À quoi rêvent les loups* (Julliard, 1999), Leïla Marouane, *Le Châtiment des hypocrites* (Seuil, 2001), Malika Mokeddem, *L'Interdite* (Grasset, 1993), *Des rêves et des assassins* (Grasset, 1995), Mohamed Mokeddem, *Fils de ta mère* (Maurice Nadeau, 1999), YB, *L'Explication* (J.-C. Lattès, 1999)... Il conviendrait également de citer le roman de Waciny Lâredj, traduit de l'arabe, *La Gardienne des ombres* (Marsa, 1996). Charles Bonn évoque également les œuvres iconoclastes d'Anouar Benmalek, *Des amants désunis* (Calmann-Lévy, 1998), d'Aïssa Khelladi, *Rose d'abîme* (Seuil, 1998), et de Mourad Djebel, *Sens interdits* (La Différence, 2001), *Les Cinq et Une Nuits de Sharazède* (La Différence, 2005), qui « marquent la génération actuelle d'écrivains et accentuent encore la révolte contre le système intégriste et le système étatique dans un réalisme cru, décrivant l'horreur de la guerre des années 1990¹ ». Dans *Les Cinq et Une Nuits de Sharazède*, Mourad Djebel confie au personnage poétique qu'il nomme tantôt Sharazède, tantôt Loundja, un récit qui court de l'indépendance aux années noires, filant le lien dans le temps long de l'histoire. Dans son roman historique, *Rose noire sans parfum* (Stock, 1998), Jamel-Eddine Bencheikh porte une réflexion sur l'actualité algérienne à partir d'un temps plus long encore, celui des civilisations cher à Fernand Braudel, en racontant la révolte des Zendj au XIX^e siècle.

Du roman historique au roman noir, la représentation de l'intégrisme polymorphe parcourt les genres littéraires. Yasmina Khadra lui consacre des romans policiers : de son vrai nom Mohammed Moulessehou, né en 1955 dans le Sahara algérien, ce fils d'officier de l'Armée de libération nationale

1. C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 », in *Anthologie de la littérature algérienne*, op. cit.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

(ALN) fut lui-même militaire, et l'un des principaux responsables de la lutte contre l'Armée islamique du salut (AIS) puis le Groupe islamique armé (GIA), en particulier en Oranie. Il choisit d'écrire sous pseudonyme, et ne révélera son identité qu'en 2002. L'écriture blanche qu'il adopte représente la guerre civile dans toute son horreur, en quelque sorte distanciée par les effets de l'enquête : paraît d'abord une trilogie (*Double blanc* et *Morituri* en 1997, *L'Automne des chimères* en 1998) où le lecteur fait connaissance avec le commissaire Llob; et surtout *Les Agneaux du Seigneur*, en 1998, et *À quoi rêvent les loups*, en 1999. L'auteur déclare avoir choisi le genre du *polar*, peu usuel dans la littérature du Maghreb, pour son « inévitable universalité », et pour son aptitude à traiter mieux qu'ailleurs « de nombreux sujets, souvent brûlants »¹. Ce choix correspond à un dessein d'écrivain : le genre est seul à la mesure du spectacle d'une violence absolue : « La fantasmagorie de Khadra est hantée par des images de la dévoration, qui alimente de manière insoutenable la réalité des égorgements, des amputations, du "saigné à blanc" et des cadavres abandonnés dans des poubelles – toutes figures de la mort animale². » Quand les frontières entre l'humain et l'animal sont abolies, il s'agit de disséquer l'engrenage, d'autopsier la réalité; et de reprendre obstinément ce sur quoi on bute, qui paraît le comble de l'effroi parce que le plus incompréhensible : l'aspect fratricide d'une guerre qui s'abîme dans l'horreur insoutenable, et qui n'est à proprement parler plus *humaine*. Dans la prolifération des pistes, des intrigues et des personnages, le coupable est protéi-

1. Propos recueillis par C. Simon, *Le Monde*, 6 octobre 2000.

2. B. Gelas, « Rôles et altération du roman policier chez Yasmina Khadra », in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, C. Bonn (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47.

GUERRES EN MIROIR

forme, la propagation des exécutions touche innocents et tueurs. L'intrication déconcertante des acteurs assigne la société algérienne dans toutes ses composantes : exécutants de seconde main, hommes politiques, malfrats, administratifs corrompus, inquisiteurs islamistes, magnats financiers, pouvoir exécutif... Mener l'enquête dans la poisse du réel revient souvent à épaissir l'énigme. L'irrationnel est persistant, l'angoisse domine, diffuse et omniprésente. La signification de la fin n'est pas satisfaisante pour le genre policier, et le héros enquêteur, dont la survie est menacée, développe une paranoïa persistante qui traduit l'épouvante du temps. Le coupable disparaît, l'enquêteur est assassiné, « la catégorie du *mal* se substitue[ant] à celle du *méchant*¹ ». Après *L'Automne des chimères*, l'intrigue décrète la faillite de l'enquête, l'événement se mue en une scène sidérante dont le lecteur est spectateur, plongé comme le commissaire Llob, après le massacre d'Imazi-ghène, dans un état second, une forme de catalepsie.

Dans le genre dramatique qui offre, en France, une représentation de la guerre civile, se distinguent également les œuvres d'auteurs exilés tels que Messaoud Benyoucef, *La Sainte Triade* (L'Embarcadère, 2003), *Le Nom du père* (L'Embarcadère, 2005), Slimane Benaïssa, *Les Fils de l'amertume* (Lansman, 1996), *Prophètes sans Dieu* (Lansman, 1999), *Mémoires à la dérive* (Lansman, 2001), Aziz Chouaki, *Les Oranges* (Mille et une nuits, 1998), Mohamed Kacimi, *1962* (Actes Sud « Papiers », 1999)... Certains parcours d'écriture sont particulièrement emblématiques : le dramaturge Slimane Benaïssa, né en 1943 à Guelma, écrit pendant une vingtaine d'années en arabe. Il s'exile en France en 1993, où il se fait connaître par des pièces de théâtre qui mettent souvent en scène la violence du conflit. La guerre

1. *Ibid.*, p. 46.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

civile a donc métamorphosé son œuvre par ce double passage d'un pays et d'une langue à l'autre ; elle a fait naître, en quelque sorte, un autre dramaturge. En décalant la représentation dans l'espace et dans le temps, elle engendre également une dramaturgie du terrorisme et de l'intégrisme. La réflexion sur les « guerres en miroir » porte, sur la scène occidentale, tous les avatars contemporains de l'extrémisme. L'interrogation concernant les racines du mal se déploie en amont, vers l'histoire de la colonisation, de l'indépendance, et établit une filiation symbolique entre les avatars de la violence. Tel est en partie le sens du travail déployé par Messaoud Benyoucef dans *Le Nom du père* autour de SNP, l'héritier de l'histoire ancienne des guerres qui s'égarera dans les camps d'entraînement en Afghanistan¹.

Le romancier Boualem Sansal, né en 1949, commence à écrire en 1997, alors que la guerre se déchaîne dans une Algérie qu'il ne quittera pas. Dans *Le Serment des barbares*, qui paraît en 1999, il relie le terrorisme des années quatre-vingt-dix et les origines de la lutte pour l'indépendance, mettant par là au rang des accusés aussi bien les « fous de Dieu » que le FLN. Il sera d'ailleurs licencié de son poste de haut fonctionnaire pour cette critique conjointe de l'arbitraire de l'État algérien et des fanatiques qui gangrènent la société algérienne. Le roman, enquête policière, comporte une prolifique description de la post-indépendance, à partir des recherches de Si Harbi, personnage de policier, sur deux assassinats. Les discours insérés, nombreux, dénoncent le leurre patriotique et la perversion des idéaux. Les souvenirs du maquis reviennent, et le passé, « ainsi réveillé, ne peut plus s'assoupir ». « Guerre de libéra-

1. Cf. *supra*, « L'héritage ».

GUERRES EN MIROIR

tion et guerre civile d'aujourd'hui se répondent et parfois se confondent »¹ :

La guerre d'Algérie, commencée il y a quarante ans, se poursuit et va vers un terrible dénouement. L'histoire se venge, elle s'écrit désormais seule, sur nos décombres à tous².

Revisitant l'histoire des luttes entre FLN et MNA, Boualem Sansal invite à une autre lecture de l'histoire. Son héros, comme les historiens, ne peut accéder aux archives, il est assassiné (comme le policier de Yasmina Khadra). Mais l'enquête est parvenue à son terme, on connaît le nom du tueur, qui est né à Melouza. Cette origine fait signe dans l'histoire de la guerre : en 1957, le FLN a massacré les trois cents habitants de ce village acquis au MNA, accusant l'armée française de ce crime. L'épisode sanglant est devenu « la pièce à conviction des "torts partagés" entre colonialisme français et nationalisme algérien³ ». La fin du roman revient à l'Algérie d'aujourd'hui : ses repentis, la ville gagnée, la loi d'amnistie, élucidant le titre :

Il faut en finir avec ces bêtes immondes, avec ces barbares des temps obscurs, des porteurs de ténèbres, oublier les serments pleins d'orgueil qu'ils ont réussi à nous extorquer au sortir de ces longues années de guerre. La lumière n'est pas avec eux, et les lendemains ne chantent jamais que pour les hommes libres⁴.

1. C. Chaulet-Achour, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes », *op. cit.*, p. 52.
2. B. Sansal, *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, p. 234.
3. C. Chaulet-Achour, « La guerre de libération nationale dans les fictions algériennes », *op. cit.*, p. 55.
4. B. Sansal, *Le Serment des barbares*, *op. cit.*, p. 335.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

L'Enfant fou de l'arbre creux, publié en 2000, établit à travers deux personnages emprisonnés, Pierre et Farid, le rapprochement entre les deux guerres, au cœur de l'emblématique prison de Lambèse : « Lambèse est emblématique de ce qu'est devenue l'Algérie depuis 62, c'est une grande prison. [...] En situant mon histoire à Lambèse, c'est l'Algérie¹. » *Dis-moi le paradis* est paru en France en 2003. *Le Village de l'Allemand*, publié en 2008, est interdit en Algérie : la fiction crée cette fois un jeu de miroir entre l'histoire algérienne et la mémoire du nazisme : le livre raconte l'histoire du SS Hans Schiller, qui fuit en Égypte après la défaite allemande, et aide l'Armée de libération algérienne pour devenir un héros de guerre et se retirer dans un petit village perdu. Le roman est inspiré d'un fait réel, découvert par la presse dans les années quatre-vingt. D'un roman à l'autre, l'éternel retour des guerres, de la guerre, lie en particulier les deux conflits algériens en un même déferlement de violence homicide :

Vinrent les guerres, toutes les guerres, les mouvements de population, les holocaustes, les famines, les déclarations solennelles, les liesses propices aux mensonges, les longues attentes sur le qui-vive, puis les guerres reprirent, les clivages de fer, les vieilles haines ressuscitées, les exils, les exodes, et encore les mots qui blessent, les mots qui tuent, les mots qui nient. Mais toujours, inchangée dans la guerre ou la paix de l'entre-deux, marchant en tête, discourant à perte de vue, pontifiante et grossière : la bêtise souveraine².

Malika Mokeddem, née en 1949, décale le point de vue par sa lecture de l'histoire des femmes. Un lien explicite de

1. B. Sansal, « Entretien », *Le Quotidien d'Oran*, 24 septembre 2000.
2. B. Sansal, *Dis-moi le paradis*, Paris, Gallimard, 2003, p. 99-100.

GUERRES EN MIROIR

filiation (père/filles) est établi entre guerre d'indépendance et guerre civile, comme si la première était le point de référence ambivalent (libération/oppressement) et *in fine* le point d'origine de la supercherie. *Des rêves et des assassins* s'ouvre sur les premières années de l'indépendance, et pose la question : « Par quelle perversion la génération de l'indépendance s'est-elle transformée en hordes de l'aliénation et de la mort? » Le début du roman est aussi, de manière concomitante, le début de l'illusion et du désenchantement politique, quand l'Algérie devient le « théâtre de toutes les ignominies ».

La plupart des filles, nées comme moi à l'indépendance, furent prénommées Houria : Liberté; Nacéra : Victoire; Djamila : la Belle, référence aux Djamila héroïnes de la guerre. [...] Moi, on m'appela Kenza : Trésor. Quelle ironie! Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection due à l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux libertés entravées, aux victoires asservies, et aux héroïnes bafouées. [...] Je n'aurais jamais dû croire que cet immense rêve collectif de liberté, qui embrasait tout le monde, allait contribuer à forger des hommes différents. Il portait déjà en lui ses discriminations¹.

In memoriam (1962-1992)

Mohamed Kacimi est né en 1955 à El-Hamel (Bou Saâda), ville des hauts plateaux d'Algérie, dans une zaouïa de la région de Bou Saâda que dirigeait sa famille. Menant dans ce « phalanstère » soufi une vie quasi monacale parmi

1. M. Mokeddem, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995, p. 48-50, 28-30.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

des théologiens, il fut préservé de la guerre. Après des études de littérature française à l'université d'Alger, il publie des traductions avec Bernard Noël et Eugène Guillevic, et écrit deux romans, *Le Mouchoir*, en 1987, et *Le Jour dernier*, en 1996, ainsi que de courts récits autobiographiques sur son enfance à El-Hamel, avant de se tourner vers l'écriture théâtrale. Installé à Paris depuis 1982, Mohamed Kacimi décrit l'exil comme « une distance », « un malentendu », un « choc des cultures » : « Choisir à l'âge adulte de quitter son pays, c'est accepter à jamais de vivre dans l'imitation, le faire semblant, le théâtre »¹. Sa pièce *1962* est accueillie au Théâtre du Soleil dans une mise en scène de Valérie Grail (Compagnie Théâtre italique). Elle est suivie de *La Confession d'Abraham*, récit-théâtre (Gallimard, 2000), écrit lors d'un séjour au Sinai. Mohamed Kacimi réalise l'adaptation de *Nedjma* au Studio de la Comédie-Française, en 2002.

Le préambule de la pièce, « Pourquoi *1962*? », est écrit à Paris, en décembre 1997, en pleine décennie noire. Rappelons que 1997 est le moment du pic des massacres perpétrés par le GIA contre des villages entiers, au moment des nouvelles élections législatives en avril, et bien après le cessez-le-feu décrété par l'AIS. Cette situation de l'écriture en pleine guerre civile, mentionnée par la datation du préambule, et dans le corps même du texte, est le signe d'une collusion évidente entre deux époques, puisqu'en évoquant 1962 c'est au cœur de la décennie noire que l'écriture – et la scène – du drame se situe. Mohamed Kacimi a déjà évoqué l'exil et l'actualité violente de l'Algérie dans *Le Jour dernier*, roman paru en 1995, au même moment que *Le Blanc de l'Algérie*, d'Assia Djebar et les

1. Lectures croisées de N. Huston et M. Kacimi, Centre culturel français, Sétif, avril 2009.

GUERRES EN MIROIR

Lettres algériennes de Rachid Boudjedra. Dans *Le Jour dernier*, la guerre civile est représentée de manière allégorique à travers un tableau, celui du *Sacrifice d'Abraham*, tableau de l'enfance martyrisée à travers l'image violente de la décapitation. Le roman s'achève sur la condamnation et la mort du narrateur artiste. Charles Bonn commente les nécessaires mutations du langage dont *Le Jour dernier* porte l'allégorie : « Les anciens modes de déchiffrement du monde sont caducs, inadaptés, et l'écrivain est sommé d'en inventer de nouveaux, quitte à découvrir la béance de l'insensé. La bouche ouverte de l'enfant sacrifié dans la peinture du Caravage, *Le Sacrifice d'Abraham*, qui orne la couverture du roman de Kacimi, *Le Jour dernier*, fait résonner ce cri aphone, cette parole sans mots, cette absence d'un code permettant une nouvelle lecture du monde dont la hantise traverse la plupart des textes algériens des années quatre-vingt-dix. La mort alimente la plupart de ces textes comme une obsession¹. »

De manière frappante, l'évocation de 1962 renvoie à tout autre chose que la mémoire de l'indépendance : non seulement dans la pièce de Mohamed Kacimi, mais plus généralement dans la littérature algérienne publiée depuis 1992, quand bien même elle fait mention de 1962. Or, des détournements similaires existent dans les récits élaborés par les acteurs et témoins de l'indépendance : l'historienne Malika Rahal a montré, à l'issue d'une enquête orale en France et en Algérie, à quel point la stratification des mémoires joue quand il s'agit d'évoquer l'histoire de la postindépendance : des militants communistes interrogés sur l'histoire récente – en particulier des événements

1. C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 », in *Anthologie de la littérature algérienne*, op. cit.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

d'octobre 1988, de leur répression et de la décennie noire – reviennent spontanément à l'indépendance pour dire de biais, en creux, ce qu'ils ne peuvent dire d'une histoire de la postindépendance qui n'est pas écrite, ni même réellement dicible ou audible. En forçant à peine le trait, il n'y a pas d'histoire de l'Algérie après 1962, à tout le moins, elle n'est pas écrite en Algérie :

En Algérie, l'omniprésence du passé dans le présent est spectaculaire. Comme l'est la confusion entre « histoire » et « histoire de la guerre d'indépendance ». Hagiographique, héroïque, guerrière, cette histoire est volontiers présentée comme ayant, encore aujourd'hui, une influence considérable sur le présent¹.

L'histoire de la guerre d'indépendance est donc devenue ce récit hégémonique « constitué par la manipulation de symboles puissants » sur lequel s'écrit – si elle peut s'écrire – toute histoire ultérieure. La littérature présente une ligne de fracture comparable : la décennie noire constitue un moment crucial de reconstruction narrative, elle convoque l'écrivain à un récit de mort impossible : mort des proches, des intellectuels, des artistes, des écrivains, dans *Le Blanc de l'Algérie*, d'Assia Djébar. L'écrivaine évoque en 1995, on l'a vu, une telle « exigence de mémoire immédiate » :

S'est installé en moi le désir de dérouler une procession : celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération, saisie à l'approche de leur mort [...].

Une nation cherchant son cérémonial, sous diverses formes, mais de cimetière en cimetière, parce qu'en

1. M. Rahal, « Comment faire l'histoire de l'Algérie indépendante? », in *La Vie des idées*, 13 mars 2012, p. 2.

GUERRES EN MIROIR

premier l'écrivain a été offert en victime propitiatoire :
étrange et désespérante découverte¹!

La procession accuse la ligne de fracture de l'histoire, la « guerre d'hier », et celle d'aujourd'hui qui n'est pas nommée, inscrite dans le « blanc » du texte. Mais elle réunit paradoxalement en un même cérémonial les victimes d'hier et les victimes d'aujourd'hui, parmi lesquelles l'écrivain *écrivain* est encore une fois *survivant*. Dans le tombeau littéraire comme dans le témoignage historique, la guerre de libération agit comme un aimant : la période historique où s'inscrit l'écriture – ou la parole du témoin – est plus longue, correspondant à celle de la mémoire d'une génération dans laquelle elle navigue, entre ces dates charnières de 1962 et de 1992 qui délimitent deux strates de la même histoire algérienne. Quand, au moment de la décennie noire, les fils des vies et du tissu social sont rompus, la collusion du temps présent et du passé de la guerre est inévitable. L'écriture évoque les disparus, ceux qui ont été assassinés, ceux qui sont passés « de l'autre côté », ceux qui ont quitté le pays où dont la trace a été perdue. Dans les témoignages qu'elle a collectés auprès de militants politiques, Malika Rahal a montré comment, dans le processus de mise en mémoire et dans le fil de l'expérience, l'évocation de la violence interrompt le fil du récit, « avec des moments de paroxysme qui coupent le souffle du témoin, lui ôtent le langage et obligent le corps à parler »².

L'histoire vacante du passé proche et du présent se raconte donc à la faveur d'un subterfuge, un « c'est comme », formulation par laquelle le récit de la décennie

1. A. Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

2. M. Rahal, « Comment faire l'histoire de l'Algérie indépendante? », *op. cit.*, p. 10.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

noire se détourne systématiquement en récit de la guerre d'indépendance. À propos du passé proche de l'Algérie de nouveau marqué par la violence paroxystique, la confusion temporelle est constante et le télescopage égare l'interlocuteur dans la chronologie. Au cœur de cette collusion, 1962 représente la rencontre de deux temporalités contradictoires plus que contiguës, dont le souvenir s'accompagne d'une émotion particulièrement contradictoire. Le texte de Mohamed Kacimi, comme celui d'Assia Djebar, s'écrit sur ce blanc de l'histoire du temps présent : sur le « blanc de l'Algérie » de cette décennie. Le dramaturge et la romancière écrivent à Paris, reviennent également à 1962, évoquent cette stratification des époques à travers l'image des « retours en arrière dans la guerre d'hier, sur un peu plus de trente ans ». Le préambule de Mohamed Kacimi revient à 1962 de manière presque paradigmatique. Revenir à 1962, « c'est écrire au cœur de l'utopie et de la blessure, écrire au cœur de l'ultime croisée de chemins des histoires d'Algérie et de France... ». Revenir à 1962, c'est pour lui, spécifiquement, revenir à l'enfance préservée, se mettre à l'abri de la violence qu'il n'a pas vue, alors qu'il était enfant dans son village d'El-Hamel. « Nos rêves d'enfance » concernent l'auteur comme les héros, qualifiés d'« Enfants de l'indépendance/deux enfants de l'Indépendance ».

Les protagonistes, Nadia et son cousin Gharib, sont à de nombreux égards les doubles ou les voix du dramaturge, ne serait-ce que par l'effet de symétrie établi dès la préface, évoquant « mes lieux d'exil/en terre d'exil ». Mohamed Kacimi est cet exilé qui se dédouble en Janus bifrons et se contemple en deux visages. Dans l'avant-propos et dans la pièce, on retrouve l'Algérie qui « explose au visage » de l'auteur et du personnage, Gharib :

Gharib. Trop d'histoire, trop de sable, trop de sang mêlés. J'ai tout fait pour oublier l'Algérie, *l'arracher de*

GUERRES EN MIROIR

mon corps et de mes mots, la remplacer par l'exil qui m'accorde chaque jour la solitude comme nationalité et comme origine. Je croyais m'en être sorti pour de bon mais ces derniers temps, elle m'explose au visage. Malgré moi, je fouille ma mémoire, elle m'aide à comprendre ou à oublier ce qui se passe. C'est la première fois que j'en parle, parce que tu es là. Toi, la mappemonde, qui m'aides à mesurer la distance qui sépare aujourd'hui de nos rêves d'enfants.

[Mohamed Kacimi]

L'Algérie [...] *me saute au visage, explose* entre mes mains [...] ¹.

Les personnages portent donc la voix du dramaturge, mais aussi en quelque sorte son corps sur la scène, corps mis en action, dans une pièce qui est à proprement parler celle de l'incarnation : de l'auteur, de ses mots, de l'Algérie enfin – et on sait à quel point l'allégorie de l'Algérie est importante dans la littérature de la libération, depuis Nedjma jusqu'à cette Nadia en exil, et à cet égard la mention du lien de parenté entre les protagonistes qui sont cousins fait signe vers Kateb.

L'« histoire en désordre », évoquée par Malika Rahal, se retrouve donc dans le traitement chronologique tout à fait remarquable de *1962*². Le point focal de cette fable du temps est bien celui du moment de l'écriture, précisé dans la préface de Mohamed Kacimi, les années 1990, et non 1962. Un temps de l'histoire qui ne peut s'écrire qu'au travers d'une autre histoire à multiples tiroirs : histoire coloniale, histoire de l'école française, histoire

1. M. Kacimi, *1962*, Arles, Actes Sud Papiers, 1998, p. 18 et p. 5-6. C'est nous qui soulignons.

2. Cf. F. Bombard, « La spirale de la mémoire dans *1962* de Mohamed Kacimi », *Synergies Algérie* n° 10, 2010, p. 99-106.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de l'indépendance, histoires (et parcours individuels) d'enfance.

Le récit ne procède pas à un simple flash-back, une analepse, mais relève d'une anamnèse marquant la conjonction de multiples trajectoires. Ainsi l'écriture fait retour sur les « rêves de l'indépendance », la « fête du 5 juillet », et la prophétie réalisée d'une indépendance qui se passe mal. Ce temps de la fête est actualisé par le présent de narration, tout comme la joie, l'émotion qui l'accompagnent. Mais il l'est aussi par une relecture rétrospective, un jeu sur le temps, à la faveur d'une prolepse : « Gharib (jouant grand-père) : [...] Oh, vous deux, si vous commencez à tout vouloir refaire vous-mêmes, je vous préviens, elle se passera mal votre indépendance. Nadia : c'est vrai, elle se passe mal »¹.

Dans le processus de mémoire, un même jeu convoque ainsi l'école de la République française, la guerre d'indépendance, dans une mise en scène qui encadre le 5 juillet 1962, placé à un point de basculement, par réfraction, dans un jeu de miroir où les télescopes d'images qui s'affrontent et se heurtent sont autant de représentations trompeuses d'un rêve déçu, d'une chute annoncée. Sous cet éclairage multiple, l'attente, l'espoir convergent vers un présent dramatique. Rétrospectivement, la libération est réinterprétée avec amertume.

À ce temps vacillant d'une histoire mise en abyme correspond un même jeu spatial, de part et d'autre de la Méditerranée. La localisation est située entre « alternativement », « le quai du port de Marseille » et « le village d'El-Hamel » (celui de Mohamed Kacimi lui-même), comme l'indiquent les didascalies :

1. M. Kacimi, 1962, *op. cit.*, p. 24-25.

GUERRES EN MIROIR

Au pied du fort Saint-Jean à Marseille.
La pièce évoque alternativement le quai du port de
Marseille, et le village d'El-Hamel¹.

La pièce se déroule dans cette rencontre en terre d'exil des personnages – position dont l'auteur désigne sa propre situation d'écriture. L'exil apparaît finalement comme la position ontologique de l'écriture. On retrouve ici la mémoire clivée de cet « inter-rivages² », entre deux territoires, entre deux mémoires, propre à l'exilé. Mais la question du départ est devenue plus cruciale encore, puisque à elle est suspendue, depuis 1992, pour les écrivains, la survie. Des nouvelles de Maïssa Bey, évoquant un attentat à l'aéroport d'Alger, à *La Prière de la peur*, de Latifa Ben Mansour (dont le personnage, Hanan, est victime d'un attentat à cause de sa propre décision de revenir au pays), ou à *La Vie à l'endroit*, de Rachid Boudjedra, entre Alger et Paris, l'histoire violente est devenue géographie du départ.

L'enjeu même du propos est, dans *1962*, ce va-et-vient, cet aller-retour (ou aller sans retour) : l'action dramatique étant par ailleurs suspendue à la décision ou non de Nadia de repartir pour l'Algérie. L'effet de miroir inversé entre l'Algérie et la France est constant dans les ponts jetés d'une rive à l'autre (pont-quai-métro-avion-bateau), et dans les antithèses : chaud-froid, mistral-sirocco, nuit-jour, Nord-Sud, Seine-Méditerranée, Marseille-Alger. De nombreuses expressions soulignent ce lien – « c'est comme », « le mistral... c'est comme un sirocco... » ; « tu as oublié que la Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris » –, qui établit la symétrie jusqu'à l'absurde ; et une scène de mesure topographique qui convoque Dunkerque,

1. *Ibid.*, p. 8.

2. A. Djébar, « L'écriture de l'expatriation », *op. cit.*, p. 206.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Tamanrasset, Marseille, Alger, Paris et La Mecque, pour finalement mettre la géographie du côté de la France dans la légitimation de l'empire colonial.

L'action est en réalité un retour. Elle s'inscrit entre « L'arrivée au port » et les deux derniers tableaux : « Exil » et « Le départ »¹. L'espace de la représentation est figuré comme une forme de carrefour (le lieu par essence qui porte l'interrogation), dans l'indétermination du début et de tous les possibles. Ce sont les lieux et temps d'une anamnèse (« la mer est à l'envers et notre enfance est derrière nous »), avec un effet retard manifeste qui permet symboliquement à la pensée de *faire retour* : « Je savais bien qu'il allait être en retard ce bateau ! », tels sont les premiers mots de Gharib qui ouvrent la scène².

Dans ce retour, depuis l'exil, à la guerre précédente, on retrouve l'expatriation des témoins installés « dans cet *ex* de la patrie quittée ». Comme les précédents (ceux de la guerre d'indépendance), ils expriment la nostalgie de la terre abandonnée, tentent d'oublier la mort frôlée hier. Mais l'objet de l'écriture, le temps réel qu'elle concerne, est différent dans des écritures qui réfèrent, dans cette stratification des histoires, soit à l'histoire coloniale, soit au premier homme à l'origine de la conquête, soit à la guerre civile algérienne en surimpression de l'histoire de l'indépendance. La fonction réparatrice de l'écriture, la part de questionnement, voire de mise en accusation et de demande de réparation, s'inscrivent dans un contexte sociohistorique auquel la littérature apporte ses virtualités réflexives.

Par une ironie grinçante de l'histoire, la guerre d'indépendance dissémine dans le temps les signes d'un legs de Caïn, une hostilité sourde susceptible de « réveiller la guerre

1. M. Kacimi, 1962, *op. cit.*, p. 42-44.

2. *Ibid.*, p. 11-12.

GUERRES EN MIROIR

assoupie », selon la funeste prophétie : « Les fils feront la guerre comme les pères »¹. Dans des œuvres construites en diptyque, dans des scènes représentées en miroir, elles s'apparentent à la matrice de la guerre civile de 1992 : dans *Le Blanc de l'Algérie* ou *La Disparition de la langue française*, d'Assia Djébar, *Nouvelles d'Algérie* et *Entendez-vous dans les montagnes...*, de Maïssa Bey, *Algérie, Algérie!* de Francis Pornon, *La Malédiction*, de Rachid Mimouni, *Rose d'abîme*, d'Aïssa Khelladi, *Le Serment des barbares*, de Boualem Sansal... qui en superposent les récits, la guerre contemporaine serait alors une tragique récurrence de la première guerre d'Algérie. Aussi le récit polyphonique de la guerre d'indépendance, *Urszene* de la guerre contre les civils, ne figure-t-il pas un événement temporel univoque. Il entre en résonance avec le passé et le présent, dans une histoire défaite et refaite, rompue et reprise, mue, tel le mythe, par la compulsion de répétition.

1. Z. Rahmani, *Moze, op. cit.*, p. 177.

ÉPILOGUE

Le roman de la guerre

« Je me suis dit pour la première fois que j'avais envie de retourner là-bas, peut-être, et que je voudrais voir s'il y a des fermes avec des cours carrées et presque blanches et s'il y a des enfants qui jouent au ballon pieds nus. Je voudrais voir si l'Algérie existe et si moi aussi je n'ai pas laissé autre chose que ma jeunesse, là-bas. Je voudrais voir, je ne sais pas. Je voudrais voir si l'air est aussi bleu que dans mes souvenirs. Si l'on mange encore des kémias. Je voudrais voir quelque chose qui n'existe pas et qu'on laisse vivre en soi, comme un rêve, un monde qui résonne et palpite, je voudrais, je ne sais pas, je n'ai jamais su, ce que je voulais, là, dans la voiture, seulement ne plus entendre le bruit des canons ni des cris, ne plus savoir l'odeur d'un corps calciné ni l'odeur de la mort – je voudrais savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard. »

Laurent Mauvignier, *Des hommes*
© Les Éditions de Minuit, 2009, p. 281.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

« Ce murmure comme un acouphène venu d'ailleurs, "Va, retourne à la rue Darwin", était le signal que l'heure était arrivée.

Nous aurons attendu une quarantaine d'années. C'est ce qui s'appelle mettre la vérité en quarantaine. Elle pouvait sortir à présent, nous étions immuns, la vie nous avait pas mal lessivés.

Dieu que notre situation est étrange, nous étions des gens étranges qui parlions de choses étranges dans un monde étrange où le temps suit un cours des plus étranges.

[...]

Me voici arrivé au bout de ma route. Je vais maintenant partir, changer de pays, et apprendre à vivre hors des conventions et des pactes, dans la seule vérité de la vie, dans la seule vérité du moment. »

Boualem Sansal, *Rue Darwin*
© Éditions Gallimard, 2011, p. 248-255.

« Quelque chose cognait au fond de moi, très loin
au fond de moi.

Un vieux souvenir d'une époque lointaine, d'un
autre monde.

L'heure du rendez-vous était arrivée. »

Boualem Sansal, *Rue Darwin*

« Il n'y a pas de mémoire vraie sans structure artis-
tique du souvenir. »

Jorge Semprun, *Federico Sanchez vous salue bien*

Quelle plus belle manière d'en finir avec la guerre que de l'écrire? La littérature dans tous ses genres, dotée d'une extraordinaire plasticité, a autopsié l'expérience humaine de la guerre d'indépendance. Elle offre encore à l'instruction du procès algérien l'infinie variation de ses possibles. Entre tous, Didier Daeninckx exprime la relation particulière qu'entretient le roman avec le temps humain : « Le seul véritable luxe de l'écrivain consiste en sa capacité à arrêter le temps, à l'examiner sous toutes ses facettes, à s'intéresser pendant des mois, des années à un détail perdu de l'histoire des hommes et du monde, et cela pour simplement donner corps à une fiction¹. » Un roman de la guerre sans cesse renouvelé, qui étonne et qui nourrit, s'ouvre donc au lecteur du XXI^e siècle. Roman mémoriel, il met en scène non seulement l'histoire des guerres, mais aussi la genèse de leur mémoire. Si, selon Michel de Certeau, notre société peut être qualifiée de « récitée », c'est qu'elle se définit « par des

1. D. Daeninckx, http://remue.net/cont/daeninckx_contre.html

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

récits », « par leurs citations et par leur interminable récitation »¹.

Ainsi de *L'Art français de la guerre*, le roman d'Alexis Jenni couronné en 2011 par le prix Goncourt, déployant autour de l'histoire de la France un ample récit, à la fois profus et méditatif. Il raconte la vie d'un soldat, Victorien Salagnon, depuis la guerre de 1940 jusqu'à celle d'Algérie en passant par l'Indochine, et reflète ses longs remords qui s'abîment dans la peinture – art que l'ancien officier devenu parachutiste maîtrise à merveille. L'itinéraire du personnage de fiction est également celui de la France, de ses défaites, de ses renoncements. Il est retracé par un jeune homme désœuvré, rencontré en 1991 dans la banlieue lyonnaise, dont Victorien deviendra le professeur de dessin. Les commentaires du narrateur viennent ainsi en contrepoint de la confession de l'ancien officier. Le dialogue entre les deux personnages, les mythes qui habitent le discours, les légendes qui nourrissent l'histoire en son grand récit sont autant d'éléments de l'exploration – de la fouille – du chantier de la mémoire militaire française. Les séquelles coloniales sont lues dans leur relation avec l'histoire du temps présent : la situation dans les cités en particulier. Remontant dans ce cinquante-naire, *L'Art français de la guerre* exhume une fois encore les haines profondes, les obsessions identitaires et le mal de l'histoire. Victorien Salagnon est la figure emblématique de ceux qui, dans leur traversée des conflits du xx^e siècle, toute honte bue, portent l'histoire algérienne comme une croix.

Ainsi également, en Algérie, du roman de filiation *Rue Darwin*, de Boualem Sansal. Publié en 2011, trois mois après la mort de la mère de l'écrivain, lié à l'expérience d'une génération sacrifiée, celle des « enfants maudits de l'indé-

1. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien.1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 271.

ÉPILOGUE

pendance », il raconte l'histoire d'une famille prise dans la tourmente de la guerre. La rue Darwin est une rue du quartier populaire de Belcourt à Alger, où vécut l'auteur dans son enfance, à cent mètres de la maison d'Albert Camus. Le personnage de Yazid, le narrateur, qui vient de perdre sa mère à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris, entretient une étroite parenté avec l'écrivain. La voix maternelle lui commande d'aller rue Darwin, où il a lui-même passé une partie de son enfance. La quête (et la perte) du personnage s'origine dans ce double point qui la suscite : la demande maternelle et le retour au lieu de l'enfance. La mère, Karima, est la veuve d'un fils de grande tente, stérile, auquel il a fallu trouver une descendance mâle pour l'héritage : elle a donc adopté le fils d'une prostituée. L'enfant, ignorant qui est son père, se considère comme le fils de tous les hommes, pendant que la mère devient également une figure archétypale de la maternité. À l'exception de Yazid, resté avec sa mère en Algérie, tous les autres enfants de Karima vivent à l'étranger, et reflètent l'histoire contemporaine : Nazim, établi en France, dirige une multinationale, Mounia travaille dans un cabinet de communication à Ottawa, Souad est anthropologue aux États-Unis, Karim est un touche-à-tout qui vit aussi en France, et le benjamin, Hédi, s'est engagé dans les rangs d'Al-Qaida en Afghanistan. Tous ces personnages sont inscrits dans des espaces de conversion, souvent forcée, pour fuir le pays maternel et ses violences :

Au pays, en Algérie, les choses sont ce qu'elles sont, brutales et incompréhensibles, on meurt comme on mourait dans les temps médiévaux, dans l'effroi et le grouillement de la misère¹.

1. B. Sansal, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011, p. 21.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Le romancier fait de l'hôpital le lieu symbolique où la société algérienne dévoile ses plaies, ses souffrances et ses violences. Et dans le monde « cafouilleux et hors norme¹ » de l'exil, l'algérianité, étrange et étrangère, n'a pas de meilleure place. C'est donc la mère qui, comme une seconde naissance, rassemble ses enfants dans un ultime effort (*post mortem*) de reconstitution. Il ne manque que Hédi, brebis égarée de l'humanité, dont on ignore dans quels lieux il se situe. Yazid revient alors à son enfance en pleine guerre, dans ce Belcourt aux deux visages : vivant, cosmopolite et déchiré, saccagé. Au cœur des méandres de l'évolution (darwinienne?) de l'Algérie, Boualem Sansal interroge les fantômes en tissant, dans cette génétique de la violence, les fils narratifs qui lui sont chers : la fraternité et les relations familiales, l'exil, le renoncement, les identités : « Enfant de la guerre ne sait de quoi il est fait, de grandes vérités fondatrices ou de perfides et lamentables complots. [...] Là aussi, il faut tout reprendre². » En un temps où le retour sur l'histoire est encore à ce point litigieux, il n'est pas étrange que les dits et écrits de Boualem Sansal, comme ses faits et gestes, soient au cœur de toutes les polémiques³.

Ainsi encore – et différemment – *Des hommes* de Laurent Mauvignier, roman de l'un de ces écrivains héritiers d'une histoire qu'ils n'ont pas connue : roman, donc, non d'un enfant de la guerre, mais d'un homme d'après, né en 1967 d'un père ancien appelé, qui dit avoir assisté dans son enfance aux banquets d'anciens d'Algérie sans savoir de

1. *Ibid.*, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 99.

3. L'attribution du prix du Roman arabe à l'auteur de *Rue Darwin* a été pendant un temps empêchée suite au voyage de Boualem Sansal en Israël. Mais les contestations d'ordre idéologique qui prennent à partie le romancier vont bien au-delà de cet épisode médiatique.

ÉPILOGUE

quoi il retournait, sous la chape de plomb du silence. La question à la source du roman, longtemps mise en attente, comme différée, naît de cette relation avec des fantômes : des silhouettes sur les photos exotiques du père en Algérie, des photos vides qu'il s'agit de repeupler. Laurent Mauvignier n'écrit donc pas *sur* la guerre d'Algérie, mais entre dans cette histoire *de biais*. Le roman s'inscrit dans une forme de phénoménologie intime, au cœur d'événements qui viennent *du dedans* : le roman doit pouvoir être lu de manière décontextualisée, par qui ne connaîtrait rien de la guerre d'Algérie. Il n'interroge pas le témoignage, comme Patrick Rotman le fait dans *La Guerre sans nom*. La question porte sur la peur qu'on éprouve quand on est précipité dans une histoire qui n'est pas la sienne, le poids dont ce « vécu congelé¹ » leste l'individu longtemps après le retour. Elle porte sur « des hommes » en perdition.

Le roman débute sur les méandres et circonvolutions de l'histoire familiale : l'anniversaire de Solange, inscrit comme un épisode ordinaire dans une temporalité floue située entre les années quatre-vingt-dix et deux mille. Bernard, dit Feu-de-Bois, alcoolique marginal de la famille que caractérise une odeur nauséabonde, offre à sa sœur Solange une broche en or, un cadeau qui apparaît comme une provocation. Exclu de la communauté où affleurent d'anciennes rancœurs secrètes, Feu-de-Bois s'en prend violemment à une famille de voisins algériens, les Chefraoui. L'épisode suscite, ou révèle, le retour des démons de l'histoire, et après quelque cent vingt pages dans ce cadre-leurre, le lecteur est brutalement projeté au cœur de la guerre sans plus de préparation que les appelés eux-mêmes. On reconnaît bientôt, dans une unité stationnée aux abords d'Oran, Bernard et

1. F. Dosse, *Les Héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie*, Paris, Stock, 2012.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

son cousin, Rabut – également narrateur –, confrontés à une histoire terrifiante qui ne leur appartient pas : interrogatoire, torture, meurtre, raid de soldats, découverte d'un corps supplicié – une abomination subie entraînant une atrocité qui peuple les cauchemars de leurs vies broyées. Dans ce passé refoulé, l'histoire des hommes est donc minée, et l'événement incident du début déclenche un récit second constitué de ces souvenirs de la guerre d'Algérie. « On croyait que c'était fini, mais ce n'était pas fini » : la quille que les personnages ne cessent d'attendre, le retour à la maison, leitmotiv obsédants, ne permettent jamais « d'en finir »¹. L'événement persistant rattrape. L'effet retard qu'il produit dans le roman révèle d'une part une histoire personnelle douloureuse – le père de Laurent Mauvignier s'est suicidé lorsque l'auteur était adolescent –, d'autre part la répugnance à l'attaquer de front : être dans cette « bascule », affronter ce qui arrive, supporter le choc irréversible qui « perfore » l'individu et le laisse comme clivé, voilà toute la difficulté des personnages et du romancier, dont le récit enchevêtré tente de rendre compte dans son rythme même. Un passé donc de la guerre, qui construit, qui enchaîne et qui détruit « des hommes ».

Ces trois romans, hétérogènes, se construisent comme la mémoire, sur le décalage, la blessure, le disjoint. Ils montrent combien la scène littéraire est essentielle dans la bataille captivante livrée autour de l'événement de la guerre, avec des formes, des images et de l'imaginaire, bataille dont Jean Kaempfer a retracé les stratégies à travers les siècles dans sa *Poétique du récit de guerre*². Et d'évidence, se prolongeant à travers le temps, de l'indépendance aux récits les

1. L. Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 142, 148, 156, 186, 187, 193, 196, 260, 280...

2. J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., 1998.

ÉPILOGUE

plus contemporains, cette poétique révèle la part incompressible de *réflexion*, de *construction* et d'*invention* du sens.

La décolonisation a encouragé les Algériens à représenter une histoire qui met en récit la colonisation depuis son origine, flétrissant l'image d'un humanisme occidental civilisateur. Ce récit convoque également le passé précolonial, stratégie d'une grande force mobilisatrice, mais que l'histoire de la postindépendance et ses égarements amèneront à subvertir avec force. Les représentations discordantes que révèle la littérature engagent à ne pas replier l'interprétation dans une partition dichotomique ou monolithique. La maturation, la décantation de l'événement dans les fables du temps en montrent d'évidence une plus grande complexité. S'il convient de se déprendre des réflexes d'exégèse occidentaux, il convient également d'éviter les lectures à rebours qui recomposeraient de manière par trop manichéenne l'histoire de la lutte.

On est désormais passé du temps des batailles à celui des traces dans la mémoire familiale, communautaire, nationale, ou tout simplement humaine. La littérature est désormais le réceptacle d'une double histoire, non seulement celle de l'événement, mais aussi celle de sa mémoire, et elle donne la mesure de sa perpétuation. Dans le secret des familles, la « blessure intime¹ » est toujours vive. « Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente » : Assia Djebar cite, dans *Ces voix qui m'assiègent*, ces mots de Camille Claudel adressés, avant son internement, à Rodin, et gravés sur sa maison, dans l'île Saint-Louis : des mots également repris dans *Les Nuits de Strasbourg*. La littérature est également la trace entêtée d'une absence qui tourmente, le « membre fantôme » de la guerre d'Algérie. La mémoire,

1. B. Stora, *La Guerre des mémoires*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2011, p. 56.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

de nature affective, en est vive : à la fois à vif et vivante. Laurent Mauvignier précise qu'il ne s'agit pas de « réparer » le non-dit sur lequel il construit son roman, mais plutôt de « tourner autour, pour le souligner, comme on souligne un corps invisible » :

Ça, c'est vraiment le propre du roman, c'est ce que l'histoire, la philo ou la sociologie ne peuvent pas faire. Le roman peut montrer les marques mais il ne s'agit jamais pour lui de donner des réponses. Le roman, c'est l'art de reformuler les questions¹.

En finir, ou dire le mot de la fin, n'est en définitive pas l'objet de la littérature.

1. Entretien avec J. Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 27 août 2009.

Bibliographie

Cette bibliographie, forcément sélective en raison du nombre d'œuvres consacrées à la guerre d'indépendance, procède d'un choix subjectif de l'auteure. Elle comporte d'une part des œuvres supposées de référence, d'autre part des œuvres caractérisées par une écriture (et une lecture) singulière de la guerre et apporte, de ce fait, un éclairage littéraire aux réflexions développées sur le sujet depuis cinquante ans. La bibliographie critique, également sélective, a privilégié les approches de la littérature, en mentionnant, pour aller plus loin, des outils de référence tels que les bibliographies.

ŒUVRES

Les anthologies et recueils de romans et nouvelles permettent de parcourir la littérature des « deux rives » à travers les genres, autour de la thématique de la guerre, mais aussi du point de vue de l'enfance en guerre. Par exemple :

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Algérie. Les romans de la guerre, textes choisis et présentés par Guy Dugas, Paris, Omnibus, 2002.

Romans de Marcel Moussy, Malek Haddad, Maurice Clavel, Mohammed Dib, Georges Buis, Albert Bensoussan, Mouloud Mammeri.

L'Algérie des deux rives 1954-1962. Nouvelles de guerre, sous la direction de Raymond Bozier, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Nouvelles de Pierre Bergounioux, Maïssa Bey, François Bon, Raymond Bozier, Bernard Chambaz, Christian Ganachaud, Nina Hayat, Tassadit Imache, Yasmina Khadra, Leïla Marouane, Arezki Mellal, Boualem Sansal, Habib Tengour, Amin Zaoui.

Une enfance algérienne, textes inédits recueillis par Leïla Sebbar, Paris, Gallimard, collection « Haute enfance », 1997.

Textes de Malek Alloula, Jamel Eddine Bencheikh, Albert Bensoussan, Hélène Cixous, Annie Cohen, Roger Dadoun, Jean Daniel, Mohammed Dib, Nabile Farès, Fatima Galaire, Mohamed Kacimi-El-Hassani, Jean-Pierre Millecam, Jean Pélégri, Leïla Sebbar, Habib Tengour, Alain Vircondelet.

Jean El-Mouhoub AMROUCHE, *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'Histoire d'Algérie par les textes (1943-1961)*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ouvrage réunissant des articles du poète et chroniqueur littéraire, permettant d'approcher la guerre du point de vue singulier de celui qui revendique sa double appartenance culturelle.

Maurice ATTIA, *Alger la noire*, Paris, Actes Sud Babel, 2006.

À Alger en 1962, l'inspecteur Paco Fernandez enquête sur le meurtre d'un jeune couple, un Algérien et une Française, dans le contexte du déchaînement paroxystique des violences de la fin de l'Algérie française. Le roman laisse place à plusieurs voix pour entraîner le lecteur dans une histoire familiale sordide, dans la folie et le désespoir de la

BIBLIOGRAPHIE

destruction à Bab el-Oued. Ce roman policier sera adapté sous le même titre en bande dessinée en 2012, avec des illustrations de Jacques Ferrandez.

Rabah BELAMRI, *Regard blessé*, Paris, Gallimard, 1987.

Le roman poétique de Rabah Belamri est celui de la violence perçue comme une pathologie par la jeunesse algérienne. Hassan, quinze ans, souffre d'un décollement de la rétine, qui entraîne une cécité définitive, à quelques semaines de l'indépendance. Le drame personnel se lie aux horreurs de la guerre, qui se prolongent jusqu'après l'indépendance avec les massacres.

Myriam BEN, *Ainsi naquit un homme*, nouvelles [Alger, La Maison des Livres, 1982], Paris, L'Harmattan, « Écritures arabes », 1993.

Parmi les six nouvelles qui composent le recueil, deux traitent directement de la guerre. Les éléments de la narration (lutte et résistance, prison) s'entrelacent dans une prose poétique et symbolique. L'expression de la souffrance anticipe un avenir marqué à jamais par l'expérience de la guerre.

Messaoud BENYOUCEF, *Lettres à Jeanne*, Nointel, L'Embarcadère, 2002.

Au point de départ de ce texte écrit pour le théâtre, une photographie de classe, prise en 1955 dans une école d'Algérie. L'héroïne, Jeanne, part à la recherche de ses camarades, quarante ans après, et les échanges épistolaires entraînent le lecteur à la découverte des terribles violences de guerre.

Le Nom du père, Nointel, L'Embarcadère, 2005.

Ce troisième volet de la trilogie sonde un lieu de mémoire des vaincus de la guerre d'indépendance, au travers d'un protagoniste, S.N.P., dont l'avenir semble barré, et qui s'égare dans les rets de l'extrémisme islamiste.

Arno BERTINA, *Le Dehors ou la Migration des truites*, Arles, Actes Sud, 2001 ; rééd. coll. « Babel », 2003.

Le sous-titre, *La Migration des truites*, évoque le retour forcé des harkis en Algérie. À partir de l'histoire d'un mourant

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

errant à l'hôpital, le roman raconte celle de vies qui ont été broyées par la guerre, la bêtise cynique des politiques et la violence animale de la police – la manifestation du 17 octobre 1961 est vécue de l'intérieur. On retrouve le fil qui a conduit le personnage à cette mort : un Kabyle, Kateb, une Française avec qui il est marié, Dora ; une autre vie, celle de Lorraine, qui vient d'Algérie, et de Malo qu'elle a épousé... Les histoires humaines, point de départ du roman, s'écrivent « dans le silence des mots » de l'histoire, en une écriture très dense.

Maïssa BEY, *Entendez-vous dans les montagnes...* Récit, La Tour-d'Aigues-Alger, éditions de l'Aube – éditions Barzakh, 2002.

Récit à partir de l'histoire personnelle que l'auteure a longtemps gardée enfouie en elle : celle de son père instituteur, mort sous la torture pendant la guerre. Il met en scène, dans un compartiment de train, une Algérienne réfugiée en France afin d'échapper à la guerre civile, et dont le père a été torturé ; un médecin retraité qui a fait son service militaire en Algérie, et une petite-fille de pieds-noirs.

Rachid BOUDJEDRA, *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981. Pendant une finale de la Coupe de France de football au stade de Colombes, en mai 1957, le meurtre d'Ali Chekkal par un jeune militant du FLN a inspiré le romancier qui retrace à la première personne les petits faits, imagine les états de conscience et les souvenirs du protagoniste, dit « Staline », pendant que le déroulement du match sert de fil conducteur au récit.

Le Démantèlement, Paris, Denoël, 1982.

Roman polyphonique où se croisent les voix d'un ancien combattant du FLN, Tahar, et de Selma, née en 1954, voix critique et distanciée, et symbole de l'Algérie de la nouvelle génération.

Hôtel Saint-Georges [Dar El Gharb, Alger, 2007], Paris, Grasset, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

- Le romancier recompose une histoire véridique à partir de flash-back mettant en scène la transmission de la mémoire, d'où surgissent d'autres événements, personnages et lieux. Le protagoniste est un ébéniste, Jean, appelé sous les drapeaux durant la guerre, et qui fabrique à Alger des cercueils destinés à rapatrier les dépouilles des soldats français. Pour noyer la détresse liée à la découverte de l'horreur, il fréquente le bar du Saint-Georges où il fait la connaissance d'une jeune Algérienne, Nabila, étudiante en médecine.
- Pierre BOURGEADE, *Les Serpents*, Paris, Gallimard, 1983.
Roman qui transpose l'expérience de Pierre Bourgeade à travers un rappelé, Albin Leblanc, témoin de scènes de torture. « Monstre d'innocence » et de culpabilité, il devient lui-même un tortionnaire et finit par se suicider.
- Virginie BUISSON, *L'Algérie ou la mort des autres* [La Pensée sauvage, 1978], Paris, Gallimard, « Folio junior », 2000.
L'héroïne adolescente quitte la Lorraine pour l'Algérie : une caserne dans laquelle son beau-père est muté. Elle découvre la beauté de l'Algérie, mais aussi la fureur des hommes dont les échos assourdissants la hanteront durablement.
- Albert CAMUS, *Actuelles III. Chroniques algériennes, 1939-1958*, Paris, Gallimard, 1958 ; in *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1965], 1997.
Les « Chroniques algériennes », articles et textes divers, écrits à partir de 1939, de l'auteur dont on a fait une figure emblématique – et déchirée – des Français originaires d'Algérie, défendant jusqu'en 1958 l'existence d'une « troisième voie ».
- Didier DAENINCKX, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
Ce roman policier de la « Série noire » inaugure le genre de l'enquête à partir des événements du 17 octobre 1961, et lie de manière complexe la mémoire honteuse de la « guerre sans nom » à celle de la Seconde Guerre mondiale grâce à une représentation de filiation. Le romancier a participé en

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

2011 à la réalisation d'une bande dessinée (en collaboration avec le dessinateur Mako) intitulée *Octobre noir* (Ad libris). Mohammed DIB, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962. Une image apocalyptique et hallucinée de la guerre d'indépendance, à partir d'une grande ville arabe soumise à de nouvelles constructions écrasantes, et avec une figuration mystérieuse et fantastique. Le monde des profondeurs se réveille, au milieu des explosions, des disparitions inexplicables. La vie quotidienne poursuit néanmoins son cours, et le héros lui-même tente de lire les « signes ». Il observe l'action de sa femme Nafissa, combattante de l'ombre. Un grand classique de la littérature algérienne.

Le Talisman, [Seuil, 1966], Arles, Actes Sud, 1997.

Les nouvelles du *Talisman* peignent des scènes graves et douloureuses, parfois humoristiques, relativement détachées de la durée historique. La plupart illustrent les années de la guerre, y compris « Le talisman » qui clôt le recueil et lui donne son nom. Un paysan rentre de nuit au village : portes et fenêtres ont été murées (« La destination »). Un mari pleure sa femme arrêtée et peut-être morte sous la torture dans « Naëma disparue »; un colon européen voit ses ouvriers agricoles abandonner le domaine dans « La fin ». Un homme songe à des talismans tandis que les habitants du village sont torturés ou abattus et que son tour arrive dans « Le talisman »...

Assia DJEBAR, *L'Amour la fantasia*, [Jean-Claude Lattès, 1985], Paris, Albin Michel, 1995.

Ce roman fouille une mémoire palimpseste, du passé lointain de la colonisation (appréhendé à la faveur d'un travail archivistique) au passé proche de la guerre d'indépendance, de la troisième personne à la première. Le fil historique croise, en une composition musicale, le fil autobiographique, avec l'évocation du père, instituteur de l'école française, de la mère, des cousines, des femmes cloîtrées vives et dont le cri et l'amour nous poursuivent.

BIBLIOGRAPHIE

La Femme sans sépulture, Paris, Albin Michel, 2002.

Ce roman relate la passion de Zoulikha Oudaï, résistante de la guerre d'indépendance arrêtée par l'armée coloniale en 1957 et disparue sans sépulture : une histoire recueillie au printemps 1976 lors du tournage d'un film sur *Les Femmes du mont Chenoua*, et intégrée à la démarche littéraire de la romancière. À partir d'une polyphonie de voix féminines, les filles de la combattante disparue, Hania, l'apaisée, et sa cadette Mina, l'inconsolée, et du chœur des « diseuses », la narration tantôt mêle les souvenirs des témoins de la passion de Zoulikha et participe ainsi au travail de reconstitution, tantôt se tait pour mieux écouter la douleur.

Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, [François Maspero, 1961], Gallimard, « Folio », coll. « Actuel », 1996.

À partir d'une analyse générale des structures des sociétés du tiers-monde colonisé, Frantz Fanon appréhende la violence constitutive à l'œuvre dans l'Algérie française. Il expose également des cas cliniques observés en Algérie, qui illustrent sa thèse relative aux troubles mentaux propres à la guerre coloniale.

Noël FAVRELIÈRE, *Le Désert à l'aube*, [1960], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Documents », 2000.

Noël Favrelière rapporte comment, en août 1956, il soustrait un jeune rebelle algérien à une exécution sommaire en prenant la fuite avec lui. Le récit de cette désertion a inspiré le film *Avoir vingt ans dans les Aurès* (René Vautier, 1971). Publié en 1960 aux Éditions de Minuit, l'ouvrage avait été saisi et sa diffusion interdite. Condamné à mort par contumace en 1956 et 1957, Noël Favrelière bénéficiera d'un non-lieu en 1966.

Mouloud FERAOUN, *Journal, 1955-1962*, Paris, Seuil, 1962.

Le témoignage quotidien, précis et poignant, de l'écrivain assassiné par l'OAS le 15 mars 1962 reflète les contradictions intimes, mais aussi l'extrême violence qui n'épargne ni civils ni enfants durant ces années noires.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Jean GENET, *Les Paravents*, [L'Arbalète, 1961], Paris, Gallimard, 1981.

Pièce en dix-sept tableaux baroques se déroulant pendant la guerre d'Algérie, écrite en 1961 et représentée pour la première fois le 16 avril 1966 au théâtre de l'Odéon par la Compagnie Renaud-Barrault. Genet y dresse un portrait au vitriol de l'armée. Il représente un monde carnavalesque d'officiers, de soldats, voleurs, prostituées, colons, Algériens..., vivants et morts, dans un langage cru et féroce. La création des *Paravents* en 1966 fait scandale et sera l'occasion de violentes manifestations du groupuscule d'extrême droite Occident et d'anciens combattants d'Afrique du Nord et d'Indochine.

Anna GREKI, *Algérie, capitale Alger*, Tunis, SNED, et Paris, Pierre-Jean Oswald, 1963.

Ce premier recueil d'une poésie militante et fervente d'Anna Greki est un hymne à l'Algérie indépendante pour laquelle elle entra en lutte. Préfacé par Mostapha Lacheraf et traduit en arabe par Tahar Cheriaa.

Pierre GUYOTAT, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967.

Sept chants se déploient dans l'évocation d'une guerre fantasmagorique où les combattants sont broyés. Désirs, violences et obsessions débridées sont charriés par une écriture au souffle épique.

Mohamed KACIMI, *1962*, Arles, Actes Sud, « Papiers », 1998.

Sur le quai du port de Marseille, une femme attend le départ du bateau en partance pour Alger, un homme l'accompagne. Elle enseigne la musique, lui est peintre. Elle vit en Algérie, lui a choisi l'exil. Ils ont passé leur enfance ensemble, au cœur des hauts plateaux. Durant ce moment d'adieu, ces enfants de l'indépendance algérienne redonnent vie, aujourd'hui, à leurs souvenirs de l'an 1962.

Yacine KATEB, *Nedjma*, [1956], Paris, Seuil, 1996.

Ce roman poétique transcrit l'histoire de l'Algérie et de la quête identitaire, le prénom de l'héroïne « Nedjma » dési-

BIBLIOGRAPHIE

gnant dans la langue maternelle à la fois la mère Arabie (Nejd) et l'étoile, le symbole nationaliste. Par ondes concentriques, l'écriture remonte le temps à partir des récits lacunaires de quatre protagonistes amants rivaux gravitant autour de Nedjma, la cousine. Avec ce roman apparaît dans la littérature algérienne de langue française une nouvelle conscience de la lutte, portée par un langage poétique explosif qui est par lui-même une mise en procès de l'intrusion coloniale.

Le Cercle des représailles, [1959], Paris, Seuil, 1998.

Recueil de pièces et poème dramatique comprenant : *Le Cadavre encerclé*, *La Poudre d'intelligence*, *Les ancêtres redoublent de férocité*, *Le Vautour*. La guerre d'indépendance, « actuelle », y figure comme l'une des étapes d'un parcours symbolique au cœur de l'histoire algérienne, depuis les « ancêtres ».

Le Polygone étoilé, Paris, Seuil, 1966.

Recueil de soixante et onze fragments alliant le biographique, l'esthétique et le politique et empruntant au théâtre, au roman et à la poésie. Au centre domine la figure géométrique du polygone étoilé, symbole de l'expression littéraire de Kateb et de l'histoire des peuples bâtie sur l'exil, à la croisée des cultures.

Bernard-Marie KOLTÈS, *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Au début des années soixante, Mathilde Serpenoise, accompagnée de ses enfants Édouard et Fatima, revient depuis son pays d'exil, l'Algérie, dans sa ville natale dans l'est de la France, dans l'intention de récupérer la maison familiale et de régler ses comptes. Son retour déclenche une série d'événements. Mathieu, fils de son frère Adrien, veut s'engager dans les paras pour combattre en Algérie. La pièce s'achève sur un attentat meurtrier de l'OAS où Mathieu meurt ainsi qu'Aziz, le domestique arabe d'Adrien. Derrière les références réalistes apparaît un traitement complexe de l'histoire – et de l'écriture dramatique.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

- Mouloud MAMMERRI, *L'Opium et le bâton*, Paris, Maspero, 1965.
Béehir est médecin à Alger et amant d'une Française. De retour en Kabylie après avoir secouru un combattant algérien blessé, il plonge dans la guerre en pensant la fuir. La représentation des « événements » passe par la conscience douloureuse des personnages.
- Laurent MAUVIGNIER, *Des hommes*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
Ce roman à double fond plonge, à partir des mots escamotés de ceux qui se sont tus, dans le cheminement de la conscience humaine. À partir d'un événement familial, un anniversaire, la vérité, nauséuse, sur l'époque honteuse de la guerre est exhumée au fil des chapitres (« Après-midi », « Soir », « Nuit » et « Matin »).
- Yamina MECHAKRA, *La Grotte éclatée*, Alger, [SNED, 1979], ENAL, 1986.
La protagoniste, infirmière, raconte la vie des maquisards à partir de 1955, qu'elle partage, près de la frontière tunisienne, dans une grotte, et les combats. La grotte est bombardée, son enfant est brûlé au napalm, et le récit intime vacille dans une folie hallucinatoire.
- Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982.
Après *Le printemps n'en sera que plus beau* (Alger, SNED, 1979), entièrement immergé dans la guerre, ce roman met en perspective la guerre à la lumière (critique) de la post-indépendance, au travers d'un héros survivant, de retour dans son village alors qu'on le croyait mort.
- Zahia RAHMANI, *Moze*, Paris, Sabine Wespieser, 2004.
Le 11 novembre 1991, Moze se suicide après avoir salué le monument aux morts de sa commune. Ce récit tente de rendre compte, par la voix de la fille de Moze, du sens de ce geste. La littérature met en procès, sous une forme fictive, la fabrique du paria, ni soldat, ni exilé, ni apatride, mais banni pour son engagement aux côtés de la France. L'écriture

BIBLIOGRAPHIE

toute en tensions de l'auteur exprime la déchirure des harkis et de leurs enfants.

Jules ROY, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961.

Au printemps 1960, Jules Roy retourne en Algérie, dans la plaine de la Mitidja où se trouve le domaine familial, et parcourt les routes du pays d'où il revient avec cette forme de reportage douloureux, un « long cri déchirant » qui dénonce, en même temps que la guerre, ce que le système colonial a entraîné en Algérie.

Boualem SANSAL, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011.

Après la mort de sa mère, Yazid, le narrateur, décide de retourner rue Darwin dans le quartier Belcourt, à Alger. Une figure domine cette histoire : celle de Lalla Sadia, dite Djéda, toute-puissante grand-mère maquerelle installée dans son fief villageois, où Yazid a été élevé avant de partir pour Alger. L'histoire de cette famille hors norme traverse la grande histoire tourmentée de l'Algérie, des années cinquante à aujourd'hui.

Jean SÉNAC, *Matinale de mon peuple*, Rodez, Subervie, 1961.

Recueil emblématique de la lutte révolutionnaire pour l'indépendance, qui chante un espoir de fraternité dans une Algérie ouverte à toutes les cultures. On y perçoit, en lien avec cette dimension politique, la recherche d'une identité profonde, à la fois personnelle et culturelle.

Michel VINAVER, *Iphigénie Hôtel*, [1^{re} version, *Théâtre populaire*, n° 39, 1960], *Théâtre complet*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2003.

Après la pièce *Les Huissiers*, déjà consacrée à la guerre d'Algérie, *Iphigénie Hôtel* se passe quelques jours après le 13 mai 1958 : des touristes français, inquiets de ce qui leur parvient des nouvelles du séisme politique en cours à Alger et à Paris, prolongent leur séjour à l'Iphigénie Hôtel, à Mycènes. Alain, le valet de chambre, étend dans l'hôtel le champ de son autorité en même temps qu'il mène à bon terme la conquête d'une des deux femmes de chambre.

Alain VIRCONDELET, *Alger Alger*, Martel, Éditions du Laquet, 1998.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Au cœur d'une œuvre littéraire consacrée en grande partie à la nostalgie de l'Algérie, la guerre s'inscrit dans l'évocation de l'enfance algéroise.

Daniel ZIMMERMANN, *Nouvelles de la zone interdite*, Arles, Actes Sud, Babel, 1988.

Daniel Zimmermann publia tout d'abord, en 1961, *80 exercices en zone interdite*, l'un des premiers témoignages sur la réalité de la guerre, les battues, les tortures, les viols. Dans ces *Nouvelles de la zone interdite*, il transcrit l'horreur au quotidien, dans une écriture dont la sécheresse souligne la brutalité souvent insoutenable des faits relatés. Ces nouvelles aux allures de procès-verbaux constituent l'un des réquisitoires les plus implacables contre les exactions en Algérie, que Daniel Zimmermann dut vivre dans une « zone interdite » aux populations civiles, à la frontière algéromarocaine.

BIBLIOGRAPHIES

Mahmoud BOUAYED, *Bibliographie de la guerre de libération de l'Algérie : la guerre de libération dans la littérature et l'audiovisuel*, Alger, SNED, 1982.

Christiane ACHOUR, *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Outil de référence pour qui s'intéresse à la littérature algérienne, avec des résumés analytiques des œuvres écrites entre 1834 et 1989, parmi lesquelles celles écrites pendant et sur la guerre d'indépendance algérienne : essais, romans, nouvelles, contes, récits autobiographiques, théâtre, poésies, récits pour enfants.

Benjamin STORA, *Le Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Outil de référence spécifiquement consacré à l'ensemble des publications de la guerre d'Algérie entre 1955 et 1995 :

BIBLIOGRAPHIE

romans, nouvelles, poésies, photos, histoire, essais, récits historiques, témoignages, biographies, mémoires, autobiographies.

ESSAIS, TEXTES CRITIQUES ET ÉTUDES

Jacqueline ARNAUD, *La Littérature maghrébine de langue française* : I. *Origines et perspectives*; II. *Le Cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986.

Un travail pionnier sur la littérature du Maghreb à travers quelques-unes de ses grandes figures qui émergent avant et pendant la guerre d'indépendance : en particulier Kateb Yacine, auquel Jacqueline Arnaud consacre l'ensemble du second tome, très érudit.

Philippe BAUDORRE (dir.), *La Plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003.

Partant d'une approche littéraire de textes qui ont été considérés dans le dossier de l'engagement des écrivains, ces actes de colloque inaugurent une réflexion infléchie dans le sens d'une spécificité d'un mode d'approche littéraire – dans ses liens, ici, avec le journalisme – du conflit.

Charles BONN, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Inventaire de la littérature algérienne depuis les années 1950, organisé par thématiques (structures, politique, lecteurs), mettant l'accent sur des romans emblématiques annonciateurs du combat pour l'indépendance (*Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, *La Grande Maison* de Mohammed Dib, *Nedjma*, de Kateb Yacine).

Charles BONN, Najib REDOUANE, Yvette BENAYOUN-SZMIDT (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Issu d'un colloque international tenu à Toronto en 1999, ce recueil d'études sur les littératures algériennes depuis la fin des années quatre-vingt, offre une réflexion sur la place de la littérature dans un champ politique et social confronté à une violence extrême, entre préfiguration d'une ère « post-moderne » et perception d'une littérature « de la seconde génération ».

Mohamed RIDHA et Sabiha BOUGUERRA, *Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone*, Paris, Ellipses, « Littératures du monde », 2010.

Les littératures du Maghreb ont conquis une place encore restreinte, celle des « littératures venues d'ailleurs ». Les auteurs concourent par cet ouvrage à mieux faire connaître la jeune littérature francophone du Maghreb, vieille d'à peine un demi-siècle, tant romanesque que poétique ou dramatique. L'éclairage littéraire apporté se révèle indispensable pour comprendre l'évolution politique et sociale des pays concernés.

Raphaëlle BRANCHE, *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée?*, Paris, Seuil, 2005.

Guerre d'Algérie ici, guerre de libération nationale là-bas, quelle que soit la manière dont on le nomme, ce conflit a été dès l'origine l'objet d'interprétations divergentes. Depuis 1962, les historiens ont dû travailler au milieu des tensions à l'égard d'un passé complexe, auxquelles s'ajoute le poids du contrôle politique. Les voies pour une histoire sereine ne se dégagent que lentement.

Catherine BRUN et Olivier PENOT-LACASSAGNE, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la Guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard/IMEC, 2012.

C'est l'histoire, mouvementée, complexe, des engagements et déchirements des intellectuels face à la guerre d'Algérie qui est ici retracée à partir de l'examen de 360 pièces d'archives, inédites ou rares, issues de fonds publics ou privés.

BIBLIOGRAPHIE

Yves COURRIÈRE, *La Guerre d'Algérie, I (1954-1958), et II (1958-1962)*, [Paris, Fayard, 1970], Paris, Robert Laffont, 1990.

Yves Courrière a couvert la guerre en Algérie en tant que reporter. Il a tiré de cette expérience du terrain de multiples documents compilés à son retour dans cette somme en deux volumes.

Anny DAYAN-ROSENMAN, Lucette VALENSI (dir.), *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Saint-Denis, Bouchène, 2004.

Actes d'un colloque qui réunit, autour de la question de la mémoire, des approches historiennes et littéraires.

Florence DOSSE, *Les Héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie*, Paris, Stock, 2012.

À la suite d'entretiens réalisés auprès d'anciens appelés et de leur famille, Florence Dosse entreprend de cerner le « vécu congelé », les non-dits et la « mémoire seconde » de la guerre d'Algérie, cet autre « passé qui ne passe pas » (Éric Conan et Henry Rousso).

Pierre-Louis FORT et Christiane CHAULET-ACHOUR (dir.), *1962 Algérie France, mémoires partagées?*, Paris, Karthala, 2012.

Actes d'un colloque s'intéressant particulièrement à l'année 1962 et à la manière dont cette année charnière résonne dans les œuvres littéraires, le sens donné et les mémoires construites dans l'un et l'autre pays.

Lila IBRAHIM-LAMROUS, Catherine MILKOVITCH-RIOUX (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2005.

Actes d'un colloque marquant la volonté de croiser les approches et perspectives du conflit par des chercheurs et écrivains français et algériens, en littérature et en histoire. Avec des témoignages d'écrivains à partir de leurs œuvres.

Mémoires de la guerre d'Algérie, in *Lendemain*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

Recueil d'articles consacrés à la mémoire de la guerre dans le champ de la littérature contemporaine.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Jean-Jacques JORDI, Mohand HAMOUMOU, *Les Harkis, une mémoire enfouie*, Paris, Autrement, 1999.

Ce livre retrace l'histoire accablante de la fin de la guerre et des massacres de « harkis » en Algérie, et de l'émigration de ceux qui furent évacués, longtemps occultée par l'Algérie et par la France. Cette étude étayée de témoignages et de photos est une tentative pour restituer la mémoire collective des harkis et faire reconnaître leur histoire.

Lucienne MARTINI, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997.

À travers les études de textes littéraires riches et multiples, cet essai tente de saisir les relations complexes qui unissent les pieds-noirs à la terre et à l'histoire de leurs origines, et dans lesquelles la guerre d'indépendance occupe une place essentielle.

Yves MICHAUD (dir.), *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Odile Jacob, 2004.

Recueil publié à partir d'un cycle de conférences tentant d'analyser l'engrenage des violences depuis des points de vue variés, et grâce aux connaissances acquises dans le temps.

Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990.

À partir d'un colloque organisé à l'IHTP, ces travaux pionniers ont effectué une tentative de repérage historique sur la guerre d'Algérie entendue comme drame français, comme bataille d'opinion en métropole, comme étape (parenthèse ou mutation?) dans le cours d'un destin de la France marqué dans le même temps par ce que Jean Fourastié a nommé « les Trente Glorieuses », comme blessure enfin et comme trouble de la mémoire collective.

Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Complexe, 1991.

Une analyse approfondie du choc de la guerre d'Algérie sur la société intellectuelle française, ainsi que des conséquences

BIBLIOGRAPHIE

psychologiques qui affectent encore l'histoire du temps présent.

Patrick ROTMAN, *L'Ennemi intime*, Paris, Seuil, 2002.

Patrick Rotman a collecté et publié des témoignages d'appelés, dont certains évoquent les actes de violence extrême auxquels ils ont participé. Le documentaire filmé, *L'Ennemi intime*, qu'il a réalisé, prolongeait, en ajoutant des archives et en replaçant les témoignages dans une chronologie, le documentaire réalisé en 1992 avec Bertrand Tavernier, *La Guerre sans nom*.

Todd SHEPARD, *1962. Comment l'indépendance algérienne a transformé la France*, Paris, Payot, 2008.

Une histoire de la France algérienne, en partant de sa fin traumatique, et en se fondant sur les mots et les discours. Le chercheur américain se penche sur l'histoire de la France coloniale, en proposant de relire celle de l'Algérie française selon une perspective originale, à rebours des approches habituelles : il s'agit de montrer la transformation de la métropole par sa colonie, dans une sorte d'effet retour. Todd Shepard s'intéresse en particulier au concept d'intégration de l'Algérie à la France. Il révèle l'émergence d'une vision ethnicisée de l'appartenance à la nation. Cette approche met à jour les contradictions du projet républicain dans sa réalité coloniale, et l'importance du conflit qui se joua en France autour de cette « invention de la décolonisation ».

Bernard W. SIGG, *Le Silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Paris, Messidor-Éditions sociales, 1989.

Cet essai préfacé par Daniel Zimmermann évoque les cauchemars, la détresse, les traumatismes et les névroses des appelés du contingent livrés au silence à leur retour en métropole.

Benjamin STORA, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, [1991], 1998.

Parmi les nombreux essais que Benjamin Stora lui a consacrés, celui-ci revient sur la « guerre sans nom » pour

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

établir le refoulement de la mémoire qui continue à ronger comme une gangrène les fondements mêmes de la société française. De l'autre côté de la Méditerranée, un refoulement symétrique a miné la société algérienne : la négation par l'histoire officielle de pans entiers de la guerre de libération n'est pas pour rien dans la guerre civile qui a déchiré le pays à partir de 1992. Pour comprendre les causes de cette double occultation, Benjamin Stora tente d'éclairer les mécanismes de fabrication de l'oubli, en France comme en Algérie, qui se sont mis en place dès la guerre elle-même et ressortent dans les livres ou les films qui lui sont consacrés. Yassin TEMPLALI, *Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres*, Alger, Éditions Barzakh, 2011.

L'ouvrage rassemble des articles du journaliste, publiés pour la majorité sur *Babelmed*, dont le fil conducteur est la décennie noire (1990-2000), l'avènement du terrorisme faisant resurgir la guerre de libération nationale. Yassin Temlali parcourt la création artistique contemporaine, marquée par les bouleversements politiques du pays, et donne la parole à des historiens, mais aussi à des écrivains et cinéastes, afin de questionner le présent à travers les blessures du passé et d'en évoquer les approches esthétiques.

INDEX

Abbas Ferhat : 26, 62.
Abbas Kheira : 162.
Abdelkader (Abd el-Kader) : 21, 30, 31, 51, 330.
Abi-Samra Marwan : 245.
Achour Christiane: voir Chaulet-
Achour Christiane : 13, 141, 183, 219, 266, 286, 333, 376.
Adamov Arthur : 62, 166, 168.
Adil Malika : 162.
Aéri Philippe : 225, 234, 235.
Alleg Henri : 62, 144, 234.
Allouche Jean-Luc : 236.
Alloula Albelkader : 317, 330.
Alloula Malek : 366.
Amrouche (El Mouhoub) Jean : 62, 69, 79-84, 94, 95, 97, 330, 366.
Amrouche Taos : 330.
Angenot Marc : 61, 75.
Aragon Louis : 251.
Aristote : 278, 291.
Arnaud Jacqueline : 17, 23, 27, 84, 181, 182, 184, 377.
Aron Raymond : 62.
Aslaoui Leïla : 333.
Attia Maurice : 12, 248-252, 257-260, 262, 263, 265-267, 366.
Aubigné (d') Agrippa : 60.
Audoin-Rouzeau Stéphane : 109.
Aumale (d') (duc) : 51.
B. David : 267.
Baba Aroudj : 51.
Baffet Roselyne : 164.
Bahloul Joëlle : 235, 237.
Balzac (de) Honoré : 205.
Barbusse Henri : 103.
Barchou de Penhoën (baron) : 43.
Barkat Sidi Mohammed : 128, 129.
Barkats Pierre-Philippe : 12.
Barrault Jean-Louis : 169.
Barrès Claude : 62.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Barthes Roland : 63, 168, 238.
Baru : 266.
Bataille Georges : 79.
Baudorre Philippe : 377.
Beauvoir (de) Simone : 59, 62, 149.
Bédar Fatima : 269.
Belamri Rabah : 145, 146, 215, 367.
Ben Mansour Latifa : 299, 306, 334, 349.
Ben Myriam (Benhaim Marylise) : 127, 140-143, 148, 161, 182, 183, 367.
Benaïssa Slimane : 112, 115, 310, 312, 314, 324, 334, 337.
Bencheikh Jamel-Eddine : 335, 366.
Benhoumeur Malika : 162.
Benkemoun Brigitte : 233, 235.
Benmalek Anouar : 335.
Benmansour Mohammed Benaouda : 299.
Benrabah Mohamed : 14.
Bensoussan Albert : 228, 239, 366.
Benyoucef Messaoud : 7, 12, 13, 50, 51, 151, 225, 310, 317-319, 321-324, 334, 337, 338, 367.
Berger Karima : 334.
Bergounioux Pierre : 116, 273, 274, 288, 366.
Bergson Henri : 278.
Berque Jacques : 11, 99, 228.
Bertina Arno : 13, 367.
Besnaci-Lancou Fatima : 112, 242, 244, 245, 310-313.
Bey Maïssa : 13, 39, 53, 296-300, 305, 334, 349, 351, 366, 368.
Bidault Georges : 63.
Bignon Alain : 266.
Blanchot Maurice : 63.
Blin Roger : 166, 169, 175.
Bloch Marc : 290.
Blondin Antoine : 62.
Boltanski Luc : 282.
Bombard François : 347.
Bon François : 273, 307, 366.
Bonn Charles : 17, 329, 330, 333, 335, 336, 343, 377.
Borderie Roger : 121.
Bouabaci Aïcha : 162.
Bouadia Mohamed : 161.
Boualam (Bachaga) : 241, 242.
Boualit Farida : 330.
Bouayed Mahmoud : 17, 376.
Boucebci Mahfoud : 330.
Boudali Safir : 261.
Boudia Mohamed : 164.
Boudjedra Rachid : 13, 16, 196, 215-220, 320, 333, 334, 343, 349, 368.
Boudjellal Farid : 267.
Bouguerra Mohamed Ridha : 17.
Bouguerra Sabiha : 378.
Boukhelou Malika : 181.
Boukhobza M'Hamed : 330.
Boumedienne Anissa : 162.
Boupacha Djamilia : 149.
Bourdieu Pierre : 243.
Bourgeade Pierre : 117, 369.
Bousbia Safinez : 261.
Boussouf Malika : 333.
Bouzaher Hocine : 164.
Boyer Jean : 253.
Bozier Raymond : 366.
Branche Raphaëlle : 11, 110, 111, 116, 138, 148, 149, 152, 275, 288, 289, 294, 317, 378.

INDEX

- Braudel Fernand : 335.
Brecht Bertolt : 168.
Breton André : 62.
Britannicus : 61.
Brown Carter : 257.
Brun Catherine : 15, 63, 115, 119-121, 123, 124, 166, 167, 320, 378.
Bugeaud (général) : 44, 191.
Buis Georges : 366.
Buisson Virginie : 13, 273, 286, 369.
Burgelin Claude : 204.

Calle-Gruber Mireille : 325.
Camus Albert : 36, 59-62, 65-67, 69, 81, 82, 229, 257, 330, 359, 369.
Canetti Elias : 311.
Caravage (Le) : 343.
Cardinale Marie : 238.
Carlier Omar : 24, 210.
Carn Walid : 161, 162, 176.
Certeau (de) Michel : 202, 357, 358.
Césaire Aimé : 73.
Chalamov Varlam : 198.
Chambaz Bernard : 366.
Charef Mehdi : 109, 110, 151, 310.
Chateaubriand (de) François-René : 202.
Chaulet-Achour Christiane : 17, 331, 333, 339, 379.
Chekkal Mohammed : 216.
Cheriaa Tahar : 372.
Chérifi Louise : 162.
Chiki Beïda : 184, 286.
Chouaki Aziz : 334, 337.

Cixous Hélène : 366.
Claudel Camille : 363.
Clavel Maurice : 366.
Clift Monty : 256.
Clot René-Jean : 228.
Clovis : 50.
Cocteau Jean : 257.
Cohen Annie : 366.
Colonna Vincent : 334.
Conan Éric : 379.
Courrière Yves : 80, 81, 97, 135, 379.
Courteline Georges : 257.
Crocq Louis : 295.
Crouzet Michel : 59.

Dadoun Roger : 366.
Daeninckx Didier : 268-270, 272, 274, 278, 279, 291, 357, 369.
Dan A. : 267.
Daniel Jean : 62, 81, 237-239, 366.
Davezies Robert : 103, 111, 147, 150.
Dayan-Rosenman Anny : 128, 210, 379.
Dejeux Jean : 84.
Déon Michel : 62.
Dermenghem Émile : 309.
Dib Mohammed : 13, 16, 24, 25, 40, 71, 98, 105, 106, 139, 142-145, 148, 156, 178-180, 182, 186, 188-191, 198-204, 225, 237, 334, 366, 370, 377.
Djaout Tahar : 27, 204, 206-208, 212, 330, 334.
Djebar Assia : 13, 38, 41-44, 46-49, 104, 138, 144, 145, 148, 152, 153, 161, 162, 176, 183, 185, 210, 226, 227, 231, 251,

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

- 295, 296, 300-305, 329, 330, 333, 334, 342, 344-346, 349, 351, 363, 370.
Djebel Mourad : 30, 335.
Djelloul Ahmed : 164.
Djemaï Abdelkader : 334.
Domenach Jean-Marie : 63.
Dorgeles Roland : 62.
Dosse Florence : 361, 379.
Douek-Tripier Maryse : 271.
Drif (D.) Zohra : 135.
Dubost Jean-Pierre : 130.
Dugas Guy : 181, 366.
Dumas Roland : 61.
Duras Marguerite : 62.
Duroy Lionel : 13.
Dutourd Jean Nimier Roger : 62.
Duvivier Julien : 254.
Dyab Mahmoud : 317.
Einaudi Jean-Luc : 269.
El Anka : 261.
Enjelvin Géraldine : 310.
Fanon Frantz : 58, 62, 64, 67, 70-75, 107, 108, 318, 330, 371.
Fanon Josie : 330.
Farès Nabile : 215, 227-231, 366.
Faron Olivier : 295, 298, 308.
Favrelière Noël : 113, 118, 371.
Feraoun Mouloud : 13, 24, 62, 67-70, 78, 80, 81, 84, 87, 88, 90-92, 96, 97, 149, 261, 330, 371, 377.
Ferdî Said : 46, 110, 243.
Fériel Assima : 333.
Ferney Alice : 13.
Ferrandez Jacques : 265-267, 367.
Ferrari Jérôme : 13.
Finas François-Jérôme : 245.
Finkielkraut Alain : 198.
Flaubert Gustave : 257.
Ford John : 253.
Fort Pierre-Louis : 266, 286, 379.
Foucault Michel : 124.
Fourastié Jean : 380.
Franck Robert : 292.
Frappier Alain : 271, 272.
Frappier Désirée : 271, 272.
Freud Sigmund : 105, 239, 275, 299.
Funès Nathalie : 13.
Galandon Laurent : 267.
Gallaire Fatima : 366.
Ganachaud Christian : 156, 157, 366.
Garcin Jérôme : 364.
Garne Mohamed : 154, 316, 317.
Gaubert Serge : 198.
Gaulmyn (de) Pierre : 145.
Gelas Bruno : 202, 336.
Genet Jean : 16, 67, 160, 166-170, 172, 173, 175, 176, 372.
Gibert Pierre : 114.
Gide André : 197.
Girardet Raoul : 62.
Giroud Frank : 267.
Godard Jean-Luc : 254.
Goya Francisco : 257.
Grail Valérie : 342.
Greki Anna : 161, 330, 372.
Guelanine Kaïra : 269.
Guendouz Nadia : 162.
Guillevic Eugène : 342.
Guyotat Hubert : 123.
Guyotat Pierre : 7, 16, 97, 98, 102, 115, 119-124, 372.

INDEX

- Haddad Hubert : 185.
Haddad Malek : 235, 330, 366.
Hadj Ali Bachir : 330.
Hadj Messali : 26.
Hafiz de Chiraz : 140.
Halimi Gisèle : 149.
Hallier Jean-Edern : 121.
Hammadou Ghania : 334.
Hamoumou Mohand : 241-244,
380.
Harbi Mohammed : 25, 338.
Hayat Nina : 366.
Henric Jacques : 120.
Hervo Monique : 268.
Heurgon Jacques : 63.
Hitchcock Alfred : 254, 262.
Horne John : 108, 109.
Hotte Véronique : 322.
Hugo Victor : 257.
Huston John : 254.
Huston Nancy : 274, 277, 280,
287, 291, 342.
Ibrahim-Ouali (Ibrahim-Lamrous)
Lila : 216, 217, 286, 320, 379.
Ighilahriz Louise : 154.
Imache Tassadit : 366.
Imaksen Nayla : 333.
Jauffret Jean-Charles : 112.
Jeanne d'Arc : 50.
Jeanson Francis : 63.
Jenni Alexis : 358.
Joole Patrick : 270, 272.
Jordi Jean-Jacques : 241-244, 380.
Julliard Colette : 47.
Juin (maréchal) : 62.
Kacimi (El-Hassani)
Mohamed : 13, 328, 334, 337,
341-343, 346-348, 350, 366,
372.
Kaempfer Jean : 7, 94, 118, 362.
Kafka Franz : 257.
Kaki Ould Abderrahmane : 317.
Kateb Amazigh : 31.
Kateb Yacine : 13, 14, 16, 22, 23,
25-29, 31-33, 35, 36, 40, 50, 67,
130, 135-137, 163-165, 173,
176, 181, 182, 184, 204, 225,
229, 270, 295, 309, 321, 329,
330, 347, 372, 373, 377.
Kerchouche Dalila : 243, 245,
246, 306, 310, 312.
Kessel Joseph : 80, 81.
Ketou Safia : 162.
Khadra Yasmina (Moulessehou
Mohammed) : 13, 48, 335, 336,
339, 366.
Khélil Hédi : 175.
Khelladi Aïssa : 331, 335, 351.
Koltès Bernard-Marie : 373.
Kréa Henri : 164, 165.
Kupferstein Daniel : 272.
Labro Philippe : 93, 115, 117, 119,
134, 279.
Lacan Jacques : 322.
Lacheraf Mostapha : 372.
Lagaillarde Pierre : 265.
Lang Fritz : 254.
Larcenet Manu : 267.
Lâredj Waciny : 335.
Laughton Charles : 254.
Lax Christian : 267.
Le Grand-Sébille Catherine : 303.
Ledran Daniel : 267.
Lépront Catherine : 13.
Leulliette Pierre : 109, 114, 115,
139.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

- Levi Primo : 198.
Lindon Jérôme : 62.
Londres Albert : 60, 81.
Loroux Nicole : 229, 289, 290, 295.
Lucrèce : 257.
- M'hamsadji Kaddour : 164.
Maffre Laurent : 268.
Mako : 268, 269.
Malraux André : 169.
Mammeri Mouloud : 13, 24, 25, 40, 163, 181, 185, 204, 207, 330, 366, 374, 377.
Manar Karima : 162.
Manceron Gilles : 271.
Maréchal Marcel : 169.
Marouane Leïla : 335, 366.
Martini Lucienne : 235, 380.
Marvin Lee : 253.
Mascolo Dionys : 63.
Massis Henri : 63.
Maupassant (de) Guy : 257.
Mauriac François : 62.
Maurienne (Hurst Jean-Louis) : 113.
Mauss-Copeaux Claire : 112, 113.
Mauvignier Laurent : 13, 355, 360-362, 364, 374.
Mechakra Yamina : 126, 130, 132, 133, 374.
Mekbel Said : 330.
Mellal Arezki : 366.
Memmi Albert : 61.
Merleau-Ponty Maurice : 63.
Messaoudi Khalida : 333.
Mettay Joël : 245.
Michaud Yves : 12, 39, 380.
- Michel-Chich Danielle : 134, 262.
Michon Pierre : 324, 325.
Milache Said : 269.
Milkovitch-Rioux Catherine : 320, 379.
Millecam Jean-Pierre : 366.
Mimouni Rachid : 11, 13, 16, 204-206, 329, 333, 334, 351, 374.
Mokeddem Malika : 335, 340, 341.
Mokeddem Mohamed : 335.
Mokhtari Rachid : 133.
Molinié Georges : 84.
Morel Marie-France : 303.
Morin Edgar : 63.
Morvandiau : 267.
Moussy Marcel : 366.
- Nador Mustapha : 30, 261.
Najib Redouane : 377.
Nekachtali Leïla : 162.
Néron : 61.
Nivat Anne : 154.
Noël Bernard : 342.
Nora Pierre : 307.
- Ollivier Alain : 121.
Osiel Mark : 293.
Oubechou Jamel : 243, 244.
Oudai Zoulikha : 371.
Ouettar Tahar : 180, 181, 205.
Ovide : 257.
- Pancrazi Jean-Noël : 13.
Papon Maurice : 271.
Parain Brice : 198.
Peisson Édouard : 257.
Pélégri Jean : 36, 62, 68, 80-86, 89, 107, 134, 135, 228, 366.

INDEX

- Pélégri Michel : 88.
Pélissier (colonel) : 44.
Penot-Lacassagne Olivier : 15, 63, 378.
Perec Georges : 116.
Poe Edgar : 257.
Pornon Francis : 288, 351.
Prost Antoine : 307, 308.
- Quaghebeur Marc : 286.
Queffélec Yann : 114, 151, 274, 279, 286.
- Rahal Malika : 7, 343-345, 347.
Rahmani Zahia : 284, 310, 311, 313-316, 351, 374.
Ramdane Abane : 318.
Rehamna Radjet : 162.
Resnais Alain : 62.
Rhebtani Lynda : 162.
Ricardou Jean : 16.
Ricœur Paul : 63, 139, 200, 277, 278, 285, 291, 294, 316.
Riffaterre Michaël : 202.
Rihoit Catherine : 124.
Rimbaud Arthur : 257.
Rioux Jean-Pierre : 61, 63, 113, 168, 281, 380.
Robbe-Grillet Alain : 62.
Robert Jean-Pierre : 103, 105, 110, 119, 150.
Roblès Emmanuel : 36, 69, 87, 166, 167.
Rodin Auguste : 363.
Romains Jules : 62.
Rotman Patrick : 113, 361, 381.
Rouched Ayad Ahmed : 165.
Rousset Jean : 94.
Rouso Henry : 7, 12, 288, 292, 293, 316, 379.
- Roux Annelise : 13.
Roy Claude : 62.
Roy Jules : 36, 41, 43, 52, 62, 65, 68, 69, 80, 81, 83, 91-94, 97, 98, 107, 228, 229, 375.
- Sadjine Taos : 162.
Sadok (ben) Mohamed : 217.
Sadouni Brahim : 133, 134.
Sagan Françoise Sarraute Nathalie : 62.
Said Edward : 15-17, 23, 24, 40, 47, 59, 66, 67, 171, 172.
Saint Louis : 50.
Saint-Arnaud (de) (lieutenant-colonel) : 45, 46.
Saint-Augustin : 278.
Sansal Boualem : 13, 331, 333, 338-340, 351, 356-360, 366, 375.
Sartre Jean-Paul : 61-63, 73-75, 107, 108, 166.
Sayad Abdelmalek : 243.
Schemla Elisabeth : 333.
Schiller Hans : 340.
Schneider Anne : 286.
Schuster Jean : 63.
Sebbar Leïla : 228, 232, 274, 277, 278, 286, 290, 304, 307-310, 331, 332, 366.
Sebti Youcef : 330.
Semprun Jorge : 200, 204, 357.
Sénac Jean : 67, 80-82, 86, 87, 330, 375.
Serreau Jean-Marie : 32, 164.
Shepard Todd : 381.
Siblot Paul : 238.
Sibran Anne : 267.
Sigg Bernard W. : 113, 117, 381.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Signoret Simone : 62.
Simon Catherine : 336.
Simon Claude : 16, 94.
Sirinelli Jean-François : 61, 63, 168, 281, 380.
Sontag Susan : 74.
Soustelle Jacques : 63.
Sternberg (von) Joseph : 254.
Steward James : 253.
Stora Benjamin : 12, 92, 93, 108, 271, 287, 288, 331, 363, 376, 381, 382.
Stora Jean-Pierre : 233.
Sturges John : 254.
Syreigeol Jacques : 146, 147.

Tavernier Bertrand : 113, 381.
Temlali Yassin : 382.
Tengour Habib : 366.
Tévanian Pierre : 128.
Thénault Sylvie : 206.
Théry Irène : 236, 237.
Thévenet Jean-Marc : 267.
Thibaud Paul : 281.
Thomas Louis-Vincent : 153, 303.
Tintoret (Le) : 95.
Tougourd Lounès : 269.
Trackl Georg : 226.
Trevisan Carine : 117, 134, 144, 197, 198, 202, 212, 306.

Trochet Didier : 267.
Truffaut François : 62, 254.

Valensi Lucette : 210, 379.
Vautier René : 115, 371.
Vercingétorix : 50.
Vercors : 62.
Vidal Guy : 266.
Vidal-Naquet Pierre : 62, 289.
Vinaver Michel : 166, 167, 176, 375.
Vircondelet Alain : 112, 224, 232-235, 240, 366, 375.
Vovelle Michel : 306.

Wayne John : 253.
Wieviorka Annette : 197.
Winock Michel : 39.

Yacine Tassadit : 84.
Yafil Edmond : 261.
YB : 377.
Yveton Fernand : 167.

Zabana Ahmed : 48.
Zaoui Amin : 366.
Zimmermann Daniel : 113, 114, 116, 376, 381.
Zonabend Françoise : 303.

Table

PROLOGUE

HISTOIRES 1830 - 8 MAI 1945

Génération de la révolte	21
Archéologie du conflit	37

COMBATS 1954 - 1962

La littérature en armes	57
La guerre intime	77
L'épreuve du feu	101
Le corps de la guerre	125

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Scènes.....	159
Libération.....	177

RETOURS
1962 - 2012

Le survivant.....	195
L'exil	223
Enquête	247
L'héritage	283
Guerres en miroir	327

ÉPILOGUE

Le roman de la guerre	355
Bibliographie	365
Index	383