



HAL
open science

La nouvelle féminine d'expression française en Algérie dans les années 90 : entre imitation et créativité.

Abdelkader Belkhiter

► **To cite this version:**

Abdelkader Belkhiter. La nouvelle féminine d'expression française en Algérie dans les années 90 : entre imitation et créativité.. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français. NNT : 2022GRALL029 . tel-04032515

HAL Id: tel-04032515

<https://theses.hal.science/tel-04032515>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH - Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littératures française et francophone

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

La nouvelle féminine d'expression française en Algérie dans les années 90 : entre imitation et créativité.

The Feminine French-speaking Short Story in Algeria in The 90s : Between Imitation and Creativity.

Présentée par :

M. Abdelkader BELKHITER

Direction de thèse :

Mme Chantal MASSOL
Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Rapporteurs :

Mme Mounira CHATTI
PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Bordeaux 3 - M. de Montaigne
Mme Lamia OUCHERIF
PROFESSEUR, ENS de Bouzaréah

Thèse soutenue publiquement le **9 décembre 2022**, devant le jury composé de :

Mme Chantal MASSOL PROFESSEUR DES UNIVERSITES EMERITE, Université Grenoble Alpes	Directrice de thèse
Mme Mounira CHATTI PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Bordeaux 3 - M. de Montaigne	Rapporteuse
Mme Lamia OUCHERIF PROFESSEUR, ENS de Bouzaréah	Présidente
M. Mohammed Seghir HALIMI PROFESSEUR, Université Kasdi Merbah	Examineur
Mme Touriya FILI-TULLON MAITRE DE CONFERENCES, Université Lyon 2 - A et L. Lumière	Examinatrice
M. Claude FINTZ PROFESSEUR DES UNIVERSITES EMERITE, Université Grenoble Alpes	Examineur



Remerciements

Ce travail n'aurait pu être présenté sans l'aide, le soutien et la bienveillance de ma directrice de thèse, Madame Chantal Massol. Je la remercie chaleureusement de son appui constant. Ses remarques judicieuses m'ont énormément aidé à remanier ce travail. Je lui suis très reconnaissant d'avoir voulu me donner ses conseils professionnels et son soutien personnel.

Votre patience et votre persévérance ont été des atouts formidables. Je tiens ici à vous exprimer toute ma reconnaissance. Je vous sais gré pour la sollicitude exigeante avec laquelle vous avez dirigé mon travail

Je remercie également la directrice de l'école doctorale, Madame Laure Gardelle.

Je remercie chaleureusement Monsieur Claude Fintz dont les remarques judicieuses et les conseils m'ont énormément aidé à avancer dans ce travail de recherche.

Je remercie les membres du jury, Monsieur Claude Fintz, Madame Touriya Fili-Tullon, Madame Mounira Chatti, Madame Lamia Oucherif et Monsieur Mohammed Seghir Halimi qui ont accepté de lire et d'examiner ce travail.

Ma famille et mes amis ont été d'un grand secours dans les moments les plus difficiles, je les en remercie vivement.

Ibtissam Bouameur m'a particulièrement soutenu et encouragé. Qu'elle trouve en ces quelques mots l'expression de ma gratitude.

Je remercie mon épouse et mes enfants Youcef, Nesrine et Yacine pour tout leur amour.

Enfin, j'ai une pensée particulière pour ma mère qui croit en moi et sait m'apporter confiance et sérénité.

Dédicace

À la mémoire de ma grand-mère maternelle.

Ce qu'un homme veut dire n'est pas toujours immédiatement perceptible dans ce qu'il écrit, et, pour ce qui est de cela, il y a quelquefois de la chance ; mais à la fin, ce qu'il veut dire deviendra tout à fait clair et c'est cela, et le degré d'alchimie qu'il possède, qui déterminera s'il durera ou sera oublié.

Hemingway, *Discours de réception du Prix Nobel*,
trad. de l'anglais (États-Unis) par Roger Asselineau
(Bibliothèque de la Pléiade, n° 207, 1969, p 1623)

Introduction

générale

Introduction générale

Dans les années 1990-2000, l'Algérie a connu une période sanglante où le danger et la peur ont marqué le quotidien des Algériens. C'est la période la plus troublée de l'Histoire de l'Algérie après celle de la colonisation française (1830-1962). Des milliers de personnes ont été assassinées ; parmi eux il y avait des artistes, des journalistes, des médecins, des instituteurs, des femmes professeurs ou infirmières....

Cette période a suscité un nombre important de discours contradictoires : un discours étatique et un autre, journalistique et littéraire, montrant la gravité de la situation vécue. Étroitement liée à cet ensemble complexe, la littérature algérienne d'expression française¹ comme celle de langue arabe, a fait partie de ce combat qu'elle reflète délibérément, car écrire les souffrances, la peur et le silence est devenu une exigence pour les écrivains, et en particulier pour les écrivaines algériennes. C'est ce qui est retenu et affiché en quatrième de couverture de l'essai d'Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*² :

Convoquer les morts, ces « chers disparus », et restituer leurs derniers instants, l'horreur de leur mort, la douleur de leurs proches, comme un cérémonial dans un pays en proie à la guerre, où l'écrivain est offert en victime propitiatoire, tel est le propos de ce récit qui répond autant à une exigence de mémoire immédiate qu'à un désir de lire autrement l'histoire de l'Algérie.

Ces moments difficiles ont donné naissance à une littérature algérienne de langue française qui a produit des nouvellistes de grande valeur. Ce sont généralement aussi des poètes ou des romanciers. Après l'Indépendance, de fortes vocations se sont affirmées dans l'écriture de la nouvelle algérienne.

Notons que dès les années 1950, les écrivains maghrébins ont rompu avec la tradition romanesque française. Leurs écritures avaient consisté à imiter, dans un premier temps, les écrivains occidentaux, puis à dévoiler le non-dit que masque cette imitation tout en essayant de faire connaître le Maghreb aux lecteurs européens. Telle avait été la démarche des grands auteurs comme Mouloud Feraoun, Rachid Mimouni, Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Driss

¹ La littérature algérienne d'expression française, selon Malek Haddad, n'est qu'un aspect « entièrement virtuel de la personne ; ni osmose, ni symbiose, ni communion avec ce qu'il est en profondeur. Il (l'homme algérien) reste l'étranger, l'exilé de sa culture et de son moi ». Source Fouzia Beldjelid, *Le roman algérien de langue française*, Alger, éd. Chihab, 2012, p. 95.

² Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996, Paris, Le Livre de poche, 2002.

Chraïbi et d'autres qui ont donné à la littérature maghrébine cet élan qui ne cesse de multiplier et diversifier les œuvres littéraires de ces dernières années.

Néanmoins, les écrivains algériens de la génération de la guerre de Libération ont aussi leur part dans l'émergence de ce genre littéraire. Certains noms célèbres tels que Mohammed Dib, Mouloud Mammeri et d'autres voient leurs productions de nouvelles quelque peu escamotées par les autres genres dans lesquels ils ont excellé. Ils ont réellement touché, en effet, à tous les genres d'écriture (roman, conte, nouvelle, poésie, théâtre). Leurs écrits présentent la condition humaine, le sens du tragique, la recherche de l'authenticité et de l'identité.

Des nouvelles d'Algérie de Christiane Achour, publié en 2005 aux Éditions Métailié, rassemble un certain nombre de nouvelles d'auteurs célèbres ou modestement connus (Mouloud Mammeri, Tahar Djaout, Aziz Chouaki, Maïssa Bey...). En tout, ce sont vingt-quatre auteurs qui ont essayé de dire l'Algérie à leur façon et qui ont en commun un instrument d'expression : la nouvelle.

Dominée par des noms d'hommes, la littérature maghrébine d'expression française a donné aussi aux femmes le droit à la parole et à l'expression libre afin de leur permettre d'imposer leurs noms et leurs écritures. Ainsi, le patrimoine littéraire du Maghreb est illustré par des noms de femmes comme : Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Leïla Aouchal, Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar, et d'autres. Elles sont connues et reconnues de par leur engagement littéraire. Leurs écritures sont diversifiées.

Les femmes écrivaines algériennes occupent le champ littéraire avec talent et provocation, ironie et tendresse : *Histoire de ma vie*¹ de Fadhma Aïth Mansour Amrouche relate la vie pleine de dignité d'une maitresse femme. Le temps de l'effacement est donc passé. Nous entrons dans celui de la publication, avec la différenciation que cela implique de faire entre expressions personnelles et œuvres littéraires, et la revendication, par les écrivaines, de la prérogative d'adapter ou de modifier la réalité qui leur appartient.

¹ Fadhma Aïth Mansour, *Histoire de ma vie*, Paris, La Découverte, 1991.

Et, comme toute littérature se construit en fonction d'antériorités, les écrivaines algériennes n'ont pas attendu les années 1980 pour s'exprimer, écrire et créer : la littérature féminine algérienne a émergé, tout d'abord, dans l'oralité, traduite par la voix et le geste, les sentiments et les émotions. Nous notons que des poèmes dits et chantés, des proverbes et des contes transmis d'une génération à l'autre, des improvisations rituelles, des chroniques et des légendes ont constitué cette antériorité ancestrale. Ainsi, les autrices algériennes ont entretenu une relation de reproduction, une relation de déférence et une relation de transformation avec cette tradition orale et écrite.

Dans tous les pays maghrébins, les années 1980 furent aussi fécondes pour cette littérature de langue française : des auteurs nouveaux envahissent le terrain par leurs écritures nouvelles. Les récits de vies et les témoignages se multiplient. Cela se remarque sans doute dans les différents genres constituant la littérature algérienne de fiction et de témoignages. Les auteurs veulent parler en toute liberté, plaider leur propre cause pour enfin sortir du silence. Le personnage féminin a occupé la production littéraire (romans et nouvelles). Il est à souligner que la femme qui, au sens propre du terme, se veut « héroïne », n'existe que sur le papier parce qu'elle n'est pas encore inscrite socialement, c'est-à-dire qu'elle est seulement en train de se produire. Et la femme n'advient dans la littérature que lorsque que les autrices auront appris la liberté et seront, elles-mêmes, les héroïnes de leur vie.

Ces écrivaines algériennes décident alors de se battre contre l'hypocrisie nourrie du mensonge qui, depuis des siècles, entoure la condition des femmes algériennes tenues dans le silence : leurs écrits, du fait même de leur existence, incarnent la dissidence. Révolte, mais également contradiction, par la double possibilité, de vie et de mort, qu'elles représentent, puisque ces femmes dénoncent l'injustice patriarcale, transgressent les tabous et les interdits par des mots plus dangereux que les armes. Grâce à ces mots, les femmes écrivaines dévoilent ce que l'on ne doit pas montrer et disent avec audace ce que l'on veut cacher. Pour elles, l'écriture est Espoir avant d'être Création : elle est, en effet, Vie. L'écriture, pour ces nouvellistes, est devenue un moyen de combat pour briser le silence. Elles peignent le quotidien du peuple algérien avec ses angoisses et ses souffrances, bien qu'elles

soient menacées, tantôt par l'État, tantôt par les intégristes. Ainsi, par une écriture innovante, ces femmes nouvellistes refusent de se laisser emprisonner dans la vieille distinction réalité/irréalité, mais contrairement aux nouveaux romanciers des années 1950¹, ces femmes nouvellistes racontent des histoires au sens plein du terme, où le lecteur peut retrouver le cours naturel du récit auquel il est habitué, reconstituer sa trame logique et par conséquent résumer la fiction. Elles renouent, comme le fait la littérature occidentale à partir des années 1980, avec une littérature « transitive », qui retrouve le souci du réel. Mais qui hérite, en effet, des questionnements de l'ère du soupçon.

L'évolution du destin individuel intéresse les nouvellistes, le récit lui-même devient captivant, elles utilisent un langage courant, relevant de l'oralité servant à la communication quotidienne.

Ces nouvellistes algériennes s'inspirent donc de leur quotidien pour peindre un monde tantôt réel, tantôt imaginaire. Les autrices utilisent dans leurs œuvres littéraires des questionnements permanents qui mettent le personnage en relation étroite avec les événements de l'histoire relatée, avec les autres personnages et le narrataire (récits de femmes et autobiographie). Cette littérature du questionnement montre aussi bien que relater une histoire n'a jamais été une affaire de certitude assez paisible, que le texte n'a pas la présomption de représenter un réel en lui-même mystérieux et énigmatique, et souvent problématique. En dépassant ce réel à travers une libération du mot qui varie et joue avec les formes du fantastique et du mythe, le texte multiplie le sens et ne cesse de s'écrire dans les fractures intimes des autrices dont les œuvres ont déployé cette stratégie du questionnement et de l'information incertaine, issue de l'« ère du soupçon ». C'est, de même, une « utopie du langage » qui démontre aussi bien que nous ne pouvons pas écrire dans un cadre fixe et précis ce que nous croyons être le réel.

Le texte tel qu'il se présente n'assume plus essentiellement une fonction de communication car l'écriture, qui se construit à partir du langage, est une réalité

¹ Dans son ouvrage *Lire le roman*, édition de Boeck Sup, 5^e édition, 2005, p. 24, Jean- Pierre Goldenstein souligne que les néo-romanciers refusent de se laisser enfermer dans la vieille distinction réalité/ irréalité. Cela revient à refuser la norme et ses intentions. Ils assument avec courage et talent ce qui leur incombe : l'éveil des consciences, quelles que soient les voies choisies. Ils font de la fiction et de l'art. Ils mettent en forme l'illusion constructive. Ainsi, pour peindre la vie il faut d'abord la rêver.

complexe. Elle s’empare de tous les éléments contraires : de la vérité et du mensonge, de l’intelligible et de l’inintelligible, du réel et de l’irréel, du concret et de l’abstrait, du sérieux et du fantaisiste, du rationnel et de l’irrationnel. La pensée moderne est disparate, variée et le texte s’écrit donc dans la fragmentation qui témoigne de l’incompréhension des choses car le texte :

Est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n’y a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut-être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu’il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables¹.

Par des textes de fiction-témoignage, inévitables dans ces années sanglantes, les nouvellistes décrivent avec précision mais aussi avec force les personnes et leurs sentiments ainsi que leur péril quotidien. Elles content aussi le dur quotidien des femmes dans une société déchirée par les tabous et bouleversée par la propagation rapide de l’idéologie islamiste qui a fait retomber l’Algérie dans d’autres formes de violence qui mènent à des conflits sanglants, quarante ans, presque, après son indépendance. Ces événements ont bouleversé la vie de tous les Algériens et ont bousculé leur vision du monde. C’est un autre moment tragique de l’Histoire d’Algérie. Le peuple algérien fait sa mue : ce ne sont plus les Français, désormais partis, qui sont les étrangers pour ceux qui ont connu la guerre d’indépendance, mais leur propre descendance. De tels événements tragiques, qui ont secoué le pays depuis 1990, ont suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de « littérature de l’urgence », considérée comme un témoignage sur un moment brûlant de la conjoncture historique en Algérie. Pour la nouvelliste et romancière Maïssa Bey et d’autres, l’écriture dans une situation d’urgence est sans doute un acte d’engagement et de dévoilement de réalité avec des « mots » disant le refus de toute complicité confortable ou de toute subordination. L’écriture d’Assia Djébar, comme celle d’autres romancières et nouvellistes, se nourrit de ses expériences personnelles et est guidée par l’important intérêt de dénoncer l’enfermement et l’oubli :

J’écris parce que l’enfermement des femmes, dans sa nouvelle manière, 1980 (ou 90, ou 2000) est une mort lente, parce que l’isolement des femmes, analphabètes ou docteurs, est

¹ Roland Barthes cité par Bendjelid Faouzia, *L’écriture de la rupture dans l’œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat (sous la direction de Fewzia SARI), Université d’Oran, 2006, p. 164.

une mort lente, parce que la non-solidarité (présente) des femmes du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut-être de silence, mais certainement pas d'entraide¹.

Quant à Maïssa Bey, elle compare l'écriture à une arme contre la peur et le silence : « [...] La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposés.² »

Jean Déjeux, Charles Bonn, pour ne citer que ces chercheurs, se sont largement investis dans la littérature algérienne francophone, ont étudié les différents thèmes majeurs de cette littérature : le fonctionnement de la mémoire individuelle et collective, la quête identitaire et l'altérité. Ils se sont intéressés aux structures spatiales qui déterminent l'histoire et la mythologie culturelle de la société maghrébine, et en particulier la société algérienne, pour ainsi montrer sa singularité.

Notre projet est d'étudier la nouvelle algérienne féminine contemporaine d'expression française et d'établir les similitudes et les différences entre les nouvelles des origines et les nouvelles contemporaines, les nouvelles d'Europe et les nouvelles d'Algérie, et entre les nouvelles des hommes algériens et les nouvelles des femmes algériennes.

Par le biais de cette étude, nous avons aussi voulu montrer au monde la souffrance en silence des femmes algériennes : le vécu de ma mère, mes sœurs, ma femme, le vécu de toutes les femmes en général. Il fallait donc que cette étude touche toutes les catégories de femmes : jeunes, adultes et âgées. Notre problématique s'est focalisée sur ce qui est senti, vécu et exprimé par les femmes nouvellistes algériennes dans leurs écrits transgressifs. Les hommes ne peuvent pas rapporter ce vécu-là, ils peuvent le sentir peut-être de l'extérieur. Les femmes, quant à elles, le vivent de l'intérieur. Elles rejettent en effet l'écriture traditionnelle et ses descriptions qui ne reflètent pas leur vie quotidienne périlleuse. Une telle écriture féminine, nous semble-t-il, est transgressive parce qu'elle pose à la société actuelle des questions qui la bousculent. Notre sujet concerne donc à la fois l'histoire littéraire, l'analyse des genres littéraires, l'analyse des contenus et des procédés d'écriture spécifiques aux femmes nouvellistes d'Algérie.

¹ Assia Djébar citée par Chikhi Beida, in *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Edt OPU, 1990, p. 31.

² Maïssa Bey, citée par Bendjelid Fouzia, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, op. cit., p. 544.

Le choix des textes est aussi, en partie, guidé par une idée assez pragmatique de ce qui constitue l'intérêt d'un texte littéraire, sinon sa qualité. Nous ne retiendrons donc pas la valeur symbolique qui peut relever de paramètres extérieurs à l'œuvre : renommée de l'auteur ou de l'éditeur, actualité de la thématique, etc. Les nouvelles retenues sont en effet toutes assez récentes, qu'elles aient été publiées par des maisons d'édition algériennes, françaises ou canadienne.

Travailler précisément sur la nouvelle algérienne écrite par les femmes nous a été dicté par le succès croissant du genre depuis quelques années. De nombreux recueils ont vu le jour grâce aux maisons d'édition algériennes, dont le développement même est un phénomène assez récent. Cette évolution est en relation étroite avec le contexte socioculturel et politique. D'une part, la décennie qui nous intéresse correspond à la fin du XX^e siècle, avec des aspirations à une modernité parfois problématique. D'autre part, les changements vécus par le pays semblent s'être accélérés au cours de cette période.

En même temps, nous observons l'émergence d'une nouvelle littérature algérienne d'expression française, porteuse de préoccupations plus universelles : les revendications identitaires ou idéologiques.

Tout cela dessine, à notre sens, une évolution, et ce travail trouve également sa justification dans l'absence quasi-totale de recherches dans cette perspective. Quoique tout ait été dit, en apparence, sur le genre littéraire de la nouvelle¹, tout reste à dire sur la nouvelle algérienne. Les travaux critiques consacrés à celle-ci sont rares. Le nombre croissant de nouvelles publiées en Algérie, isolément ou en recueils, impose cependant d'interpréter, d'un côté, la relation entre le contexte de ces publications et les œuvres elles-mêmes et, d'un autre côté, le choix de la langue d'écriture, et ce qui en découle au point de vue de la réception comme de la thématique et de la forme littéraire. Le problème de la littérarité, invoqué à propos des

¹ Certains théoriciens tels que Daniel Grojnowski (*Lire la nouvelle*, 1993) ; René Godenne (*La nouvelle*, 1995) ; Jean-Pierre Aubrit (*Le conte et la nouvelle*, 1997) ; Philippe Andrès (*La nouvelle*, 1998) ont tenté en effet de cerner ce genre littéraire, de le définir, tantôt de manière intrinsèque, en en délimitant la longueur, les règles, la structure ; tantôt de manière extrinsèque, par comparaison avec d'autres genres (roman, légende ou conte). Les théoriciens du formalisme ont proposé, quant à eux, une hypothèse qui se révèle encore pertinente aujourd'hui, à savoir que la forme détermine (jusqu'à un certain point, bien sûr) le fond.

littératures dites “ émergentes¹ ”, se pose plus que jamais avec la nouvelle qui demeure somme toute un genre assez indéfini.

En fait, les seules études dont nous avons pu avoir connaissance à ce jour se limitent à l’analyse du genre dans l’une ou l’autre langue, sans se soucier de voir comment se fait l’adaptation et l’évolution de ce qui est souvent ressenti, en Algérie, comme un genre importé, quelle que soit la langue d’écriture.

Notre sujet nous invitait donc à considérer ensemble, et dans les liens qui se tissent entre eux : une situation historique, celle des années 1990, qui correspondent en grande partie à la « décennie noire » : la pratique d’un genre littéraire, importé d’Occident, la nouvelle ; l’usage d’une langue, la langue française, langue de « l’autre » ; et enfin le fait que les œuvres considérées soient écrites par des femmes.

Nous avons donc à interroger le choix, par ces autrices, de la nouvelle, forme appropriée à un projet d’écriture qu’il nous fallait cerner. Par ailleurs, il était clair que la pratique de ce genre n’allait pas, de leur part, sans transgressions ni ruptures ; il nous fallait donc apprécier la part de créativité de ces écritures féminines.

Dès lors, notre réflexion s’est organisée selon trois thèmes centraux :

- 1- La nouvelle algérienne d’expression française et la problématique du genre littéraire. Cette étude nous permet de donner un bref aperçu sur le genre de la nouvelle tout en essayant de trouver le lien entre l’écriture de la nouvelle française et la nouvelle algérienne d’expression française et la part de la créativité dans celle-ci. Nous nous intéresserons aussi à l’évolution de la nouvelle algérienne, à ses caractéristiques et aux types les plus pratiqués par les nouvellistes algériennes.
- 2- Les spécificités de la nouvelle féminine algérienne entre acceptation et refus d’héritage. Nous mentionnerons les particularités de l’écriture de la nouvelle féminine algérienne qui se résument à deux aspects : l’écriture féminine et la confrontation modernité-tradition ; le portrait du personnage féminin et son élaboration dans le champ de la fiction à travers une écriture de

¹ Charles Bonn , « Les aléas d’une reconnaissance littéraire problématique », *Prologue*, n°13-14, été- automne 1998, pp. 15-22.

l'émancipation, et les différentes modalités de la représentation du "moi" et de l' "autre" en fonction de l'altérité spatiale, identitaire et linguistique.

- 3- La représentation de la femme algérienne dans ses rapports sociaux ou familiaux dans les différents recueils de nouvelles féminines : analyse de l'image du corps féminin algérien, de son évolution et des transformations sous les influences sociales et historiques de la décennie (1990-2000).

Ces points essentiels vont structurer notre recherche qui, dans un premier temps, se propose de mener une réflexion sur la nouvelle comme genre indéfini, sur ses caractéristiques et son évolution.

« Destinée à des lecteurs adultes¹ » selon Thierry Ozwald, la nouvelle se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'elle met en œuvre. Elle limite le nombre des personnages, des événements, des données spatio-temporelles. Tous les fils du récit sont noués à un élément central, à un instant privilégié. Le roman serait le domaine du temps dans sa durée, la nouvelle celui du temps concentré autour de l'instant. Sous sa forme la plus dépouillée, la nouvelle devient ce que les Anglais dénomment la « short short-story », un récit extrêmement bref, réduit au compte-rendu neutre et laconique d'une scène.

Dans un second temps, nous étudierons l'écriture de la nouvelle algérienne, son organisation et son épanouissement, ses différents traits. Le temps, l'espace, les personnages. Dans cette partie, nous essayerons de montrer les procédés rhétoriques dont usent les nouvelles algériennes pour mieux approcher le profil du lecteur potentiel à travers les référents culturels.

Plus que le roman, la nouvelle reste proche du récit oral, de l'histoire racontée en société (elle est souvent appelée "conte" par simplification), et elle vaut surtout par la justesse et la concision du trait, la force de l'impression immédiate. L'esprit de la nouvelle, sa fonction, peut varier selon les époques historiques et les idéologies.

¹ Dans son ouvrage *La nouvelle* (Hachette, 1996), Thierry Ozwald avance que la nouvelle est affaire d'esthètes et de collectionneurs plus que de consommateurs passionnés et de consultants frénétiques et que sa réception est d'ordre intellectuel (p. 5).

Enfin, ce qui a constitué un repère pour légitimer l'appellation de « nouvelle » pour les textes du corpus proposé est la seule étiquette attribuée par l'auteur ou l'éditeur. La présente étude n'ayant pas de visée taxinomique se limitera donc à postuler le genre en se basant essentiellement sur le paratexte et à analyser ses caractéristiques telles qu'elles se présentent à travers les textes étudiés.

Notre deuxième partie sera consacrée à une étude socioculturelle : aux rapports entre histoire et société, une société algérienne qui a connu différents bouleversements au début de la décennie 1990.

Nous tenterons aussi de montrer l'influence de cette société sur les écrits féminins et leur acceptation/refus de cet héritage imposé par le masculin. Par le biais de l'écriture, les femmes écrivaines font face à la contradiction, réaffirment leur statut de femmes qui ont des droits dans une société déchirée par les tabous et bouleversée par la propagation rapide de l'idéologie islamiste.

Notre approche se veut pluridisciplinaire, car le thème choisi exige de varier les points de vue : historique, sociologique, anthropologique, et linguistique

Dans la troisième partie, qui sera plus thématique, nous tenterons d'étudier, dans les recueils de nouvelles choisis, les représentations de la femme et de ses rapports sociaux ou familiaux. Nous analyserons aussi l'image du corps féminin algérien dans ces recueils, ses évolutions et ses transformations sous les influences sociales et historiques. Nous nous intéressons donc à cet être féminin qui, s'interrogeant sur son rôle et ses libertés dans la société, suit une lente transformation au long des siècles, ce qui nous permet donc de mettre en lumière ses prises de conscience, de position et de paroles afin de parler de tout et de « lui ». Nous pourrions ainsi constater que la capacité d'invention de ces nouvelles se manifeste sur le plan thématique lui-même, en bouleversant, souvent, des représentations convenues, ou en permettant à des représentations nouvelles d'émerger.

La problématique féminine est au centre des récits des nouvellistes algériennes qui sont marqués par une syntaxe raffinée et un rythme lent, donnant naissance à une écriture créative, aérée et sobre ; « une écriture qui hante la réalité de surface – ce "matériau ordinaire" – qui la marque au plus près, qui la restitue sans jamais tenter

de s'y substituer.¹ » Les nouvellistes décrivent alors les événements et les choses comme ils leur apparaissent, c'est une réalité relative.

Le choix des nouvelles

Le choix de notre corpus a été guidé par la volonté de montrer l'apport de l'écriture féminine sur une période tragique de l'Histoire algérienne en usant d'un genre littéraire qui est "la nouvelle". Nous avons, au fil de notre réflexion, porté plus spécifiquement notre attention sur les recueils suivants, qui sont publiés tout au long de cette décennie, et qui constitueront notre corpus. Ce corpus comportera, afin d'être le plus représentatif possible, des œuvres d'écrivaines célèbres, en Algérie et bien au-delà, mais d'autres, aussi, d'autrices moins connues, et ayant eu une diffusion plus modeste.

Recueils de nouvelles

ABDESSEMAD Rabia, *La voyante du Honda*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- *Mémoire de femmes*, in ALA, n° 17, janvier 1998.

ASLAOUI Leïla, *Dérives de justice*, Alger, Bouchène, 1990.

Survivre comme l'espoir, Alger, Média-Plus, 1994.

BEY Maïssa, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998.

BOUABACI Aïcha, *Peau d'exil*, Alger, éd. ENAL, 1990.

DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.

GHANEM Nadia, *La Nuit bleue*, Montréal, Vlb éditeur, 1991.

HAMOUTENE Leïla, *Abimes*, Alger, ENAG, Algérie, 1992.

SEBBAR Leïla, *La Négrresse à l'enfant*, Paris, Syros, 1990.

La Jeune fille au balcon, Paris, Seuil, 1996.

Soldats, Paris, Seuil, 1999.

TITAH Rachida, *Un ciel trop bleu*, France, L'aube, 1997.

¹ Ahmed Hanifi, Entretien avec Maïssa BEY, 13.10.2006 [En ligne]. <http://ahmedhanifi.com/entretien-avec-maïssa-bey-13-10-2006/> consulté le 12/07/2022.

Les recueils de nouvelles de notre corpus sont ici classés par ordre alphabétique des noms des autrices. La date donnée est celle de la première édition. D'autres recueils de nouvelles, tels *Sous le jasmin la nuit* (Maïssa Bey, 2005), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Assia Djebar, 2004, paru pour la première fois aux éditions Albin Michel en 1980 et réédité en 2002 , pour « La nuit du récit de Fatima ») et le recueil *Sept filles* (Leïla Sebbar, 2007) seront utilisés pour montrer la continuité des thèmes traités, tels la condition de la femme, la quête identitaire, l'exil... avant et après la décennie noire.

Partie I

**La nouvelle algérienne d'expression française :
approche théorique**

Partie I : La nouvelle algérienne d'expression française : approche théorique

Chapitre I

La nouvelle algérienne d'expression française

Chapitre I : La nouvelle algérienne d'expression française

La situation de la nouvelle algérienne d'expression française comme genre dans le champ littéraire algérien est problématique. Elle s'illustre par un succès sans précédent par sa production, malgré une visibilité très limitée durant plus d'une soixantaine d'années de pratique. Dès les années 1980, son triomphe au sein de l'espace littéraire maghrébin a été un signe révélateur de la maturité d'un genre ayant évolué en marge de la critique de cet espace. Le succès de la nouvelle en Algérie est dû en grande partie à la formation des écrivains algériens francophones et leur maîtrise des techniques des autres genres littéraires, en l'occurrence le roman et le conte tels que pratiqués en Europe.

Cette situation nous amène à nous interroger : comment expliquer l'absence, à ce jour, d'ouvrages de références spécifiques ? Aucune synthèse exhaustive n'est venue sanctionner plus d'une soixantaine d'années de production nouvelle par les écrivains algériens.

Cependant, qu'est qu'une nouvelle ? Est-elle ou n'est-elle pas un genre ? En quoi se distingue-t-elle du roman ou du conte ? Y a-t-il une forme ou des formes spécifiques à la nouvelle ? Quelle est l'esthétique de la nouvelle ? Quelles sont ses stratégies d'écriture ?

Négligée et délaissée par un public algérien qui ignore sa richesse, la nouvelle, qui se distingue par « ses inspirations et ses conceptions¹ », occupe toutes sortes d'espaces de la communication, surtout dans la presse quotidienne européenne. Mais ce n'est qu'en 2003 qu'un concours national de la meilleure nouvelle a été lancé par l'Établissement Arts et Culture de la wilaya d'Alger, avec pour objectif de promouvoir l'action culturelle et la création.

1. L'écriture de la nouvelle et la problématique du genre

De nombreuses études sur la nouvelle ont été faites, mais très souvent la critique fait prévaloir la variété du genre sur l'aspect définitoire. Les genres littéraires sont, depuis les années 1960-1970, au cœur de certaines réflexions théoriques importantes telles que l'analyse du discours, ou l'esthétique de la

¹ Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996, p. 13.

réception. Wolf Dieter Stempel affirme que « le genre¹ est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu² ». Et c'est la réception qui détermine en quelque sorte toute production littéraire. Ainsi, le genre littéraire (en paraphrasant H. R. Jauss), désigne des familles de textes pratiquant la même écriture et s'inscrivant dans la même continuité historique. De ce fait, le genre prend part au procès de lecture tout autant qu'à celui de l'écriture.

Les nombreux travaux récents et recherches universitaires des critiques ont permis de définir la nouvelle comme un genre distinct, et dont l'identité est affirmée et reconnue. R. Godenne propose des éléments clés pour donner une définition précise de la nouvelle. Il dit ceci :

Étudier la nouvelle [...] c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédées, s'interroger sur leur valeur respective, puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle.³

La nouvelle, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est souvent, néanmoins, considérée comme un genre indéfini. Godenne, en empruntant une idée de P. Morand, a fait remarquer dans un premier temps que la nouvelle ne pouvait être classée comme genre en tant que tel : « la nouvelle en général présente une telle diversité de nouvelles en particulier, qu'aucune classification universelle ne saurait la contenir⁴ ». Cependant, dans sa recherche portant sur *La nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Florence Goyet a pu montrer l'unité profonde du genre et dégager les traits qui le fondent sans en donner pour autant une définition, du moins pour l'époque étudiée: « même si les thèmes sont infiniment variés et les procédés stylistiques toujours changeants, la stratégie qui met en œuvre ces thèmes et ces procédés est toujours constante à une époque donnée⁵ »

¹ Francesco Bonciani utilise pour la première fois en 1574 le mot « genre » pour désigner la nouvelle dans *Lezione sopra il comporre delle novelle*.

² Wolf Dieter Stempel, *Aspects génériques de la réception*, in Gérard Genette et al. *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p.170.

³ René Godenne, *La nouvelle française*, PUF, 1974, pp. 13-14.

⁴ Paul Morand, cité par René Godenne in *Études sur la nouvelle française*, Genève, éd. Slatkine, 2005, p. 21.

⁵ Florence Goyet, *La nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, 1993, p.7.

Rappelons que la nouvelle algérienne, comme récit bref, intéresse très rarement les critiques universitaires : tous les travaux sont focalisés soit sur le roman soit sur le conte. La nouvelle, elle, a longtemps été dédaignée par les critiques, et pas seulement dans le domaine algérien, comme le souligne Vincent Engel : « le genre [de la nouvelle], on le sait, a souvent été boudé, tant par les auteurs et les éditeurs que par les critiques¹ ». Un constat similaire a poussé René Godenne à devenir historien² de la nouvelle et à la défendre avec ambition : « depuis de nombreuses années en France s'élèvent périodiquement des voix pour dénoncer et déplorer le manque de considération qui entoure cette forme particulière de récit court qu'est la nouvelle³ ».

Il importe de dire aussi que, désignée par les expressions de « petit roman », « bref roman » ou « une sorte de roman très court » (*Dictionnaire Littré*), la nouvelle a connu un problème de genre, un concept « utilisé aujourd'hui pour classer les textes et en distinguer les différents types⁴ » – même si le théoricien italien de l'esthétique Benedetto Croce juge cette notion de genre inadéquate à l'objet littéraire, attirant l'attention sur le fait que « l'individualité de l'écrit l'emporte sur son appartenance générique⁵ » ; ou si, vis-à-vis de la notion même de genre, l'on peut, avec Daniel Grojnowski, souligner l'attitude réservée des théoriciens du langage qui affirment que chaque genre littéraire en englobe plusieurs : « la nouvelle peut se présenter sous forme de fable, de lettre, de poème en prose, etc...⁶ ». Ce dernier affirme ainsi, au sujet de la nouvelle, qu'elle est « un genre polymorphe qui se prête à tous les avatars. Elle est, comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphoses⁷ »

¹ Vincent Engel « Liminaires » in *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone autour du XXI^e siècle*, Québec, L'instant même, 1994, p. 9.

² René Godenne, *Études sur la nouvelle française*, op. cit., p.15. En réponse à une question posée par Joël Glaziou lors d'un entretien pour *Harfang, la revue de la nouvelle*, n°6, automne 1993, René Godenne explique qu'il a décidé de devenir historien de la nouvelle française d'abord (au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle) et francophone ensuite (au XX^e siècle) et que, au fil du temps, cela a tourné à la passion. Une passion qui l'a conduit à ne plus lire de romans.

³ René Godenne, *La nouvelle*, Paris, Honoré champion éditeur, 1995, p. 13.

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000, p. 12.

⁵ Ibidem, p. 13

⁶ Ibidem, p. 13

⁷ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op.cit., p. XI.

Il nous semble que l'on ne peut faire, cependant, l'économie de la notion de genre et que l'on ne peut raisonner sans tenir compte des spécificités de chacun d'entre eux (roman, conte, nouvelle, théâtre...). Ainsi, parlant de l'historicité de la nouvelle, Thierry Ozwald explique que :

Vouloir à tout prix instituer des coïncidences, signaler des similitudes, souligner des analogies commodes, c'est, finalement et paradoxalement, gommer les différences, ne plus rien discerner du tout des liens réels qui existent entre ces genres apparentés, alors qu'ils déterminent les phases successives, et donc aussi des principes qui président à leur structuration ; mais cela revient surtout à perdre totalement de vue la perspective historique, la dimension diachronique du fait littéraire, cette dynamique interne qui modifie progressivement les formes et les fait s'engendrer les unes les autres, se disposer les unes par rapport aux autres ; c'est ignorer, pour tout dire, la genèse d'une forme plus accomplie et sensiblement sophistiquée que les autres. Pour retrouver l'unité du genre, saisir le phénomène dans sa continuité et ne pas céder à la tentation du fourre-tout universaliste, il convient donc de différencier, de classer, voire d'étiqueter, plutôt que de confondre et de généraliser, en niant a priori les différences¹

René Godenne, Thierry Ozwald, Daniel Grojnowski et d'autres ont fait le constat de l'apparement de la nouvelle avec d'autres formes narratives voisines, en l'occurrence le conte et le roman.

Quel rapport entretient-elle, alors, avec ces autres genres ?

D. Grojnowski part du fait que la nouvelle française actuelle « est tributaire d'avatars antérieurs dont elle semble avoir conservé le souvenir intermittent² », tels les lais, les fabliaux, le conte ... Mais elle a existé aussi sous la forme du « petit roman » : Argens, au XVIII^e siècle, soulignait ainsi, dans *Lectures amusantes, ou les délassements de l'esprit, avec un discours sur les nouvelles*³ [1739] que c'est l'étendue qui fait la différence entre le roman et la nouvelle :

La nouvelle a cela de commun avec le roman, que l'un et l'autre est une fiction ingénieuse, et que les aventures qu'on décrit doivent être intrigüées et ménagées de telle manière que le lecteur s'intéresse en faveur de la personne qui en fait le principal sujet [...] Leur différence, ce me semble, ne consiste que dans l'étendue⁴

¹ Thierry Ozwald, *La nouvelle, op. cit.*, p. 13.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, pp. 4-5.

³ Argens, cité par René Godenne in *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

Pour Thierry Ozwald, la question fondamentale est de faire la distinction entre la nouvelle et le petit roman et il en arrive, lui, à conclure que c'est « en réalité la notion immédiate de ce qui est essentiellement une nouvelle – notion confuse et variable selon les individus – [qui] permet de déterminer si l'on a affaire à une nouvelle ou non. Le critère de longueur n'est donc d'aucune utilité puisque qu'il ne permet pas d'établir clairement la frontière roman/nouvelle¹ ». Ainsi, une nouvelle d'une centaine de pages, et qui se caractérise initialement par sa brièveté, pourrait-elle être assimilée un roman ? T. Ozwald admet que « l'extrême resserrement formel de beaucoup de nouvelles n'est pas un axiome de leur brièveté, il n'en est que l'un des effets ou l'un des symptômes² » et il ajoute même que : « le critère de vérité³ ne résiste pas davantage à un examen comparatif⁴ » et ne peut donc en aucun cas être un critère déterminant de la spécificité de la nouvelle : peut-on dire, par exemple, que la nouvelle fantastique tende au vrai ?

L'identité de la nouvelle par rapport au roman s'affirme au XIX^e siècle : elle devient alors un genre distinct, elle est tantôt désignée par « nouvelle », tantôt par « conte », car elle « se recentre le plus souvent autour d'une littérature qui a partie liée avec la mémoire orale. Appartenant au domaine du merveilleux ou à celui du folklore, et souvent aux deux ensemble, ces récits ressortissent généralement à la tradition ancestrale du contage, de la transmission d'une mémoire collective⁵ ». Ce récit court se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'il met en œuvre. La nouvelle limite le nombre des événements, des données spatio-temporelles et des personnages, qui reçoivent des descriptions physiques et psychologiques sommaires. Tous les fils du récit sont noués à un élément central, à un instant privilégié. Contrairement à la nouvelle, le roman, comme nous l'avons dit plus haut, serait le domaine du temps dans sa durée. De ce fait,

¹ Thierry Ozwald. *La nouvelle, op. cit.*, p. 7

² Ibidem, p. 8.

³ Nous entendons par « critère de vérité » une vérité immédiate qui permet de (re-) connaître une vérité médiante. Ce critère, selon Ozwald, ne peut résister davantage à un examen comparatif. L'écrivain doit proposer un tableau qui se veut non plus seulement vraisemblable des mœurs des temps mais vrai. D'ailleurs, le lecteur doit être conduit vers la vérité. Quant à Edgar Poe, la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite.

⁴ Thierry Ozwald. *La nouvelle, op. cit.*, p. 8.

⁵ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 83.

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le trac des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue.¹

Nous remarquons avec Baudelaire que la nouvelle convient le mieux au lecteur de par ces traits qui la distinguent du roman. Comme récit court, elle contient tous les ingrédients permettant la jouissance de l'esprit, contrairement au roman jugé trop long qui ne recueille plus les faveurs du lecteur à l'ère de la mondialisation et du progrès technologique : la technologie rend les gens paresseux et influence l'acte de lecture.

Dans son livre *Études sur la nouvelle française*², René Godenne souligne aussi que le roman, le conte, la nouvelle, le théâtre ou la poésie sont des catégories remises en question. Certes, il est fréquent qu'une publication soit classée par l'éditeur dans chacune de ces catégories, mais la classification n'est en fait qu'une simplification pour ne pas dérouter le lecteur potentiel. On ne peut pas toujours se fier à cette classification pour différencier les genres, surtout quand il s'agit de la nouvelle et du conte. En effet, la distinction entre la nouvelle et le conte pose problème ; les critiques, toutefois, ont essayé de définir la nouvelle et de la classer comme un genre littéraire indépendant du conte ou du roman. Par ailleurs, on note que l'évidence du genre s'impose aux auteurs qui, bien souvent, écrivent tour à tour des romans ou des recueils de nouvelles.

Notons aussi que la conception de la nouvelle varie selon les époques et aussi selon les esthétiques des auteurs qui sont parfois indécis dans la manière de nommer leurs productions, par exemple : « cet ouvrage n'est pas un roman, mais une nouvelle³ ». Certains la désignent par les deux termes, « nouvelle » et « conte ». Ainsi, « on assiste à la mise en place progressive et définitive du genre de la

¹ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe : Nouvelles Histoires extraordinaires*, A. Quantin, 1884, p. ---xix. [en ligne] :

https://fr.wikisource.org/wiki/Nouvelles_Histoires_extraordinaires/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe
consulté le 13/06/2020.

² René Godenne, *Études sur la nouvelle française*, op. cit., p. 23.

³ L. de Bruno, cité par René Godenne in *Études sur la nouvelle de langue française*, op. cit., 2005, p.30.

nouvelle, et il n'est pas étonnant que tel conte – c'est le cas des textes qui composent l'*Heptaméron* – se ressente particulièrement de la proximité de la nouvelle¹ ». Mais les nouvelles modernes se distinguent par leur conception. Elles sont loin d'être liées génériquement au conte. Le dictionnaire *Le Robert*² (T.IV, 1980) tente de définir la nouvelle en fournissant une description qui débroussaille le terrain : « Genre qu'on peut définir comme un récit généralement bref, de construction dramatique (unité d'action), présentant des personnages peu nombreux dont la psychologie n'est guère étudiée que dans la mesure où ils réagissent à l'événement qui fait le centre du récit.³ »

Quant à Grojnowski, il constate que « la nouvelle est un genre omnigène, c'est une production qui ne peut être classée dans un genre unique vu qu'elle peut recouvrir tous les modes d'expression possibles, revêtir l'apparence du monologue comique, du journal intime ou du récit légendaire.⁴ »

Le choix du genre n'est nullement imposé qu'aux seuls auteurs, d'après Daniel Grojnowski qui montre, à travers une étude sur la nouvelle, que l'évidence du genre s'impose aux éditeurs et aussi aux lecteurs :

L'évidence du genre s'impose aussi aux éditeurs qui ne publient qu'avec parcimonie des recueils, en donnant leur préférence à des plumes connues de romanciers ou d'essayistes afin de cautionner un type d'ouvrages difficile à vendre. Car la nouvelle attire moins de lecteurs que le roman ou la biographie. Si bien que les éditeurs oublient fréquemment d'indiquer le genre du titre [...] L'évidence du genre apparaît enfin au lecteur qui aime ou n'aime pas la nouvelle, qui repère ou non les meilleurs auteurs⁵.

Pour sa part, Franck Evrard souligne une paresse du côté des lecteurs et une réticence du côté des éditeurs :

En ce qui concerne les lecteurs, on met essentiellement l'accent sur leur paresse : de toute évidence, ils n'aiment pas lire – et par conséquent acheter – un livre composé de plusieurs histoires indépendantes, parce qu'il les oblige plusieurs fois de suite, c'est-à-dire en abordant chacune d'elles, à prendre contact avec de nouvelles figures, à être attentif à de nouveaux événements [...] En ce qui concerne les éditeurs, on souligne leurs réticences les plus vives, peu enclins qu'ils sont à publier des livres qui ne se vendent pas. En réalité, pour les éditeurs comme pour les lecteurs, la nouvelle se voit considérée comme une production éphémère.⁶

¹ Ozwald Thierry, *La nouvelle, op. cit.*, p. 15.

² Dictionnaire *Le Robert*, t. IV, 1980.

³ Ibidem

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, pp 14-15.

⁵ Ibidem, pp. 14-15.

⁶ Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, PUF, 1974, pp. 5-6.

Il est clair, nous semble-t-il, que les lecteurs contribuent à la déconsidération de ce genre dit mineur¹ ; la production de nouvelles dépend de leur lectorat.

En somme, nous pouvons dire que chaque genre littéraire renferme en lui un certain nombre de caractéristiques qui permettent sa reconnaissance, comme le souligne Françoise Rullier Theuret :

La nouvelle, le roman, la fable et le conte n'ont pas été structurés par les mêmes contraintes explicites et ils n'ont pas connu les diktats des anciens arts poétiques ; leur définition est de ce fait plus difficile à arrêter, cependant leur écriture renferme une forme antérieure connue et met en œuvre un ensemble de conventions, de sorte que les classes de textes ne se mélangent pas. Chacun des textes rentre dans une tradition et correspond à une idée que le lecteur se fait du texte énoncé. Celui qui ouvre le roman n'attend ni le même type d'histoire, ni la même stature des personnages que le lecteur de l'épopée².

2. Pour une définition de la nouvelle

Les chercheurs et les critiques ont essayé de donner une définition de la nouvelle en la comparant au roman et au conte, en se basant sur la forme, l'espace, l'action et sur le temps, et en dégagant, sous ces différents aspects, les spécificités et les caractéristiques de chaque genre. Catherine Grall note que « le problème de la définition de la nouvelle semble aussi vieux que le genre lui-même, dont les appellations ont fluctué avec le temps et fluctuent au sein d'une même période selon les auteurs, les éditeurs et les critiques³ ».

La difficulté d'une telle définition tient en outre au fait que, ainsi que le note Daniel Grojnowski, « On ne peut évidemment définir un genre littéraire comme on le ferait d'un terme de géométrie⁴ ».

Définie comme une sorte de récit très court, la nouvelle est un genre distinct, son identité est affirmée et reconnue. Le nouvelliste choisit le peu d'éléments pour dire le plus. Il sait captiver l'attention de son lecteur sans aucun temps mort, le surprendre et l'émouvoir. Cet art de l'économie et cette brièveté permettent

¹ Le terme « mineur » est utilisé par Thierry Ozwald dans son ouvrage *La nouvelle* édité à Paris en 1996.T. Ozwald constate que la nouvelle ne bénéficie pas de la place qu'occupent les grandes constructions romanesques. Il ajoute que le lectorat propre à la nouvelle est constitué de spécialistes, d'amateurs éclairés et cultivés

² Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, p. 4.

³ Catherine Grall, *Le sens de la brièveté A propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 7.

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 3.

d'intensifier l'effet produit par un texte rapide, précis et concis, aux descriptions courtes. Un fait souligné, entre autres, par Pierre Gamarra dans la revue littéraire *Europe* :

L'art de la nouvelle est un art d'économie : dire le plus avec le moins. De deux mots, le nouvelliste choisit le moindre. Cela donne des œuvres courtes ou assez courtes. En vérité, ce n'est pas seulement par le nombre que la nouvelle se distingue d'une narration plus étendue du genre du roman. C'est - entre autres choses - par la brièveté et l'acuité de sa dramaturgie, par un nombre réduit de personnages, par la suppression fréquente ou l'abréviation de certains moments ou éléments d'un récit : introduction, présentation, digressions, conclusion. La nouvelle entre vite en matière, sa chute est souvent rapide, saisissante.¹

Cette citation attire notre attention sur le fait qu'une définition par la brièveté seule a un caractère problématique, et il semble qu'il ne faut pas tenir « compte de la longueur du texte pour décider si celui-ci est une nouvelle, un roman ou un conte² », surtout avec la pratique du recueil qui permet la diversité et l'unité : une telle conjugaison rend la distinction entre forme brève et forme longue problématique (pour paraphraser la formule de Francis Lacoste)³ Elle est plus proche, dans sa brièveté, tantôt du conte et de la légende, tantôt du récit réaliste ou fantastique, et ces frontières étroites posent des problèmes et rendent l'étude de la nouvelle comme genre plus difficile. Elle possède tous les ingrédients qui poussent à sa brièveté car « contrairement au roman, la nouvelle est centrée sur un seul événement, les personnages sont peu nombreux et moins développés et sa fin est souvent inattendue, et prend la forme d'une "chute" parfois longue de quelques lignes seulement⁴ ». Aussi faut-il dire que les nouvellistes adoptent la nouvelle pour son caractère bref. Une brièveté dictée, d'une part, par le choix du type de sujet qui limite l'argument de chaque nouvelle à un nombre de faits minimal. En conséquence, elle cristallise l'action autour d'un seul incident. Et d'autre part, par le

¹ Pierre Gamarra, cité par Amar Nait Messoud in *L'art de la nouvelle et des nouvellistes de talent* disponible sur : <http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-95188.html>

² Le dictionnaire numérique *Le Littré*, disponible sur <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouvelle.php#:~:text=Malgr%C3%A9%20cette%20d%C3%A9finition%2C%20il%20appara%C3%A9t,effet%20produit%20par%20le%20texte>.

³ Francis Lacoste et Noureddine Lamouchi, *Roman et récit bref* (Recueil, n°2) : travaux du Groupe de recherche tuniso-français sur les formes romanesques, Tunisie, collection « Publication de l'Institut Supérieur des langues de Gabès », 2008, p. 15.

⁴ *Qu'est-ce qu'une chute dans une histoire ?* article disponible sur : <https://definitions.tn/quest-ce-quune-chute-dans-une-histoire/> consulté le 12/05/2017.

choix de la présentation du sujet, qui permet l'élimination de tous détails inutiles. Les auteurs ont tous le sens du choix des détails frappants, de la « scène à faire » : le temps fort du paroxysme dramatique. Le récit est toujours organisé en fonction d'un élément déterminé. Le déroulement des récits se caractérise aussi par sa rapidité et sa concision. Et une fois l'action engagée, le nouvelliste ne s'intéresse et ne s'attarde qu'à l'essentiel. De ce fait, la nouvelle ne cherche pas à multiplier les intrigues ou les péripéties, au contraire, souvent l'action est réduite à un seul événement. Il se passe donc peu de choses entre la situation initiale et la situation finale. Mais cela ne veut pas dire que ce qui se passe n'a pas d'importance, loin de là : cette concentration de l'action impose un nombre très limité de personnages.

3. Bref aperçu sur la nouvelle occidentale (française)

Même si G. Midiohouan et M. Dossou ont pu écrire que « la nouvelle en Europe a mis cinq siècles pour entrer dans la définition de son propre genre. Cinq siècles de tâtonnement, de confusion, [...] pour la simple raison qu'à l'époque le roman était déconsidéré¹ », la nouvelle française, lors de son apparition, a triomphé, des *Cent Nouvelles nouvelles* (1486) dites *Les Cent Nouvelles du roi*, à *L'Heptaméron* (1558) de Marguerite de Navarre, comme l'a noté R. Godenne dans ses *Études sur la nouvelle de langue française* :

Dès son apparition au XV^e siècle, la nouvelle connaît un succès qui perdure tout au long du XVI^e, un succès qui n'a jamais souffert de la faveur rencontrée par le roman, comme l'atteste le nombre élevé de recueils de récits courts, des *Cent Nouvelles nouvelles* (1486) à *L'Heptaméron* (1558) de Marguerite de Navarre . Parce que les auteurs l'ont toujours pratiquée, cette narration spécifique commençait déjà à prendre ses contours comme un texte bref et bien conté².

La nouvelle est dès lors, selon Godenne, un genre « spécifique et typé³ » faisant apparaître de grandes constantes quand on la compare au roman ou au conte : « depuis sa création en tant que genre établi et reconnu jusqu'à ces dernières années,

¹ Guy Ossito Midiohouan, Mathias D. DOSSOU, *La nouvelle d'expression française en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.13.

² René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, op. cit., p. 21.

³ Ibidem, p. 21

c'est-à-dire jusqu'en 1990, la nouvelle française fait apparaître de grandes constantes quand on la compare aux autres genres, longs ou courts.¹ »

Durant le XIX^e siècle, la nouvelle a connu une évolution spectaculaire avec Edgar Poe en Amérique, Guy de Maupassant en France et Antoine Tchekhov en Russie, où sa forme s'est complétée avec une certaine détermination de ses critères pour faire d'elle ainsi un art différent de tous les autres genres littéraires narratifs : roman, conte...

Les critiques soulignent que la découverte de « l'unité d'impression » ou de « l'unité de l'impact » par Poe fut l'une des découvertes qui ont permis de tracer et de délimiter les dimensions de la nouvelle telle qu'on la connaît aujourd'hui. Avec Guy de Maupassant, le récit court a connu un bel essor. Maupassant le considère comme moyen de condensation de l'esthétique naturaliste. Il trouve que la nouvelle est le genre le plus approprié pour relater un instant vécu car dans la vie des êtres humains il existe de courts moments et des réalités qui peuvent influencer son quotidien. Des moments qui ne se lient pas à la naissance, au mariage ou à la mort mais à un instant précis de la vie de l'homme. Avant lui, Charles Nodier et Prosper Mérimée contribuèrent à donner à la nouvelle française moderne son caractère spécifique : court récit, où le réalisme se combine volontiers avec l'extraordinaire, note Henri Lemaître².

Deux causes ont permis cette floraison de la nouvelle comme *genre spécifique et typé*³ : l'une, technique : la multiplication des revues littéraires, l'autre, esthétique : par sa concision, la nouvelle permet de produire sur le lecteur une émotion intense, un sentiment d'étrangeté et de mystère. Elle est réduite pour être lue d'un seul trait. La lecture de la nouvelle suscite ainsi des réactions contradictoires, nuancées et, certainement, propres à chaque lecteur. William Faulkner⁴ écrit : « Une nouvelle,

¹ Ibidem, p. 21.

² Henri Lemaître, cité par Amar Naït Messaoud in *La nouvelle resserre le temps et fixe les images*, disponible sur <https://www.depechedekabylie.com/litterature/95934-la-nouvelle-resserre-le-temps-et-fixe-les-images/> (consulté le 24/07/2020).

³ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, op. cit., p. 20.

⁴ William Faulkner est un romancier américain né le 25 septembre 1897. Même s'il a publié des poèmes et exercé occasionnellement comme scénariste pour le cinéma, il est surtout connu pour ses romans et ses nouvelles. Publié depuis les années 1920, il était encore peu connu avant de recevoir le Prix Nobel de littérature en 1954.

c'est la cristallisation d'un instant arbitrairement choisi où un personnage est en conflit avec un autre personnage, avec son milieu ou avec lui-même¹». La nouvelle, nous l'avons dit, c'est du temps concentré autour de l'instant...

Considérée comme court récit, la nouvelle, qui limite l'action à un événement unique, lui donnant parfois un caractère de vraisemblance, s'oppose au conte merveilleux destiné aux enfants. Cependant, elle est plus proche du conte traditionnel si « l'accent est mis sur le caractère oral du récit qui est raconté soit à la première personne, soit par l'intermédiaire d'un personnage mis en scène dans un premier temps² », souligne D. Grojnowski.

L'évolution du récit bref semble aller vers des récits de plus en plus courts et la nouvelle trouve ainsi sa place dans les revues littéraires : la multiplication des publications régulières des textes brefs (nouvelles) inscrivant l'aventure relatée dans un contexte de la vie ordinaire donnera naissance au recueil, un fait souligné par J.-P. Aubrit : « l'abandon par la presse de la publication régulière et massive de récits brefs a eu pour conséquence de valoriser la notion de recueil³ » qui ajoute, en empruntant une idée de Michel Viegnes, que « si le XIXe siècle fut le siècle de la nouvelle, le XXe siècle est celui du recueil⁴ » .

4. La nouvelle algérienne

Parler de la situation actuelle de la nouvelle en France est d'une grande importance, voire nécessaire, nous semble-t-il, vu l'importance de l'influence de la nouvelle occidentale française sur l'évolution de la nouvelle algérienne d'expression française.

Les premiers écrivains algériens, qui fréquentèrent l'école française pendant la colonisation, furent influencés par les genres narratifs importés de l'Occident (le roman, le conte et la nouvelle) et contribuèrent à l'épanouissement de la littérature algérienne de langue française. Kateb Yacine, avec son œuvre *Nedjma*, en est

¹ William Faulkner, cité par Amar Naït Messaoud in *La nouvelle resserre le temps et fixe les images*, op. cit.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit. p. 5.

³ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, op. cit., p. 85.

⁴ Michel Viegnes, cité par Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, op. cit., p. 85.

l'exemple. En parcourant les textes de cette littérature algérienne des années 1950, on s'aperçoit de l'existence d'une réelle conformité avec les genres importés. Les textes algériens accrédités comme relevant des genres littéraires « roman » ou « récit » correspondent aux formes exactes de ces genres telles qu'elles se définissent dans la classification traditionnelle. Cette littérature évolue selon trois moments décrits par Frantz Fanon : une littérature de l'*assimilation*, une littérature de *pré-combat* et une littérature de *combat* :

Si nous voulions retrouver à travers les œuvres d'écrivains colonisés les différentes phases qui caractérisent cette évolution, nous verrions se profiler devant nos yeux un panorama en trois temps. Dans une première phase, l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. Ses œuvres correspondent point par point à celles de ses homologues métropolitains. L'inspiration est européenne et on peut aisément rattacher ces œuvres à un courant bien défini de la littérature métropolitaine. C'est la période assimilationniste intégrale. On trouvera dans cette littérature de colonisés des parnassiens, des symbolistes, des surréalistes¹.

La littérature algérienne d'expression française se présente néanmoins, assez vite, comme une création de l'imaginaire. En ce sens, Fouzia Bendjelid note que « avec le roman de Kateb Yacine, nous assistons à la naissance d'une écriture qui se fait dans la transgression des codes narratifs issus de la tradition occidentale ; l'écriture se trouve travaillée par l'imaginaire maghrébin, elle est marquée par la recherche de procédés et de mécanismes poétiques qui l'instituent en tant que littérature spécifique et décentrée² »

Les premiers textes algériens, qualifiés par Charles Bonn de romans ethnographiques³, sollicitent une reconnaissance de la part des colons :

Ils font exister cet espace sous nos yeux, devant notre regard extérieur dont ils sollicitent une reconnaissance. Reconnaissance qui n'est pas tant celle d'une écriture, que celle de la réalité de cet espace qu'ils décrivent, comme de sa spécificité. Cet espace sera celui des origines et d'une unité primordiale plus ou moins rompue par la Cité étrangère. Et c'est pourtant dans les codes de cette même Cité que cet espace originel à proclamer doit prendre sens. La description de l'espace dans ce contexte de lecture soulignera donc ce qu'il est de différent par rapport aux normes de la Cité étrangère. Dans cette démarche à la fois temporelle et spatiale qu'est pour lui la création, l'homme du Tiers-Monde retrouve son identité perdue par un retour à la terre et à l'enfance qui lui est le plus

¹ Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Alger, ANEP, 2006, p. 173.

² Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*, Alger, éd. Chihab, 2012, p. 20.

³ Les romans ethnographiques décrivent l'espace national, et le nomment, rendant de ce fait possible l'idée de nation algérienne. Charles Bonn, *Problématique spatiale du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 17.

souvent liée. L'espace de l'adolescence et surtout l'espace adulte, pour le garçon au moins, est toujours un espace autre.¹

L'élite intellectuelle algérienne formée dans les écoles françaises tient, par ce biais, un contre-discours littéraire face à celui des écrivains français (expéditionnaires et missionnaires) qui avait pour objet de justifier l'occupation de cette Algérie dont le paysage exotique « révèle au voyageur l'existence d'une nature accueillante, au climat sans rudesse, foncièrement bonne et sur laquelle ne pèse ni la malédiction d'une quelconque chute originelle, ni celle du travail, ni les vices des hommes : univers généralement clos². »

Aussi faut-il dire que la littérature algérienne d'expression française, qui s'est initialement développée comme une littérature d'imitation, va progressivement perdre ce caractère : elle véhicule en effet les préoccupations majeures de l'époque, à savoir la dépossession, l'acculturation, la marginalisation et la déstabilisation.

Ainsi, bénéficiant de cet héritage colonial, la pratique de la nouvelle a connu, lors de ces débuts, une certaine fixation de la forme. Elle ne s'est jamais développée de façon indépendante car, à l'origine, elle entretenait des rapports étroits avec le conte et avec le roman français.

Le paysage littéraire algérien postcolonial fut dominé par les hommes ; les recueils de nouvelles *Au café*³ et *Le Talisman*⁴ de Mohammed Dib, *Les Rets de l'oiseleur*⁵ de Tahar Djaout, *La Ceinture de l'ogresse*⁶ de Rachid Mimouni, *Escapes*⁷ de Mouloud Mammeri, *Le Survivant et autres nouvelles*⁸, *Héliotropes* de Mouloud Achour et *Le Dernier Crépuscule*⁹ de Djamal Amrani ont le mieux élaboré cet espace. Ces écrivains ont exploré des voies inédites en matière d'imaginaire et de style, et ont laissé une empreinte indélébile dans le langage de la nouvelle.

¹ Charles Bonn, *Problématique spatiale du roman algérien*, op. cit., p. 17.

² Bernard Mouralis, *Les Contre-littéraires*, Paris, PUF, 1975, p. 68.

³ Mohammed Dib, *Au café*, Paris, Gallimard, 1955.

⁴ Mohammed Dib, *Le Talisman*, Paris, Seuil, 1966.

⁵ Tahar Djaout, *Les Rets de l'oiseleur*, Alger, ENAL, 1984.

⁶ Rachid Mimouni, *La Ceinture de l'ogresse*, Alger, Laphomic, 1990.

⁷ Mouloud Mammeri, *Escapes*, Paris, La Découverte, 1992, Alger, Bouchène, 1995.

⁸ Mouloud Achour, *Le Survivant et autres nouvelles*, Alger, Casbah, 2012.

⁹ Djamal Amrani, *Le Dernier crépuscule*, Alger, SNED, 1978.

Notons que la critique littéraire n'a pas donné une grande importance à la production de la nouvelle algérienne de langue française, même si celle-ci a produit des nouvellistes de grande valeur. Pourtant, lorsque nous citons Mohammed Dib, Mouloud Mammeri ou Rachid Mimouni, c'est d'abord aux nouvellistes que nous pensons. Ces nouvellistes ont su pénétrer profondément ce genre littéraire et en maîtriser les principaux ressorts. Cependant, leur production se voit un peu escamotée par les autres genres (roman, conte, poésie, théâtre) dans lesquels ils ont excellé. Reconnaissons que l'esthétique et l'architecture des nouvelles de Mohammed Dib ou de Mouloud Mammeri ne sont pas très loin de celles qui fondent leurs œuvres romanesques : la condition humaine, le sens du tragique, la recherche de l'authenticité et de l'identité.

La lecture de certaines nouvelles d'auteurs algériens nous permet de dire qu'elles tiennent beaucoup de la technique d'écriture de la nouvelle, sans pour autant que la critique littéraire les ait prises pour telles : les nouvelles *Fleurs de novembre*¹ de Kaddour M'hamsadji ont été considérées, par exemple, comme de petits romans.

Cette production abondante de nouvelles a mené Christiane Achour à publier *Des nouvelles d'Algérie 1974–2004*², regroupant un certain nombre de nouvelles d'auteurs célèbres ou peu connus : Mammeri, Tahar Djaout, Aziz Chouaki... Ce fut le premier recueil de nouvelles collectif.

À l'opposé, l'écrivaine algérienne aborde avec beaucoup de recul le champ littéraire. Les écrivaines ont eu un statut particulier pour plusieurs raisons, sociales, culturelles et politiques. Dans ce contexte, rares sont les nouvelles écrites par les femmes (Cf. les travaux de Aïcha Kassoul, chap. II), et ce n'est qu'au début des années 1990 que les femmes nouvellistes algériennes de la troisième génération investissent le champ littéraire en recourant à l'écriture de la nouvelle pour dire, à leur façon, l'Algérie endeuillée. Cette production nouvellistique se présente comme création d'un imaginaire qui s'affirme dans un contre-discours pour se réapproprier ce que l'homme algérien, et les intégristes islamiques en particulier, tentent

¹ Kaddour M'hamsadji, *Fleurs de novembre*, Alger, SNED, 1969.

² Christiane Achour, *Des nouvelles d'Algérie 1974-2004*, Paris, Métailié, 2005.

d'étouffer ou de confisquer : « compte tenu du contexte répressif, elles ont fait preuve de beaucoup de courage en choisissant l'écriture¹ »

Pour dénoncer la situation devenue dès lors très complexe, elles ont utilisé, comme moyen de lutte, la nouvelle, qui a tout pour convenir aux lecteurs qui n'ont pas le temps d'ouvrir un roman : « pour lire un roman, il faut un long loisir, et dans notre vie, telle qu'elle est faite, esclave de besoins matériels, agitée par des intérêts, troublée par des passions, nous n'avons que de courtes heures de repos² ».

Ces femmes écrivaines emploient donc le verbe pour lutter : un verbe arabe et surtout un verbe français qui leur « permettait d'aborder certains sujets, comme la situation de la femme, avec moins de pudeur que lorsqu'on le fait en arabe. Le français était la langue de la Différence, qui permet une plus grande attitude critique devant les sujets difficiles parce que touchant au vécu du quotidien³ », comme l'écrit Charles Bonn.

Et afin de trouver un moyen d'expression qui leur soit adéquat, elles eurent recours à la nouvelle, pour des raisons qui peuvent s'éclairer ainsi :

La nouvelle, cette espèce de gros plan d'un événement ou d'un caractère, se prête à tous les tons : caricatural, pamphlétaire, onirique, symbolique, allusif, populiste, journalistique, etc. Sa capacité d'adaptation au souffle (souvent bref) des jeunes auteurs, et son extrême variété de ton, qui permet des styles très diversifiés, voilà sans doute les raisons du succès de la nouvelle. La nouvelle se publie plus aisément aussi dans une revue, un journal⁴.

Et c'est à travers des récits fictionnels brefs, fort concentrés, que les nouvellistes algériennes ont dit les aspirations d'un peuple à la justice, à l'émancipation de la femme en quête de son identité.

¹ « Dans une société bardée d'interdits, l'écriture féminine est souvent perçue comme un acte délibéré de transgression, même si ce qui est écrit n'est pas délibérément subversif. ». Anne-Marie Nahlovsky, *La femme au livre – Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 333.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit. p. 31.

³ Charles Bonn, *Problématique spatiale du roman algérien*, op. cit., p. 62.

⁴ Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Paris, EDICEF, 1992, p. 339.

5. La nouvelle algérienne d'expression française : un genre importé

La tradition orale est prééminente dans la société maghrébine ancestrale et a déterminé entre autres la pratique de la littérature en Afrique du nord, car l'oralité, nous semble-t-il, est une source inépuisable d'inspiration pour les écrivains maghrébins ; de fait, cette littérature orale repose sur plusieurs genres oraux, tels « les contes, les légendes, les chants populaires, les proverbes, les devinettes, les formulettes, cet ensemble qui forme une sorte de culture récréative pour ceux qui ne peuvent, par ignorance ou défaut de temps, se servir des livres et qu'on peut désigner sous le nom collectif de littérature orale¹ », ainsi que le fait remarquer Paul Sébillot, qui suggère, à travers cette définition, une certaine différenciation entre les divers genres de cette littérature. Notons aussi que l'utilisation savante de ces genres oraux peut se justifier par leurs fonctions sociales implicites, ce qui explique le lien étroit entre la littérature algérienne et les genres pratiqués par elle.

Les premiers auteurs francophones, Omar Samar (pseudonyme de Zeid Ben Dieb) et Ahmed Bouri ont écrit des romans-feuilletons à l'intention des lecteurs français pour montrer l'amitié franco-arabe et célébrer l'assimilation dans l'intention de décrire « un monde figé dans ses traditions et coutumes exotiques² ». Rappelons aussi que dans les années 1920, connues comme le point de départ de la littérature algérienne francophone, le genre à l'honneur est, conformément à la tradition arabe, la poésie. C'est l'ouvrage *Ahmed ben Mostapha, gommier* qui est considéré comme le premier récit ou roman de fiction publié à Paris aux éditions Payot, en 1920, en volume, par l'algérien Mohamed Ben si Ahmed Bencherif, suivi par *Zohra, la fille du mineur* (1925) d'Abdelkader Hadj Hamou écrivant en français. Cette première production romanesque algérienne de langue française, qui est une variante du roman colonial, se distingue également de la production de son époque par la qualité de son écriture et son utilisation ; dans sa pratique littéraire, de la langue française comme d'un outil de combat et d'expression. Jean Sénac, à cet égard, a montré dans

¹ Paul Sébillot, *Le folklore. Littérature orale et ethnographie traditionnelle*, O. Doin et fils éditeurs, 1913, cité par Michel Ballard dans *Oralité et traduction*, Paris, PUF, 2001, p. 292.

² Mohamed Ridha Bouguerra, *Histoire de la littérature du Maghreb - Littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, p. 7.

Le Soleil sous les armes (1957) le rôle que remplit la langue française en cette période de lutte nationale aux yeux des écrivains algériens. Il écrit en ce sens :

La langue française, introduite en Algérie comme moyen de dépersonnalisation, est devenue, par un juste retour des choses, le haut-parleur le plus puissant d'où surgissent en chœur les voix les plus authentiques d'un pays aux mille visages [pour accéder à son unité]. Et, plus loin, il ajoute : « 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 libération.¹

Cette double littérature en Algérie, due à plusieurs causes, à savoir : la domination de la langue française et le déracinement du peuple algérien et sa naturalisation, sert comme moyen de lutte. Mohamed Ridha Bouguerra, dans *L'Histoire de la littérature du Maghreb*, a emprunté les propos de Jean Sénac pour les commenter ainsi : « On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelle 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 libération ». Loin de nous « franciser », la culture française ne pouvait qu'attiser notre soif de liberté, voire d'originalité.² »

Ainsi, même si nous assistons, dans les autres pays arabes colonisés³ à l'apparition de nouveaux écrivains et auteurs qui se nourrissent des langues de leurs colonisateurs, on constate qu'ils ne les utilisent pas comme un moyen de lutte et d'expression : c'est la langue arabe qui est à l'origine de leurs créations littéraires. Contrairement à ces derniers, les écrivains algériens ont souffert de cette double appartenance littéraire ; ils ont vécu une sorte de rupture : ils sont nés et ont grandi dans un environnement arabe où ils ont appris leur langue maternelle, qui a influencé leurs pensées et leurs conceptions du monde. Mais au fur et à mesure qu'ils approfondissaient leur connaissance de la langue de l'autre, l'occupant, ils commencèrent, petit à petit, à oublier tout ce qu'ils avaient appris dans leur jeunesse, d'une part, et d'autre part, ils découvrirent une certaine différence entre leur passé et ce qu'ils avaient appris de valeurs de cette nouvelle langue étrangère : le français.

¹ Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 27.

² Jean Sénac, *Le Soleil sous les armes*, cité par Mohamed Ridha Bouguerra in *L'Histoire de la littérature du Maghreb*, op. cit., p. 6.

³ C'est-à-dire tous les pays du Moyen Orient, qui étaient fort attachés à la langue arabe.

Il est à noter que la première génération des écrivains algériens qui a réellement donné à la littérature francophone montrait une rupture quasi-totale par rapport à celle qui l'a précédée. L'écriture dans la langue de l'autre – la langue française – a influencé d'une manière ou d'une autre la façon de penser des auteurs et nouvellistes algériens ainsi que leurs méthodes et moyens d'expression, et le problème de choisir une langue d'écriture, a ajouté Bouguerra, « se posait non seulement sur le plan strictement personnel mais, plus largement, sur le plan national¹ ». Ces écrivains se sont nourris des textes publiés par les écrivains français, et ce, dès les premières années de la colonisation, montrant le rôle de la France dans le développement de l'Algérie : le civisme, l'architecture, l'agriculture. Leurs successeurs algériens, et ce, dès les débuts du XIX^e siècle, les ont suivis. Leurs écritures ressemblaient à celles des Français et étaient marquées par le fantastique et l'imaginaire².

Or la langue, étant une matière et un moyen d'expression, reflète l'esprit du peuple et l'esprit de la civilisation à laquelle appartiennent les individus. De ce fait, elle représente une partie intégrante de la pensée et pas seulement un moyen d'expression. Une telle rupture ne peut être sentie, nous semble-t-il, que par les populations ayant une histoire et une civilisation enfouies dans le temps et qui ont appris une langue étrangère sans vraiment posséder une langue nationale. Les écrivains algériens francophones font partie de celles-ci. Ils appartenaient à une civilisation et une culture arabo-musulmane et l'ont sentie. Ainsi, Bendjelid Fouzia a écrit : « la langue française comme outil d'expression soulève un problème d'ambiguïté. Les écrivains s'expriment dans la langue du dominant pour se dire et dire leurs peuples et faire parler leur imaginaire³. »

Ces écrivains algériens francophones ont donc vécu une souffrance intérieure causée principalement par une seconde appartenance, par le biais d'une langue vivante, à une civilisation et à une culture qui n'étaient pas les leurs. Ils étaient tourmentés et effrayés par le rejet de leurs concitoyens ; ils ont tenté alors d'établir un pont secret entre leur langue maternelle, l'arabe, et leur langue d'écriture, le

¹ Mohamed Ridha Bouguerra, *L'histoire de la littérature du Maghreb*, op. cit., p. 6.

² Abdellah Khelifa Rekibi, *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], op. cit., p. 250.

³ Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 18.

français, afin de devenir eux-mêmes : une transformation essentiellement littéraire. Cette double appartenance était sentie et exprimée aussi dans d'autres types de manifestations culturelles. Ce conflit interne a créé chez les écrivains algériens une souffrance et une tragédie qui peuvent être expliquées par « leur perception qu'un lien étroit existe entre leurs sentiments, leurs rêves arabes et entre leur langue maternelle qui, seule, pouvait refléter d'une manière fidèle et exacte ces sentiments, idées et rêves¹. »

Une telle tragédie a été soulignée par de nombreux écrivains algériens, avouant qu'ils se sentaient étrangers et exilés dans une langue qui n'était pas la leur. Ce sentiment d'étrangeté devint plus intense quand ils réalisèrent qu'ils écrivaient pour un public européen. Ils étaient considérés comme des « Orphelins exilés² » (Malek Haddad 1964). Fouzia Bendjelid souligne que

L'usage du français (pour certains écrivains) traduit un véritable « exil », un éloignement des racines, une perte de l'identité. [...] Pour eux, cette littérature est « orpheline ». La pénétration de l'espace civilisationnel de l'occupant est considérée comme une intrusion. Il ne constitue en aucune façon un modèle culturel dans lequel il pourrait s'identifier ni reconnaître ses repères³.

Comme ils étaient considérés comme des traîtres à leur patrie, ce qui a été traduit de leurs travaux en langue arabe n'a pas trouvé de lecteurs. Une telle considération s'est poursuivie après l'indépendance jusqu'à la fin du siècle dernier. Tristan Leperlier raconte à ce propos qu' :

À la question de savoir si la mort de Tahar Djaout était une perte pour l'Algérie, Tahar Ouettar, un écrivain de langue arabe, avait répondu : « c'est une perte pour ses enfants, c'est une perte pour sa femme, c'est une perte pour la France assurément ». En excluant de la nationalité littéraire algérienne le prestigieux écrivain et journaliste assassiné, il a contribué à renforcer profondément le clivage entre francophones et arabophones, autorisant à parler d'une « guerre de langues »⁴.

¹ ElAcheraf Mustapha, *Discussions autour de la civilisation en Algérie*. journal ElMoudjahid, 16 janvier 1964.

² Malek Haddad, cité par Abdellah Khelifa Rekibi, *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], Alger, ENAL, 1983, p. 251.

³ Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française, op cit.*, p.50-51.

⁴ Tristan Leperlier, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 123-124.

D'autres écrivains cependant ont renié un tel sentiment de souffrance intérieure, parce qu'ils voyaient que l'écrivain doit user de tous les moyens qui lui sont disponibles pour dire la vie, même s'ils ont recours à la langue de l'occupant. Et « cette perception fut le résultat de la sacralisation et de la loyauté à la langue française et ses lettres¹ ». Ainsi les pratiques locales de l'écriture algérienne de langue française ne sont nuisibles à aucune littérature étrangère, mais elles peuvent être originelles si elles ne deviennent pas un racisme régional et une idée raciste claire et biaisée. Notons que « la renaissance de la littérature algérienne écrite en langue arabe se situe sensiblement à la même époque, mais qu'elle se concrétise d'abord par la prédominance de la poésie sur la prose, puis de la nouvelle sur le roman² »

Avant la guerre de libération, les écrivains algériens francophones n'ont pas ressenti cette souffrance interne car les traits de cette littérature algérienne n'étaient pas distincts. Elle, cette littérature, ne faisait pas l'objet de discussions, vu que la langue française était dominante.

Or, après la guerre de Libération (1954), la situation a vu un changement radical. C'était une guerre qui avait pour objectif de rendre à l'Algérie son statut réel, sa personnalité arabo-musulmane et en premier lieu la langue arabe. Dès lors, on commence à accuser l'écrivain algérien francophone de non-loyauté à la cause algérienne parce que le sentiment nationaliste qui s'est développé dans la population est accompagné d'une vive réaction à tout ce qui se rapporte au colonisateur : culture, traditions, idées et littérature. Cette nouvelle position a poussé les lecteurs algériens à refuser cette littérature francophone et ils ont considéré toute production littéraire en langue française comme étrangère et indésirable. Ils ont mis les écrivains algériens francophones au même rang que les Français nés en Algérie. Ces lecteurs ont ignoré qu'il existe une différence remarquable entre les écrits des Algériens et ceux des Français même si l'environnement et la langue d'écriture sont les mêmes. Cette différence peut se manifester dans la perception du réel. Elle se

¹ Malek Haddad, cité par Abdellah Khelifa Rekibi, *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], *op. cit.*, p. 241.

² Aïda Bamyà, « La littérature algérienne de langue arabe », in *Europe*, n°567-568, juillet-août 1976, pp. 38-48.

traduit dans le nombre de problèmes sociaux qu'ont abordés les deux sortes d'écrivains, français et algériens : les écrivains français s'intéressaient à la civilisation matérialiste et aux progrès technologiques qui influençaient les comportements des individus et les poussaient à avoir un esprit pessimiste nourri de l'idée de l'absurde¹, contexte dans lequel leurs comportement sont influencés par la fatigue et l'inquiétude et d'autres phénomènes naturels; tel est le cas du personnage de Meursault² pour qui le soleil sera complice du meurtre qu'il commettra sur la plage.

Les écrivains algériens francophones, quant à eux, avaient une autre idée de l'existence et, malgré la misère, la pauvreté et l'injustice qui marquent leurs romans, contes et nouvelles, leur optimisme et l'espérance d'un futur meilleur ont animé leurs écrits : ils avaient une vision optimiste de la vie et de l'existence. Les différents personnages des récits avaient une forte personnalité que même les contraintes de la civilisation n'ont pas pu changer. Ils ne les ont pas ressenties. Mais ils ont souffert de cette injustice longtemps imposée par l'occupant. C'étaient des personnes simples et normales qui luttait pour avoir le droit de vivre. Par contre, les personnages des récits des écrivains français étaient nourris d'une civilisation développée et ont eu une vision philosophique précise. De plus, les personnages des récits algériens avaient des traits purement arabes, alors que chez les écrivains français, les personnages avaient des traits et des caractères européens : « l'âme que reflètent et représentent les histoires racontées par les Algériens avait une affinité profonde et juste, liée à l'histoire du peuple algérien, à sa civilisation et à sa langue³ ».

¹ L'absurde est un concept central chez Camus et dans le courant existentialiste : *L'Etranger* (1942) et *le Mythe de Sisyphe* (1942) voient dans l'absurde le signe d'un divorce entre l'homme et le monde, entre les interrogations métaphysiques de l'homme et le silence du monde. Cependant, l'absurde est une expérience positive : l'expérience de l'absurde est celle de l'authenticité. Chez Camus, le non-sens des choses doit être assumé avec sérénité.

² Meursault est le personnage principal du roman *L'Etranger* d'Albert Camus. Par un acte inconscient et absurde, il exprime le désir de trouver une justification et une valeur à l'existence. Ce sentiment absurde naît du conflit entre la volonté subjective de la vie et de l'univers rationnel, et de la réalité objective d'un monde et d'une vie irréductibles à cette exigence. C'est la raison du divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit.

³ Mohamed Ayad Chokri, *Étude critique du recueil Âmes révoltées*, cité par Abdellah Khelifa Rekibi in *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], *op. cit.*, p. 243.

Donc, la vision des deux camps est différente et découle du fait que les écrivains algériens étaient attachés à la notion de la nation et du pays algérien ; en revanche, les Français n'étaient pas liés à ce pays mais à la France : « Même s'ils ont senti leur appartenance à la terre algérienne ils n'ont jamais été attachés à cette nation. Ils formaient un regroupement des Français vivant sur les terres algériennes¹ ».

Cette différence des visions a poussé certains chercheurs à refuser de faire appartenir les écrivains algériens à la même « école² » que les Français, et cela pour diverses raisons : ces auteurs ignoraient pratiquement l'existence des citoyens algériens dans leurs écrits et même si ces derniers avaient un rôle dans un roman ou une nouvelle, ils étaient décrits par certains comme des barbares. Ils n'avaient pas de noms, mais ils étaient seulement désignés par le mot « Arabe³ ». Une désignation qu'Albert Camus utilise pour indiquer la présence d'un Algérien sur une plage :

À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe. J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. *L'Arabe* n'a pas bougé. Malgré tout, il était assez loin [...] Et cette fois sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil.⁴

Nous soulignons que pour la plupart de ces auteurs de l'époque coloniale, ainsi que le disait ElAcheraf Mustapha, l'Algérie représentait « cette côte méditerranéenne où les randonnées et les mariages entre Européens étaient célébrés sous le soleil⁵ »

¹ Abdellah Khelifa Rekibi, *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], *op.cit.*, p. 246.

² En 1949, au retour d'un voyage en Amérique du Sud, Albert Camus évoque publiquement la naissance d'une École nord-africaine des Lettres, regroupant les écrivains de l'École d'Alger et quelques jeunes écrivains indigènes venant à l'écriture.

³ Dans son œuvre *L'Étranger*, Albert Camus retrace une partie de la vie de Meursault, employé de bureau qui, accablé par son quotidien, refuse de se conformer à une société qu'il trouve absurde. Un jeu de circonstances l'amène à tuer un Arabe.

⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard Collection Folio plus classiques, 2005, p.47.

⁵ Mustapha ElAcheraf, *Discussions autour de la civilisation en Algérie*, Journal *ElMoudjahid*, numéro cité.

L'originalité de l'écriture algérienne a conduit les chercheurs¹ à constater que la production des écrivains algériens francophones avait suscité l'enthousiasme des lecteurs français. Un tel enthousiasme était dû principalement à deux raisons : d'une part, au fait que cette littérature était écrite en langue française et d'autre part, à cause de son style poétique et révolutionnaire. Cependant, quand ces mêmes chercheurs ont évoqué cette littérature, ils se sont intéressés pour l'essentiel au roman, à la poésie et au théâtre écrits par les hommes. Ils ont délaissé la nouvelle d'expression française. Peut-être que cet oubli était relatif au petit nombre de nouvelles écrites par rapport à la production abondante des romans, poèmes et pièces théâtrales. Notons à cet effet que la place qu'occupent les femmes écrivaines algériennes fut de plus en plus grandissante et leur création littéraire ainsi que les thèmes montrent leur sort particulier. Elles revendiquent et luttent pour l'émancipation du « deuxième sexe » de la tutelle masculine. Mais avec l'avènement de l'arabisation et les nouvelles conditions de publication, les écrivaines algériennes d'expression française se voient obligées de chercher une publication en France, qui devient le lieu principal et presque exclusif pour les francophones. Toutefois, cette internationalisation ne signifie pas, comme le souligne T. Leperlier, « un éloignement des préoccupations politiques nationales. Au contraire, les écrivains publiant en France sont particulièrement engagés : du fait de leur rôle d'ambassadeur de l'image de l'Algérie à l'étranger ; et d'un accueil français particulièrement favorable à leur engagement anti-islamiste²

Partant de ce constat et de celui du faible lectorat disponible en Algérie pour une telle littérature, le professeur et chercheur Miliani Hadj s'est interrogé sur le rôle des maisons d'édition dans l'émergence de cette littérature : « Ainsi, les maisons d'édition algériennes, pour continuer à publier de la littérature, doivent-elles consacrer une large part de leurs catalogues aux secteurs plus lucratifs que sont les livres religieux et les livres de vie pratique³ »

¹ Charles Bonn et Jean Déjeux.

² Tristan Leperlier, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, op. cit., p. 163.

³ Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 139.

Se sentant menacées dans leur liberté par les intégristes islamiques, les voix des femmes écrivaines algériennes se font plus fortes et la littérature féminine algérienne a changé de registre, passant de celui de la politique à un autre, civique. On peut alors, avec Christine Planté, souligner « le problème du rapport entre l'œuvre littéraire et l'expérience personnelle, qui devrait se poser à propos de toute création, mais qui surgit à propos des femmes parce qu'elles ont la vertu involontaire de le rendre plus visible, de faire vaciller les conventions littéraires et les codes moraux, qui ne leur assignent pas la même place qu'aux hommes¹ » et avancer que leurs productions littéraires devaient être lues selon le pacte autobiographique.

6. Évolution de la nouvelle algérienne d'expression française :

Le mouvement réformiste et moderniste prend de l'ampleur dans l'Algérie colonisée. Les intellects algériens nourris des valeurs occidentales ont pris une certaine conscience politique et ont lutté pour l'indépendance du pays. Les romanciers et les nouvellistes algériens, sensibles à ces événements, trouvent eux aussi dans la pratique du genre du roman et de la nouvelle « l'occasion de s'exprimer et de répandre leurs préoccupations par le truchement de leurs personnages qu'ils choisissent désormais, dans leurs propres lieux. Ils veulent, eux aussi, réformer leurs sociétés, appeler à la lutte contre le colonialisme et le sous-développement². »

Les différents récits de ces écrivains relatent des sujets puisés dans la réalité. Ils choisissent les personnages (des hommes et des femmes simples) dans la société algérienne. Notons que durant toute la période coloniale, les écrivains algériens ont produit peu de récits brefs (nouvelles), lesquels avaient souvent des caractères moralistes. Apparue vers les années quarante, la nouvelle algérienne de langue française ressemblait, à ses débuts, à des contes populaires ; en effet, elle donnait des représentations de la nature ou elle peignait la vie de certains individus sans préciser leurs traits physiques ou moraux. On parlait alors des bergers, de la femme et de sa

¹ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 80.

² Abdelouahed Cherifi, *Le roman arabe : imitation ou création*, Algérie, AL-MUTARĜIM, N°2, Vol 08, 2008, p. 129.

ruse, des marabouts, des visites des tombes, des animaux et aussi de la vengeance. Tous ces thèmes ne reflétaient pas vraiment le quotidien du peuple algérien. Ces histoires étaient publiées dans des revues appartenant à l'administration coloniale qui encourageait ce genre d'écriture caractérisée par le recours à l'imagination et au fantastique.

La guerre de Libération se déclencha en 1954 et la nouvelle algérienne de langue française se traça alors d'autres objectifs ; elle s'intéressa davantage au quotidien du peuple et aux conditions de vie difficiles dont il souffrait à cause de l'injustice, de la pauvreté et de la domination coloniale. Les histoires racontées transmettaient avec fidélité et honnêteté le sentiment de l'écrivain algérien et ses perceptions de ce vécu. Les thèmes variaient selon les sujets traités. On remarque, par exemple, dans le recueil de nouvelles *Abdellah et autres histoires*¹ que l'on parle d'un homme assis devant sa boutique, racontant aux enfants des histoires dans lesquelles il critique plusieurs choses de la vie. *Le Joueur de flûte*² est un autre exemple de personne solitaire ; c'est un berger nommé Elankae³ qui trouve un réconfort à ses peines et maux en jouant de la flûte : il renaît. Ce personnage n'a pour ami que sa flûte car il craint l'Homme. Il préfère la solitude. Ces images portent en elles le pessimisme et affirment que l'homme est diabolique, il incarne la méchanceté ; en revanche la flûte ne fait de mal à personne. Les idées du bien et du mal qui se dégageaient de ces histoires n'étaient pas relatives. Elles montraient le caractère des humains. Elles avaient une portée absolue et générale.

Un autre exemple, celui décrivant la ruse de la femme algérienne : *Aïchouche Djellabia*⁴ ou *La Ruse d'une femme*. Cette nouvelle racontait un événement historique sous le règne de Beni Djellab, dans une tribu algérienne du Sud-Est. Elle décrivait le combat entre les tribus, leurs traditions de mariage et le rôle de la femme. On y racontait que l'Émir de Touggourt⁵ avait enlevé sa cousine, fille de

¹ Ahmed Saфраoui, cité par Abdellah Khelifa Rekibi, in *La nouvelle algérienne*, op. cit., p. 232.

² Ibidem, p. 233.

³ Alankae (mot arabe qui signifie « phœnix ») est le nom d'un oiseau légendaire, doué d'une grande longévité et caractérisé par son pouvoir de renaître après s'être consumé dans les flammes. Dans cette nouvelle, il symbolise la résurrection du joueur de flûte, tué maintes fois par la cruauté de ses semblables, et la noblesse de son âme.

⁴ Aïcha Djellaia est une princesse de Beni-Djellab.

⁵ Touggourt est une commune de la wilaya d'Ouargla, située à 660 km environ au sud-est d'Alger. C'est un

l'Émir Katmacine, parce que ce dernier avait refusé leur mariage. Mais cette femme réussit, par sa malice, à tromper son mari et à aider son père à le tuer. Cette nouvelle, qui mettait l'accent sur la ruse de la femme et les combats incessants des tribus à cause de cette dernière, ne donnait pas une grande importance à l'évolution des événements¹; elle ne reflétait pas les traits et caractéristiques de la nouvelle à savoir : la limitation du nombre de personnages, des événements, des données spatio-temporelles et l'instant privilégié de narration.

Il importe de dire que les écrivains algériens de la première génération ont rompu avec la littérature francophone précédente installée par les premiers auteurs cherchant de nouveaux thèmes et s'épanouissant dans de nouveaux genres ; c'est ainsi que l'écriture de la nouvelle algérienne d'expression française trouve son pendant dans l'imaginaire algérien et transgresse les codes narratifs issus de la tradition occidentale. La nouvelle cherche de nouveaux procédés et mécanismes poétiques qui l'instituent comme une écriture spécifique dans la sphère littéraire maghrébine en général et algérienne en particulier, ce qui nous laisse nous apercevoir que les écrivains algériens ont massivement choisi la fiction aux dépens de la poésie et le théâtre, et nous noterons que le genre de la nouvelle est plus privilégié par les autrices.

En somme, à travers les nouvelles, ces autrices nous ont appris à comprendre les êtres, en particulier la femme algérienne et son destin avec un esprit nouveau.

La nouvelle féminine algérienne d'expression française a évolué, nous semble-t-il, avec la réalité sociopolitique du pays, d'une part (indépendance, révolution, guerre civile des années 1990, etc...), et, d'autre part, les expériences particulières des autrices (les traditions, les cultures arabo-musulmane et française, les influences étrangères, etc...). La nouvelle « est souvent caractérisée par l'intérêt qu'elle porte au fonctionnement de la société arabe (algérienne), ainsi que par sa capacité à incarner

État qui a existé sur Touggourt, les oasis de sa région et la vallée de l'oued Ghir entre 1414 et 1881. Il est gouverné par des sultans de la dynastie des Beni Al-Akhdari et Beni Djellab.

¹ Abdellah Khelifa Rekibi, *La nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], *op. cit.*, p. 251.

la critique active, existentielle de la vie collective à laquelle son auteur participe concrètement¹. »

En effet, la tradition culturelle et identitaire des femmes algériennes ainsi que l'oralité ont donné à ces femme écrivaines tous les ingrédients leur permettant une démarcation par rapport au modèle occidental et elles intègrent dans leur processus de création littéraire des éléments du récit traditionnel oral, à savoir les poèmes, chants, les contes, les proverbes... Mais, quoi qu'il en soit, nous ne pouvons nier que cette nouvelle féminine d'expression française doit beaucoup à la littérature occidentale, et plus précisément à la littérature française.

Il est clair que son évolution est étroitement liée à la société. De ce fait, et pour rendre compte de l'écriture de la nouvelle algérienne de langue française écrite par les autrices algériennes, ce qui est le thème de notre réflexion, nous allons essayer de répondre, dans les chapitres qui suivent, aux questions suivantes : pourquoi les nouvellistes algériennes ont-elles choisi la nouvelle comme outil d'expression ? Quels types de nouvelles ont-elles pratiqué ? Et quelle est leur stratégie ?

¹ Laura Makarius, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, cité par Abdelouahed Cherifi in *Le roman arabe : imitation ou création*, op. cit., p.136.

Chapitre II

Poétique de la nouvelle algérienne d'expression française

Chapitre II : Poétique de la nouvelle algérienne d'expression française

Les études sur la nouvelle « francophone » en Afrique noire, au Québec, sont nombreuses et exogènes pour la plupart d'entre elles. Des spécialistes étrangers, français surtout, ont fait longtemps autorité. Sans vouloir faire de notre recherche une exclusivité, nous nous sommes dit qu'il était temps de travailler sur la nouvelle algérienne d'expression française, un matériau littéraire qui nous représente. Cette thèse, qui est le fruit d'une recherche universitaire de plusieurs années, a pour ambition, d'une part, de montrer au monde la production féminine dans un genre littéraire dit mineur, et de dévoiler les cris, les souffrances et la solitude exprimés par ces femmes algériennes d'autre part.

Durant plusieurs années, déterminées par des facteurs socio-historiques, des œuvres littéraires sont arrivées à maturité, écrites par des femmes nées à des dates différentes, provenant de milieux et d'horizons divers. Il s'agit ici de retracer une histoire littéraire couvrant plus d'un siècle – de 1887 à nos jours. Nous parviendrons à déterminer des générations d'écrivaines, ou bien des moments, suivant la définition qu'en donne P.-H. Simon : « Par moment, j'entends une convergence fortuite de faits politiques, économiques, intellectuels et moraux, créant pour un temps donné des conditions communes au déploiement des activités créatrices¹ ». Ainsi, la femme algérienne fut parmi les premières² à avoir créé une littérature et une écriture romanesque des femmes arabes.

¹ Aïcha Kassoul, « Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française, 1857-1950 », *Insaniyat* [إنسانيات] 9 / 1999, p. 67.

² Brinda Mehta, « Fractures historiques, trauma et résistance dans l'écriture féministe algérienne : Maïssa Bey, Assia Djébar et Leïla Sebbar », 2014. ffhalshs-01081445f

1. La femme algérienne et la création littéraire

La réalité algérienne et son mode de représentation sont au cœur de cette production littéraire féminine. Ces textes, produits en Algérie ou ailleurs, nous donnent une idée claire et réaliste des individus dans leur milieu social et culturel et de leur rapport au monde. Les femmes écrivaines algériennes peuvent être regroupées en quatre générations selon leurs productions qui présentent un caractère narratif, c'est-à-dire les romans, nouvelles et récits. En proposant ce classement, nous nous référons aux travaux de Kassoul Aïcha¹.

Nous allons, sous forme d'un tableau, résumer les travaux de Kassoul Aïcha, publiés dans la revue *Insaniyat*² et portant sur la production littéraire des femmes écrivaines et leur apport à la littérature algérienne de langue française. Nous allons le compléter aussi par quelques résultats de notre recherche. Ce tableau est présenté à titre indicatif :

Génération	Les écrivaines algériennes	Thèmes traités
La première génération (1882-1928)	<ul style="list-style-type: none">- Fadhma Aït MansourAmrouche- Taos Amrouche- Djamilia Debèche- Myriam Ben- Leïla Aouchal	<ul style="list-style-type: none">- La quête de soi- La guerre d'indépendance- La mémoire- la condition de la femme- La religion musulmane

¹ Aïcha Kassoul est née en 1944 à Blida, elle est enseignante-chercheuse et diplomate algérienne. Elle est également écrivaine, romancière et scénariste. Sa production littéraire est assez riche. Elle a publié *Devoirs d'histoire et pouvoirs d'écriture chez Marguerite Yourcenar, une lecture critique et académique de l'Œuvre au noir*, 1988 ; *Chroniques de l'Impure*, 1996 ; *Alger en toutes lettres*, 2003 ; *Albert Camus, l'assassinat post mortem*, 2004, *Les Élités algériennes, histoire et conscience de caste*, 2005 ; *Albert Camus et le destin algérien*, 2006 ; *Mouloud Mammeri, Le démocrate impénitent*, 2008 ; *Albert Camus et le choc des cultures*, 2009 ; *Le pied de Hanane*, 2009 et *La Colombe de Kant*, 2017.

² *Insaniyat* est une revue d'anthropologie et de sciences sociales éditée depuis 1997 par le Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle CRASC (Oran – Algérie). Elle rend compte des travaux académiques menés par les chercheurs travaillant individuellement ou dans le cadre de projets initiés par les institutions de recherche scientifique. Elle constitue également un lieu d'échanges entre les universitaires algériens et étrangers.

<p>La deuxième génération (décennie (1930- 1940)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Corinne Chevallier - Rabia Abdessemed - Assia Djebar (Fatima-Zohra Imalayène) - Zoubeïda Bittari (Louise Ali-Rachedi) - Bedyà Bachir (Baya el Aouchiche) 	<ul style="list-style-type: none"> - La guerre - La condition de la femme - Le refus de l'assimilation - Le refus de l'asservissement
<p>La troisième génération (1940 -1955)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Maïssa Bey (Samia Benameur) - Aïcha Bouabaci - Leïla Sebbar - Nadia Ghalem - Leïla Aslaoui - Leïla Hamoutene - Aïcha Lemsine (Aïcha Laidi) - Hafsa Zinaï-Koudil - Yamina Mechakra - Hawa Djabali - Zehira Houfani-Berfas 	<ul style="list-style-type: none"> - L'exil - La question du métissage - La reconnaissance de ses origines - Les problèmes sociaux : l'adultère, la mère célibataire - L'amour hors mariage - La quête identitaire - La violence
<p>La quatrième génération (1955 – 2000)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Zoulikha Boukhort - Djanet Lachmet - Claude-Rose Touati - Safa Wakas - Farida Belghoul 	<ul style="list-style-type: none"> - La guerre - La condition féminine - La quête de soi

À la lecture de ce tableau, nous constatons que la plupart des écrivaines algériennes ont tenu un discours portant sur la quête de soi, la reconnaissance d'une vie indépendante et le besoin d'exister face à des impératifs imposés par la société (guerre, violence...).

L'écriture de la première génération (1882-1928) est principalement focalisée sur la guerre d'indépendance à laquelle la femme a pris sa part pour mettre fin au système colonial, mais qui n'a pas réellement abouti à son émancipation et à l'égalité entre les sexes.

À l'exception de Fadhma Aït Mansour Amrouche, issue d'un petit village de montagne où la voix de la femme est interdite, les autrices de cette génération utilisent leur identité réelle. Le récit autobiographique a été une des voies génériques les plus empruntées par ces femmes pour se dire et dire leur désir d'émancipation. Leurs publications représentent neuf titres entre romans, poèmes et contes publiés entre Paris et Alger : *Histoire de ma vie*¹ de Fadhma Aït Mansour Amrouche, *Le Grain magique*² de Taos Amrouche, *Leïla, jeune fille d'Algérie*³ et *Aziza*⁴ de Djamilia Debèche, *Une autre vie*⁵ de Leïla Aouchal, *Leïla. Les enfants du mendiant*⁶, *Ainsi naquit un homme*⁷, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*⁸ et *Sur le chemin de nos pas*⁹ de Mériem Ben.

Les écrivaines se mettent en scène dans l'histoire de leur vie. Elles traitent de la condition de la femme dans les sociétés algériennes : la société kabyle et le problème de la culture religieuse qui marginalise ; autre marginalité, celle de l'Algérienne musulmane qui se veut émancipée sur le modèle français, par opposition à un modèle arabe jugé archaïque.

Contrairement à leurs prédécesseurs, les femmes de la deuxième génération (1930-1940) ont recouru au déguisement identitaire en utilisant des

¹ Fadhma Aït Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie*, Paris, La Découverte, 1991.

² Taos Amrouche, *Le Grain magique*, Paris, La Découverte, 1966.

³ Djamilia Debèche, *Leïla, jeune fille d'Algérie*, Alger, Charras, 1947.

⁴ Djamilia Debèche, *Aziza*, Alger, Imbert, 1955.

⁵ Leïla Aouchal, *Une autre vie*, Alger, SNED, 1978.

⁶ Mériem Ben, *Leïla: Les enfants du mendiant*, Paris, L'Harmattan, 1998

⁷ Mériem Ben, *Ainsi naquit un homme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁸ Mériem Ben, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, Paris, L'Harmattan, 1992.

⁹ Mériem Ben, *Sur le chemin de nos pas*, Paris, L'Harmattan, 1984.

pseudonymes, seule Corinne Chevallier, d'origine française, ne se masque pas car, pour fuir les reproches familiaux ou sociaux et pour atténuer l'infraction des interdits et échapper aux entraves institutionnelles, plusieurs stratégies sont développées : « beaucoup de femmes écrivains commencent par jouer sur l'identité, choisissent pour la création [...] un pseudonyme : Taos Amrouche, Myriam Ben, Assia Djebar, Aïcha Lemsine, Anna Greki...¹ »

Leurs publications, faites essentiellement en France, n'ont pas dépassé neuf titres sur une période de 39 ans. On note que les thèmes abordés concernent principalement : la guerre, mais surtout la condition de la femme. Elles ont refusé toute assimilation et tout asservissement et ont laissé « entrevoir que la souveraineté du pays n'est que pure illusion et que le peuple, bafoué dans son identité, est assujéti à l'asservissement, à l'oppression, et à l'injustice, tant humaine que sociale² ». De même, la condition féminine devient une affaire entre les deux composants du pays (Algérien/Algérienne), par opposition à la référence française, dans le discours assimilationniste de Debèche qui « se révèle être pionnière, bien que Marie-Louise Amrouche ait écrit son roman *Jacinthe noire* entre 1935 et 1939³ ». Assia Djebar, dans *Les Alouettes naïves* montre comment, dans l'univers maternel, la vie « devenait cercle, et le cercle rassurant. Un cercle cela paraît complet, cela redonne la béatitude de l'embryon dans le ventre obscur⁴ ». Ces femmes-écrivains sont ressenties donc, par de nombreuses algériennes, comme leur porte-drapeau.

Toutes les écrivaines de la troisième génération (1940-1955) : Aïcha Bouabaci, Leïla Sebbar, Nadia Ghalem, Leïla Aslaoui, Leïla Hamoutene, Hafsa Zinaï-Koudil, Yamina Mechakra, Hawa Djabali, issues de l'Algérie (des Aurès, de petits villages kabyles), ou de France, utilisent leurs propres noms, à l'exception de Maïssa Bey et Aïcha Lemsine qui, mariée avec un haut fonctionnaire, a écrit sous un pseudonyme. Leur production traite divers thèmes : l'exil extérieur et intérieur⁵ avec Bouabaci

¹ Christiane Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999, p. 233-234.

² Hervé Sanson, *Arriver en errance : le cas Sénac*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n3-etudlitt2270/501315ar/> consulté le 16 mars 2018.

³ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 224

⁴ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 374.

⁵ Dans *Sept filles*, Sebbar raconte sept histoires différentes de sept filles, des années 1920 aux années 2000, montrant l'enfermement séculaire des femmes et de leurs filles des deux côtés de la Méditerranée. À travers ce recueil de nouvelles et par la voix de ces personnages de femmes, elle transgresse les interdits et affronte

(*Peau d'exil*, 1990¹), et Sebbar (*Sept filles*, 2003²) qui pose de manière embarrassée la question du métissage, mais peu à peu s'installe chez elle la revendication sereine de la marge. Un autre thème est développé dans les écrits de Sebbar, celui de la reconnaissance de ses origines qui se manifeste dans sa volonté de déconstruire les clichés sur l'Orient. À travers son roman *Parle mon fils, parle à ta mère*³, elle a voulu faire connaître les « migris » et son pays, l'Algérie, dans sa dimension culturelle.

Les autrices de cette génération ont traité avec ferveur des problèmes sociaux. Les récits abordent particulièrement les difficultés du couple et la question de l'amour hors mariage, adultère et mères célibataires. Enfin, à un degré moindre, la guerre, avec Méchakra, qui, dans son roman *La Grotte éclatée*⁴, aborde la guerre à la frontière tunisienne et l'image de la grotte comme refuge dans une situation historique et comme symbole de l'enfermement et de la folie sur le plan individuel.

La quatrième génération est composée principalement de femmes-écrivains nées ailleurs qu'en Algérie et plus jeunes. Elles ont publié six titres entre 1977 et 1986 (soit une période de 9 ans). Une cadence à peu près similaire à celle de la génération précédente. Presque toutes les publications sont faites à l'étranger (France ou Canada), ou avec une double publication en Algérie et en France. Ces jeunes écrivaines recourent à la mémoire et l'imagination pour écrire l'histoire de la guerre de l'indépendance : « Quand on n'a pas vécu la guerre on l'imagine. Ainsi, quatre sœurs signant Safa Wakas et demeurant au Canada publient *La Grenade dégoupillée*⁵, 1986. Elles fabriquent un bon combattant, sans peur et au cœur généreux : il doit, durant la bataille, abattre un officier français⁶ », écrit Jean Déjeux.

les épreuves qu'impose le désir de liberté, d'amour et de plaisir.

¹ Dans ce recueil de nouvelles, Bouabaci définit l'exil qui se présente sous différentes formes: la séquestration de la certitude et de la vérité, la confiscation du rêve et les chemins contournés de l'histoire.

² Leïla Sebbar, *Sept filles*, Paris, Thierry Magnier, 2003.

³ Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984.

⁴ Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*, Alger, SNED, 1979. Dans ce roman qui est à la fois journal et poème, Méchakra, avec un style lyrique, piquant, concis et souvent exaltant, raconte l'histoire d'une femme qui, se trouvant gravement blessée dans un hôpital en Tunisie, commence à se remémorer les faits de toute une vie, aussi bouleversée que tumultueuse, partant à la quête d'une identité en puzzle.

⁵ Safa Wakas, *La Grenade dégoupillée*, Alger, ENAL, 1986.

⁶ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 164.

Ce bref aperçu nous a laissé remarquer que les écrivaines de cette génération préfèrent reconvoquer le thème principal de leurs aînées : celui de la condition de femme et son infériorité, mais surtout le vouloir de se dire dans des autobiographies, qui se distinguent toutefois des précédentes par un discours agressif. Les jeunes autrices algériennes se livrent à une introspection violente qui répond à une quête de soi, en dehors de l'histoire événementielle. Jean Déjeux souligne cette introspection accompagnée d'une remise en cause de l'écriture elle-même en tant que processus de dénudement :

Le roman de Dina Mézerni, *L'Incartade*, en 1990, expose une introspection digne de celle de Taos Amrouche. Roman de l'intimisme, du déchirement intérieur, d'un monde clos où l'héroïne se fait souffrir sans cesse. Arida est mariée à Pierre, un Français. La narratrice ici se confond avec une Sud-Africaine, Andréa, suivant son itinéraire comme si elle avait besoin de passer par l'intermédiaire d'un autre cas pour se dire.¹

Par la répétition des thèmes, les autrices algériennes, génération après génération, ont essayé de se dire dans des époques nettement représentées dans des textes écrits à la première ou à la troisième personne. Aïcha Kassoul remarque que « le paysage de cette écriture est toutefois plus complexe qu'il n'apparaît sous l'œil de certains critiques² »

Une simple lecture du tableau (voir tableau p. 38) nous amène à dire que les thèmes développés sont nombreux et variés ; mais ils sont, ajoute Aïcha Kassoul, à quelque chose près, repris par chaque écrivaine, on pourrait même les retrouver tous, avec telle ou telle variante, dans chaque œuvre. On met l'accent sur l'aliénation et des tentatives d'aliénation, thème qui, selon J.-P. Oswald « suinte de tous les pores des œuvres d'expression française, alors que, dans les œuvres arabes, il se limite aux problèmes de la patrie et de la liberté³ ».

Par ailleurs, nous pouvons prendre en considération une telle affirmation datant de 1976 vu la floraison des œuvres féminines d'expression française et des thèmes qu'elles traitent dans une littérature plus contemporaine. Assia Djebar, comme toutes ces femmes, revendique dans son discours le droit d'être une

¹ Ibidem, p. 91

² Aïcha Kassoul, *Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française, 1857-1950*, op. cit., p. 70.

³ Ibidem, p. 70.

personne à part entière : une femme libre. Un état de fait souligné par Jean Déjeux parlant des romans d'Assia Djébar :

À la différence de T. Amrouche et de D. Debèche, Assia Djébar, tout en insistant sur un tel type de femme ou de jeune femme, en fait parle d'Algériennes, car il n'existe pas, en effet, d'image unique de l'Algérienne, pas plus hier qu'aujourd'hui. [...] Chaque romancière apporte ce qu'elle connaît et ce que son imagination lui permet d'offrir à travers la fiction. De ce point de vue, l'affirmation du « je » chez Assia Djébar, à travers le corps des héroïnes et leurs désirs de vivre, est d'une grande importance, d'autant plus qu'un roman comme *Les Enfants du nouveau monde* (1962) sur les femmes dans la guerre élargit l'horizon des portraits de femmes de cette époque¹.

Les écrivaines algériennes ont étudié dans des écoles françaises en Algérie ou en France. Elles ont été nourries de littérature française classique, et ce, dès leur jeune âge. Ainsi, elles ont été, remarque Christine Détéz, pour « la plupart, socialisées en fonction des normes de légitimité littéraires françaises, reposant sur l'édition par une maison d'édition française.²»

2. Les écrivaines algériennes et l'esthétique de la nouvelle.

Une première lecture des différents recueils de nouvelles de notre corpus nous a permis de constater que la plupart des femmes nouvellistes algériennes partagent des préoccupations communes différentes de celles des hommes : ces préoccupations sont liées à l'enfermement séculaire des femmes et de leurs filles des deux côtés de la Méditerranée. Les romanciers, quant à eux, réclament par leurs écrits la vérité et le désir de la représentation exacte de la société algérienne : tels sont les cas de Mouloud Feraoun (*La Terre et le sang*, 1953), Rachid Mimouni (*Le Fleuve détourné*, 1982), Mouloud Mammeri (*Escapes*, 1987), Mokhtar Sakhri (*La Liberté des dupes*, 2007), Yasmina Khadra (*Ce que le jour doit à la nuit*, 2008), Kamel Daoud (*Meursault, contre-enquête*, 2016). Pour ces romanciers et d'autres, chaque roman reflète une image d'une période de l'Histoire algérienne. Cependant, les nouvellistes se consacrent à l'expression et à la communication des émotions en

¹ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 83.

² Christine Détéz, *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos. Études littéraires africaines*, (26), 2008, p. 21.

mêlant le réel à l'imaginaire dans des nouvelles brèves caractérisées par la simplicité de leur construction *dramatique*¹, une formule de Daniel Grojnowski, qui nous donne quelques principes propres à l'esthétique de la nouvelle : la globalité, le fragment et l'aura.

2.1. La globalité ou l'effet de totalité

L'exigence de l'effet de totalité, autant qu'un impératif esthétique du récit bref, reste un idéal théorique où s'exprime la morale de l'œuvre d'art. Jean-Pierre Aubrit, en reprenant l'idée d'Edgar Poe sur l'esthétique, souligne que « pour obtenir cette totalité d'effet, il faut élaborer un canevas rigoureux dans lequel tous les éléments du récit, dès la première phrase, s'articulent de façon concertée pour tendre implacablement vers l'effet final. Aucun ne doit être gratuit, aucun ne doit pouvoir être supprimé ou travesti sous peine de compromettre la réussite de l'ensemble² ». Cet effet de totalité devient une éthique du récit bref et constitue l'un des principes fondamentaux dans lequel chaque conteur ou nouvelliste se reconnaît.

Il convient ici de dire que la théorie de la nouvelle a été marquée par les travaux d'Edgar Poe, l'auteur de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* que Baudelaire traduisit sous les titres d'*Histoires extraordinaires* en 1857 et *Histoires grotesques et sérieuses* en 1865. « Après plus d'un siècle, ses considérations sont parfois perçues comme autant de postulats fondateurs. Elles ont donné lieu, aux États-Unis, à des théories aussi péremptoires qu'imprécises³ » remarque D. Grojnowski. Cette idée d'unité sur laquelle insiste Poe donne un caractère concentré à l'œuvre d'art. L'écrivain américain accorde une importance déterminante à la juste dimension des œuvres dont découle la perception de l'effet produit : « Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons l'ensemble, totalité, se trouve détruit du coup⁴. »

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 4.

² Jean-Pierre Aubrit, *le conte et la nouvelle, op. cit.*, p. 83.

³ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 25.

⁴ Edgar Poe, cité par Daniel Grojnowski in *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 26.

Il ajoute que le roman, qui « ne peut être lu en une traite ne peut bénéficier de l'avantage immense de la totalité¹ », car une simple interruption de la lecture peut être capable, à elle seule, de détruire la véritable unité de l'œuvre et annule toutes les impressions recherchées.

À cet effet, et pour que l'histoire racontée dans la nouvelle bénéficie de cet effet de totalité, elle se relate dans un cadre qui impose un temps limité de lecture. Composée d'un nombre de pages réduit, une nouvelle peut se lire en une heure ou moins. Elle se termine peu de temps après qu'on l'a commencée. D. Grojnowski estime qu'une heure de lecture ou une seule séance reste un instrument de mesure approximatif :

L'art du conte relève d'une conception plus générale qui l'englobe, celle de l'effet unique ou, pour mieux dire, de l'effet de l'unité. Elle procède d'un acte de foi sur lequel se fondent des considérations qui portent sur la composition, le principe poétique ou la maîtrise du récit, celui d'une harmonie supérieure que l'art rend perceptible²

Et provoque un effet de séduction sur le lecteur.

La lecture de certains titres de nouvelles ou de recueils de nouvelles suscite l'intérêt du lecteur et produit sur lui un effet de séduction. Les nouvelles : "La Nuit bleue" , "Le Secret" , "Le Charmeur" de Ghalem Nadia, "L'Attentat", "Le Corps de Félicie" d'Assia Djebar, "La Robe interdite", "Sarajevo, l'affiche", "La Jeune Fille au turban" de Leïla Sebbar, "Les Diables et le bon Dieu", "Le Neuvième Cercle" de Rabia Abdessemed, "Fantasme", "Otage" de Leïla Hamoutene, " L'Insoumis", "L'Imposture " de Aïcha Bouabaci, "Corps indicible", "Quand il n'est pas là elle danse", "Dans le silence d'un matin" et "La Marieuse" de Maïssa Bey font partie de ces nouvelles brèves qui forment en elles-mêmes, d'après l'expression de Daniel Grojnowski, « un univers clos, autonome, un microcosme événementiel³ » et qui séduisent aussi par « la possibilité de saisir un sens exhaustif⁴ ». Il ajoute que « Même s'il se présente sous une forme complexe, énigmatique, le récit bref permet une

¹ Edgar Poe, cité par Daniel Grojnowski in *Lire la nouvelle, op. cit.*, pp. 26-27.

² Ibidem, p. 27.

³ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 37.

⁴ Ibidem, p. 37.

appréhension globale. Le retour en arrière se fait aisément, ainsi que la mise en relation d'un élément avec un autre.¹ »

Toutes ces nouvelles, qui s'étalent sur une quinzaine de pages voire moins, séduisent par la mise en place d'une forme intelligible au niveau de l'expression, de la disposition dramatique et sémantique car « la perception de chaque élément rend plus facile l'intelligence de l'intégralité² »

Ainsi, pour produire un tel effet de séduction sur les lecteurs, les nouvellistes usent de toutes sortes de schèmes comme l'opposition, l'entrecroisement, le parallèle, la gradation ou le cercle.

2.2. Le fragment

Comme nous l'avons déjà dit, une nouvelle se réfère à un univers clos composé d'un lieu, de personnages et d'une action dont le nombre limité permet une représentation complète. Dès lors, le lecteur aura « l'impression de pouvoir mémoriser l'ensemble des données dont la somme constitue le récit.³ » l'inscription des dites composantes dans des limites précises et étroites oppose ainsi le microcosme de la nouvelle au macrocosme d'autres genres, tel le roman. Cela dit, « la globalité de la nouvelle ne prétend aucunement rivaliser avec la totalité des sommes romanesques⁴ » : ainsi, la nouvelle ne peut représenter la vie collective dans sa diversité et sa complexité à cause de sa morphologie (pour paraphraser D. Grojnowski). Elle s'articule sur un sujet restreint qui roule autour d'un événement particulier et qui apparaît souvent comme le résultat explicite du choix de l'écrivain. Ainsi, « on appliquera sans peine la célèbre caractérisation du fragment qu'a exposée F. Schlegel : pareil à une petite œuvre, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson⁵ ».

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 37.

² Ibidem, p. 38

³ Ibidem, p. 39.

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 38.

⁵ Ibidem, p. 39.

Comme la nouvelle peut cerner le contenu d'un moment : les nouvelles de Nadia Ghalem " Dans le silence d'un matin ", " La Nuit bleue ", la nouvelle de Maïssa Bey " Un jour de juin " et la nouvelle de Leïla Aslaoui " Un mercredi soir " cernent le contenu d'un matin, d'une nuit et même d'une heure de la vie du personnage principal. Elle – la nouvelle – peut être aussi bouleversante et emplie de sens, tel est les cas des nouvelles : "Corps indicibl " de Maïssa Bey, "Otages" de Leïla Hamoutene, " Communauté réduite à néant " de Leïla Aslaoui, "La Fièvre dans des yeux d'enfant " d'Assia Djébar. En somme, toutes ces nouvelles et d'autres traitent toutes les sortes de sujets tout en se limitant à un moment et à une voix qui raconte.

2.3. L'aura

La nouvelle algérienne comme récit bref présentant un épisode convient mieux à notre monde contemporain où l'être humain, tentant de construire son identité dans un monde privé de sens, construit des connaissances parcellaires. Elle présente une tranche de sa vie. Le lecteur algérien s'identifie donc aux personnages. « La nouvelle s'en tient à l'événement qui affecte un personnage, à ce qui eut lieu ce jour-là, à tel endroit, dans telle circonstance¹ », écrit D. Grojnowski. La nouvelle étudie les rapports du moi avec le monde et avec l'autre. Elle « révèle une subjectivité et offre peut-être quelques garanties de sincérité² ».

Le récit bref revêt des aspects divers car il touche à des domaines différents. Les préoccupations de la vie quotidienne des individus y trouvent place. Mais la nouvelle, comme le souligne Francis Lacoste, « n'est pas seulement destinée à l'évocation de l'actualité la plus douloureuse et la plus violente et toutes les périodes de tension ou de mutation lui sont bénéfiques³ ».

¹ Ibidem, p. 40.

² Francis Lacoste, « Pourquoi la nouvelle ? » In Francis Lacoste et Nouredine Lamouci, *Roman et récit bref*, ISLG, université de Sfax, 2008, p. 13.

³ Francis Lacoste, *op. cit.*, p. 14.

3. L'art de la chute

Les récits des nouvelles algériennes sont construits en vue d'une chute ou d'un revirement. Un exemple remarquable est le dénouement de " La Source"¹ de Nadia Ghalem : la jeune Asma, une femme naïve est amoureuse d'un homme polyamoureux qui monopolise l'attention. Il est trop séducteur, trop gentil. Après leur première rencontre, il lui montre des photos de voyage et en cache subrepticement quelques-unes. Sachant qu'elle l'aime, ils se font des promesses. Viens alors l'atroce révélation sur laquelle se clôt la nouvelle :

Prenons du temps...Ma femme vient de tuer ma maitresse avec son auto. Elle est à l'hôpital, on ne sait pas si elle va survivre, personne n'est au courant, personne d'autre que moi...Asma ne dit rien, ferma les yeux, sa tête tournait comme si on venait de lui injecter un anesthésique... elle devrait présenter cet homme à son amie Caro, psychiatre².

Mais la nouvelle n'obéit pas nécessairement à cette loi de la chute qui peut aussi être le paroxysme vers lequel s'est acheminé tout le récit, car le plus souvent, c'est en refusant d'en arrêter trop nettement le cours que les nouvellistes prêtent aux dénouements le poids de la durée vécue et, aux personnages, comme un surcroît d'existence. Le dénouement peut prendre deux formes différentes : *fermée*, où la fin ne laisse attendre aucun revirement. L'histoire se voue à l'irréversible et raconte des épisodes qui n'ont pas de suite. À l'opposé, la fin *ouverte* « laisse en suspens différentes possibilités de péripéties dont chacune résulte de ce qui vient d'être relaté. Par une ellipse de l'épisode terminal, la fin donnée à lire ne répond pas au désir du lecteur qui souhaite voir s'inscrire un point terminal sous forme heureuse ou funeste. Il est alors incité à combler cette lacune³ »

Les nouvellistes ajoutent alors des éléments à leurs récits pour dire que la vie ne s'arrête pas avec le point final de l'histoire. Le narrateur de "J'aime l'outre-mer" « retourna à Beyrouth, mais pas en marin, et il est à Jérusalem, on lui a dit qu'on peut voir le tombeau du Christ. Il ne sait pas si c'est vrai. Il ira. Il verra bien⁴ ».

¹ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 67.

² Ibidem, p. 68.

³ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p. 138.

⁴ Leïla Sebbar, *La Négrresse à l'enfant*, op. cit., p. 67.

Mais l'ironie finale des nouvellistes peut ouvrir sur une histoire qui réduit le bonheur obtenu à un moment éphémère :

Elle parlait comme on délire, en s'endormant. Il essayait de comprendre ce qu'elle voulait dire, il sentait qu'elle était écrasée de chagrin, puis son regard se posa sur le journal du matin qui traînait encore près de la cheminée. Un gros titre, comme un coup de poing : ECRASEMENT D'UN BIMOTEUR : DEUX ECOLOGISTES TUES.

Une chanson de Brel lui revient en mémoire : "Elle a perdu des hommes mais là, elle perd l'amour." Il regarda sa femme endormie en souhaitant qu'elle reste là, pour toujours¹.

Dans cette histoire, l'homme et sa femme sont jugés incapables de constance. L'amour de l'homme se confond avec le désir de conquête, et la femme est motivée par cela. Les lecteurs sont invités alors à regarder au-delà du point où l'histoire s'est arrêtée. Pareillement pour la nouvelle "Couchés dans les maïs», où Leïla Sebbar invite le lecteur à deviner la fin de l'histoire : « on entend d'abord le bruit de l'explosion puis on voit des images, des images, des images, la mère ouvre les yeux. C'est la dernière : un plan fixe sur un garçon et une fille couchés dans les maïs. Le journal se poursuit² ». Le lecteur reste sur sa soif : les deux jeunes gens sont morts ou ils dorment... De même, dans la nouvelle "Passeport pour l'avenir" de Leïla Aslaoui, le lecteur se sait pas vraiment si les deux lycéens Nachida et Tewfik ont été reçus à leur examen du bac ou non :

Elle – Sakina – a surtout envie de hurler, de se défouler un bon coup. Elle se regarde dans la glace du couloir. Elle a encore maigri. C'est tout ce qu'elle peut faire en attendant les deux passeports (le bac) pour ses enfants. Elle allume la radio. Le ministre de l'éducation nationale annonce une réforme. Cela s'appelle la restructuration de l'enseignement secondaire³.

L'esthétique et l'architecture des récits des femmes nouvellistes algériennes ne sont pas très loin de celles qui fondent leurs œuvres romanesques : temps raconté et espace construit. Tout en parlant de la structure de la nouvelle et de sa thématique, Florence Goyet, dans un article sur la nouvelle paru dans le *Dictionnaire Universel des Littératures*, souligne que :

Le texte court – la nouvelle – organise ses matériaux de façon spécifique. Les éléments narratifs essentiels sont mis face à face, opposés les uns aux autres en couples, suivant des

¹ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 66.

² Leïla Sebbar, *La jeune fille au balcon*, Paris, Seuil, 1996, p.105.

³ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, Algérie, Ed. Média-plus, 1994, p. 101.

pôles qui organisent le récit. Le signe le plus évident de cette tension est le renversement narratif : à la fin du texte, la situation est le plus souvent inverse de ce qu'elle était au début. Non seulement la nouvelle nous mène d'un état très fortement caractérisé à son contraire mais le texte entier est structuré par la mise en place de couples¹.

De prime abord, le mot « couples » oppose terme à terme des éléments thématiques (liberté et violence, amour et trahison...), des personnages fortement contrastés, des mondes sociaux. « Les textes courts organisent leurs matériaux de façon spécifique. Ils sont rapides et serrés et ils frappent par leur concision. Tout se passe comme si le texte court, pour être un genre autonome, devait établir une structure interne particulièrement forte et fermée² ». La nouvelle comme récit bref saisit les moments importants de la vie et permet une réflexion généralisante.

4. Poétique de la nouvelle algérienne

Les critiques portent un intérêt à la nouvelle algérienne et la considèrent tantôt comme un genre à part entière, tantôt comme un sous-genre du roman ou encore, ils la comparent au conte. Alors, quels traits différencient la nouvelle des autres genres pratiqués par les femmes nouvellistes ?

La réponse nous permettra certainement de relever les traits propres à la nouvelle algérienne.

4.1. Morphologie de la nouvelle.

Nombreux sont les théoriciens de la nouvelle qui, à force de la définir ou de la classer, oublient volontairement que celle-ci se déroule dans le temps et qu'elle a des matériaux permettant au lecteur d'avoir une idée d'ensemble de l'événement raconté « Qu'en un lieu, qu'un un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le lecteur

¹ Florence Goyet, *La nouvelle* [En ligne] : <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve/261-article-nouvelle> (consulté le 13 novembre 2017).

² Halina Chmiel-Bozek, *La nouvelle à l'heure des TICE* [En ligne] : http://abef-bdi.fipf.org/sites/fipf.org/files/dialogues_et_cultures_n-57.pdf (consulté le 23/10/2020).

attentif¹» écrit D. Grojnowski (paraphrasant Boileau²). La nouvelle, comme forme littéraire, se caractérise dans sa morphologie par une unité de lieu, de temps, d'action et un nombre limité de protagonistes.

4.1.1. L'espace

S'interroger sur l'espace dans la nouvelle algérienne c'est donc s'interroger sur l'écriture même des nouvelles du point de vue de la spatialité de l'énonciation.

La nouvelle algérienne d'expression française des années 1990 se construit autour du désir de dire le lieu. Elle opte pour un décor confiné et un espace, au moins, restreint. Les nouvelles "Oran, langue morte" d'Assia Djebar, "Somalie", "La Robe interdite" de Leïla Sebbar, "L'Arbre de la paix" de Rabia Abdessemed, "Un mercredi soir" de Leïla Aslaoui, "La Nuit bleue", "Turbulences", "Au mitan de l'amour", "La Source", "L'Entrevue" de Nadia Ghalem, "Trabendo", "Création" de Leïla Hamoutene, et "Chutes" d'Aïcha Bouabaci introduisent directement le lecteur dans un espace bien délimité et de dimensions relativement réduites : ce sont l'aéroport grouillant d'un monde ensommeillé et frileux, un avion où les passagers d'un vol sont effrayés par les violentes turbulences, une cité de la ville d'Alger déserte de ses piétons craignant d'être assassinés par les terroristes intégristes, une rue de Québec, une salle d'attente où les femmes ont choisi d'être à l'ombre, la cuisine, la salle à manger, la terrasse... Les nouvellistes ont limité l'espace pour contenir et réduire une certaine résistance à la description car « la logique réductrice qui est à l'œuvre dans la nouvelle conduit à poser les jalons d'un espace symbolique qui tend à sa propre résorption et qui, loin d'ouvrir des vues, de donner naissance à des paysages ou de dévoiler des panoramas, abdique au fil de la lecture de sa faculté de structurer et de conceptualiser le monde³ », comme l'écrit T. Ozwald. Notons que le thème de la claustration est présent dans presque toutes les nouvelles, les récits évoquent des lieux semblables à des espaces scéniques qui sont représentables et

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 77.

² "Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli" (Boileau, l'Art poétique, Chant III, 1674).

³ Thierry Ozwald, *La nouvelle, op. cit.*, p. 135.

fonctionnels. Asma, la narratrice de la nouvelle "Source¹", marche sur le boulevard, songeant à l'homme qu'elle va rejoindre. Elle l'aime. Elle arrive enfin et l'homme lui ouvre la porte, souriant. Ils regardent quelques photos puis l'homme se met à ses chevilles et lui demande de patienter car sa femme a tué sa maîtresse. Choquée par ces déclarations, Asma ferme les yeux... puis elle aperçoit une source au fond des bois et perd connaissance². L'espace de cette nouvelle peut être envisagé dans sa nature et ses fonctions : un espace sensuel qui met en place l'action et le lieu. Cet espace est significatif parce qu'il donne le cadre d'une vie frustrée et permet de comprendre le comportement de cet homme polyamoureux et trompeur. L'auteur peut construire le récit en fonction de trois espaces : l'espace référentiel (ici la région de Montréal), l'espace fonctionnel (dans lequel l'action se déroule : dans une maison) et l'espace signifiant (que le lecteur interprète), car désigner l'espace d'une nouvelle, comme le souligne D. Grojnowski, « c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. C'est, en d'autres termes, indiquer successivement ou simultanément : un espace référentiel, fonctionnel et signifiant³ ».

Nous ne pouvons séparer le lieu du récit : le lieu est formulé par le récit car, d'une manière générale, la nouvelle traite les paysages et les sites décrits d'une façon propre à elle et donne (pour paraphraser D. Grojnowski) une importance au décor en fonction des développements descriptifs, au lieu délimité quelle qu'en soit sa dimension, au trajet et au dispositif qui associe plusieurs lieux en un espace composite de type scénique. Ainsi, les nouvelles algériennes proposent des décors et des lieux différents, parfois moins précis, qui marquent un enchaînement de faits. Dans les différentes nouvelles, le village, le désert, la mer et la montagne sont des lieux privilégiés pour les nouvelles, d'où l'émergence de leurs écritures. Elles montrent leur attachement à l'Algérie.

« Ma mère et mon père, enterrés là-bas (Oran), derrière une colline. Debout sur le pont du bateau, j'ai cherché où se trouvait le cimetière, j'ai imaginé les deux tombes où ils furent couchés, côte à côte, la même nuit, en mon absence.⁴ »

¹ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 67.

² Ibidem, p. 68.

³ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., pp. 78-79.

⁴ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 16.

« Il avait même répété : si je ne guéris pas, Habiba, je préfère mourir au pays.¹ »

Il est né dans le pays où le soleil est roi, où le printemps s'attarde longtemps, parmi les dunes qui se lovent autour des ombres, là où jaillit la source d'eau claire, où les saisons ne se ressemblent pas. On y habite des maisons de toile que l'on emporte avec soi, quand on voyage. Il est né dans ce pays et il s'appelle Azzedine.²

Les vacances scolaires approchaient et la Tunisie, à partir de l'Est algérien, c'était tout compte fait un petit voyage, moins compliqué que de traverser l'Algérie vers l'Ouest pour revoir le grand père qui habitait Mascara.³

Après la guerre, l'enfant est devenu écrivain public, l'officier français ne l'a pas su. La nuit, le fils du soldat harki entend sa mère pleurer. Ils ont quitté Aflou⁴, le village⁵.

Dans ces extraits, les nouvellistes nous donnent des indications sur des espaces réels où évoluent les acteurs. La lecture de certaines nouvelles nous pousse à imaginer les lieux où l'histoire racontée s'est déroulée et le texte guide notre imagination de façon plus ou moins directe et implicite. Ces espaces scéniques nous permettent de situer ou de déplacer les personnages à l'intérieur d'un territoire réel.

4.1.2. Le temps

La catégorie du temps recouvre plusieurs réalités : le temps de l'histoire racontée, le temps du récit, le temps de la lecture. On a déjà vu que le spécialiste de la nouvelle Edgar Poe donnait une importance à la durée de la lecture d'une nouvelle et en la fixant à une heure, ou moins. Cette désignation de temps est importante et forme l'un des traits spécifiques de la nouvelle car la lecture d'un roman reste indéterminée. D. Grojnowski souligne que « la nouvelle est ordinairement rédigée pour un support qui implique un temps de lecture prédéterminé. De là des définitions qui mettent l'accent sur un critère qu'on ne songe pas à appliquer aux œuvres romanesques⁶ ». Il ajoute en empruntant l'idée de Herbert George Wells, que la nouvelle est « tout ce qui peut être lu en une demi-heure⁷ ». André Gide souligne que ce genre résulte des « contraintes qu'impose la publication dans le journal ou la

¹ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 30.

² Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 99.

³ Ibidem, p. 105.

*Mascara est une commune algérienne de la wilaya de Mascara dont elle est le chef-lieu. C'est l'une des villes importantes du nord-ouest de l'Algérie

⁴ Aflou est une commune de la wilaya de Laghouat dans l'ouest, sur les hauts plateaux de l'Algérie.

⁵ Leïla Sebbar, *Soldats*, Paris, Seuil, 1999, p. 20.

⁶ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p. 85.

⁷ Ibidem, p. 85.

revue, la nouvelle « est faite pour être lue d'un coup, en une fois¹ ». De ce fait, nous remarquons que la durée de la lecture du récit se voit d'une importance déterminée, montrant l'existence « d'une articulation qui s'opère entre la durée effective vécue par le lecteur et la durée de la fiction² ». En d'autres termes, le temps vécu de la réception (temps de la lecture) est investi par celui de l'imaginaire qui l'occupe tout entier. Cependant, « le temps de la nouvelle est destiné à être intégré dans une durée déterminée, parfois calibrée, de sorte qu'une expérience (une aventure, une émotion) est vouée à occuper tout entière la conscience du lecteur. La fiction de la nouvelle est destinée à se substituer à un segment de la durée réelle, à coïncider étroitement avec un moment vécu³ ».

La durée de la narration est distincte de sa chronologie, elle se rapporte aux variations de vitesse. G. Genette a clarifié ce problème de confusion entre les temps en disant que

En revanche, confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. Ce que l'on nomme spontanément ainsi ne peut être, nous l'avons dit, que le temps qu'il faut pour le lire, mais il est trop évident que les temps de lecture varient selon les occurrences singulières, et que, contrairement à ce qui se passe au cinéma, ou même en musique, rien ne permet ici de fixer une vitesse normale à l'exécution⁴.

Ces variations de vitesse nous permettent de prendre en considération l'importance relative que l'on accorde aux événements (mettre en relation le temps chronologique de l'histoire et le temps conventionnel de la narration). Ainsi le temps de la narration que G. Genette appelle « pseudo-temps » détermine le moment où le narrateur raconte les événements de l'histoire (narration ultérieure, simultanée ou antérieure), le temps de la lecture est la durée de lecture d'une nouvelle et le temps chronologique de l'histoire se rapporte à l'époque où les faits se sont déroulés, et l'ordre dans lequel ils se succèdent. G. Genette souligne aussi qu'« il n'y a donc dans la scène dialoguée qu'une sorte d'égalité conventionnelle entre « temps du récit et temps de l'histoire⁵. » Entre temps de la lecture, temps chronologique de l'histoire et

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p.86.

² Ibidem, p.86.

³ Ibidem, p. 85.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 122.

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 123.

temps de narration, le lecteur est supposé amené à créer sur le premier temps, qui est relativement stable, des développements qui attribuent au texte écrit (récit) des effets de temporalités diverses.

Les premiers mots de la nouvelle "Droit de visite" de Leïla Aslaoui ouvrent le récit sur une indication de durée : « Comme tous les vendredis, [...] »¹. Mais la temporalité apparaît reléguée à l'arrière-plan ; il s'agit d'une superposition de temporalités, par le jeu des remémorations : « Le petit Mourad fit sa toilette rapidement et attendit impatiemment que son père vienne le chercher... »² Mais ses souvenirs se prolongent dans le temps : « Mourad se souvint que l'attente fut longue, il se tenait debout dans une grande salle où il y voyait des policiers [...] »³. Mourad se remémore tous les moments qu'il a passés avec son père et toutes leurs discussions. Et puis « la sonnerie du téléphone l'arracha à ses pensées. C'était son père qui lui expliquait qu'une forte grippe l'avait empêché de sortir »⁴. »

La nouvelle "La photo"⁵ de Nadia Ghalem s'ouvre sur : « c'était un vendredi 13, à Montréal [...] »⁶. Ghalem commence par exposer le projet de voyage d'Eva qui va voir son amour à Londres. Celle-ci regarde la photo de mariage de ses parents, sur laquelle est mentionnée la signature du photographe et la date 2 décembre 1940. Le premier paragraphe de cette nouvelle se termine par : « Si Eva avait eu la bonne idée de la mettre devant un miroir, elle y aurait déchiffré le nom : Dominique Lavenant »⁷. »

Mais dès le paragraphe suivant, le lecteur se voit perturbé par la suite du récit : nous assistons à l'insertion d'un récit enchâssé au début du deuxième paragraphe : « Dominique venait d'avoir vingt ans en 1940 [...]. La narratrice raconte alors l'histoire de Dominique et de son appareil photo qui a fait le tour du monde »⁸.

¹ Leïla Aslaoui, *Dérives de justice*, Alger, Bouchène, 1990, p. 149.

² Ibidem, p. 149.

³ Ibidem, p. 149.

⁴ Ibidem, p. 153.

⁵ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit. p.47.

⁶ Ibidem, p.47.

⁷ Ibidem, p.47.

⁸ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p.47.

Le lecteur reste indécis sur la relation qu'entretiennent Eva et les deux sœurs, Daphné et Françoise, les nièces de Dominique. Le récit de la nouvelle n'apporte aucune autre précision sur la vie d'Eva.

Dans « L'arbre de paix¹ », Rabia Abdessemed commence par donner des indications spatio-temporelles : « À Alger, le vendredi 28 décembre 1956 [...] »². Par la voix de sa narratrice, la nouvelle retrace une période de la guerre de libération algérienne. Après l'assassinat d'Amédée Forger, maire de Boufarik, un groupe de jeunes Français tua six Algériens sous un olivier. Empruntant un boulevard, l'héroïne voit approcher de jeunes Français armés. L'épisode qui suit donne matière à une scène bien détaillée où abondent les dialogues : le groupe des Français tue les Arabes qu'ils rencontrent dans la rue après les avoir rassemblés sous un olivier.

Ce n'est que vers la fin du récit que le lecteur apprend qu'il s'agit d'un souvenir lointain de l'héroïne qui se trouve devant le même arbre après trente-huit ans : « trente-huit ans se sont passés depuis ce jour inoubliable³. »

Dans les trois exemples que nous venons de voir, la durée de l'histoire correspond au temps d'une aventure, quelle qu'en soit la durée. Par la durée brève de la lecture, les nouvellistes tentent de faire perdurer le moment d'une existence. Ainsi, constate D. Grojnowski, l'auteur de la nouvelle « est-il chaque fois amené à fonder sur un temps de lecture relativement stable des développements qui assignent au récit des effets dispensateurs de temporalité diverse. Car le temps de la fiction est, par définition, un temps raconté, une mise en narration de l'histoire⁴ ». Et c'est à ce temps que nous avons affaire dans les exemples développés.

L'enchaînement de faits répétitifs peut servir de trame à la temporalité narrative de la nouvelle.

Notons que le temps éludé ou résumé, imposé par la spécificité de la nouvelle, l'est par le choix du nouvelliste, c'est-à-dire du récit qui opte à d'autres moments pour des pauses dilatoires car il est vrai que le recours au récit bref pour raconter une

¹ Rabia Abdessemed, « L'arbre de paix » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 160

² Ibidem, p. 160.

³ Rabia Abdessemed, « L'arbre de paix » in *Mémoire de femmes*, p.164.

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p. 86.

histoire détermine une faible quantité événementielle, rejetant toute longue description de l'espace, des personnes...

Néanmoins les descriptions qui ne dépassent pas celles de certaines scènes de mœurs (cuisson, cérémonie de deuil, préparation du petit déjeuner...) ne provoquent pas d'importantes suspensions de l'histoire car dans une certaine mesure, ces descriptions participent à l'économie de la narration. Tirés de quelques nouvelles, ces exemples nous donnent une idée sur cette économie de temps par la description :

Ma tante décrivait ainsi, des années après, cette nuit éclairée par la lune : les parentes voilées de blanc s'accroupissaient devant ces fosses béantes ... en arrière, les fossoyeurs, la pioche en main, silencieux, déjà épuisés par la fatigue, s'affairaient [...] soudain une femme opulente, sous ses tuniques, s'écria : Ô mes sœurs, dites à ce taleb de se taire ! Les soldats vont arriver¹

Finalement, ce ne fut pas à moi que tu déroulas avec précision la terrible scène, mais à père – et je suppose maintenant, quand, installée dans ses bras au creux du lit conjugal, tu pus surmonter, grâce aux caresses amoureuses, la panique qui remontait²

Et :

Les dix jours qui suivent, elle cuisina sans répit, le tentant de mille est une manière. Bachir en redemandait, ponctuant ses désirs d'un claquement suggestif de la langue [...] un instant plus tard, il descendit au rez-de-chaussée. Baya percevait tous ces bruits familiers, porte de la cuisine, porte du placard, vaisselles, casseroles... il cherchait. Il déplaçait une chaise, il s'asseyait peut-être et réfléchissait. Silence, long silence, le souffle court, Baya attendait, la chaise, il se levait, il ouvrait violemment les portes du placard, bruit de vaisselles brisées, il jetait au sol les assiettes, les verres maintenant, deuxième placard, il avait compris. Fracas assourdissant que ponctuait une longue plainte d'animal blessé, les chaises, la table, la porte de la cuisine. Il montait. Pas précipités, souffle haletant, crissement des dents, quand Bachir ouvrit la porte, ils n'échangèrent qu'un regard, lui méconnaissable, les yeux exorbités, la bouche démesurée, elle tendant déjà le bras. Lorsqu'il mordit dedans, Baya se laissa faire³.

Toutes ces descriptions prises de quelques nouvelles des recueils de notre corpus résument le temps. Mais le temps de la narration peut aussi se distendre ou se resserrer, jouant sur la précision des détails ou sur les ellipses pour faire croire à la clôture de l'histoire.

Lorsque les secours arrivèrent sur les lieux du drame au milieu du boulevard, un homme aperçut, au milieu d'un amas de corps ensanglantés, le visage d'un enfant, dépassant d'un corps de femme mutilée. [...] l'enfant vivait encore. Le corps indemne d'une fillette enfouie sous le corps déchiqueté d'une femme dont une main soutenait encore la tête

¹ Assia Djebar, « Oran, langue morte » in *Oran, langue morte, op. cit.* p. 20.

² Assia Djebar, « Corps de Félicie » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 344.

³ Leïla Hamoutene, « Trabendo » in *Abîmes, op. cit.*, pp.17-18.

enfantine. Prenant la petite dans ses bras, l'homme entendit une toute petite voix qui disait, et répétait inlassablement : « Maman...sors-moi de la télévision... que Dieu te garde à moi.¹ »

4.1.3. L'action

Comme récit bref, la nouvelle autorise toutes les sortes de formules, dit D. Grojnowski, tout en ajoutant qu'« il n'en demeure pas moins qu'on doit la considérer, avant toute observation, en fonction de l'idée que s'en fait le lecteur, en fonction de ce qu'on appelle un horizon d'attente² » qui peut, selon Jauss, « à mesure que la lecture avance, être entretenu, modulé, réorienté, rompu par l'ironie³ ». L'objectif de la lecture d'une nouvelle est de donner au lecteur le désir d'entrer dans une histoire et de s'engager dans la découverte d'une action qui se rapporte aux agissements des différents personnages qui sont considérés comme des unités narratologiques qui résument les traits essentiels (intellectuels, affectifs, moraux, etc.). Même inscrit dans la fiction, le personnage suscite chez les lecteurs des questionnements sur la représentation du réel, car le statut de ce dernier et son action entretiennent l'illusion du réel dans l'œuvre. Le personnage est également porteur de fonction narrative : actant, il est aussi un être réactif, ainsi que l'écrit Paul Ricœur : « [L]a notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimesis d'actions sans être aussi une mimesis d'êtres agissants⁴ » Un sujet en quête d'objet, aidé par des adjuvants ou confronté à des opposants. Ces protagonistes sont définis selon trois axes sémantiques : l'axe du vouloir, l'axe du pouvoir et l'axe du savoir, d'où résultent les trois couples célèbres : Sujet / Objet, Adjuvant / Opposant, Destinateur / Destinataire qui se répartissent de la manière suivante :

- Axe du vouloir (désir) : sujet / objet. Le sujet, force agissante, est en quête d'un objet. La relation établie entre le sujet et l'objet s'appelle jonction. Dans

¹ Rachida Titah, *Un ciel trop bleu*, Paris, éditions de l'aube, 1997, p.13.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p.93.

³ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.14.

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, [En ligne] :

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:of6G85y9atcJ:https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/57/1/RESS-LyceGT-FR-1ere-Perso_roman_Pistes_final_240571.pdf&cd=3&hl=fr&ct=clnk&gl=dz consulté le 12/05/2017.

certains récits, l'objet est conjoint au sujet, dans d'autres il peut être disjoint (lorsque le sujet désire se débarrasser de l'objet) ; on parlera, respectivement, de conjonction et de disjonction.

- Axe du pouvoir : adjuvant / opposant. L'adjuvant aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet. L'opposant entrave l'action du sujet dans la réalisation de son désir.

- Axe du savoir : destinataire / destinataire. Le destinataire est ce qui fait agir le sujet pour pouvoir établir une jonction ou disjonction entre lui et l'objet. Le destinataire est celui pour qui la quête est réalisée.

Nous notons que chaque récit réalise la structure narrative dans sa singularité. En ce sens, D. Grojnowski affirme qu' « il n'existe pas de nouvelle mais des nouvelles dont chacune actualise un modèle qu'on ne rencontre pas à l'état pur. Dans chaque cas particulier il revient à l'analyse de voir comment, dans un texte donné, l'action se met en place¹ ».

La nouvelle de Leïla Sebbar "Couchés dans les maïs"² donne dès le début un élément-noyau qui résume toute la nouvelle (programme narratif): « Un homme dit : les plus belles années de ma vie, elles sont là, dans la poussière de l'explosion. Ils sont couchés dans les maïs. Ils n'entendent rien, ils ne voient rien. Le maïs les protège³. »

La narratrice raconte ensuite l'histoire d'une jeune fille habitant avec sa famille dans les HLM de la banlieue. La fille cache son amour pour un garçon, car sa maman lui interdit de fréquenter les garçons. Le jour de la destruction des tours murées, la mère cherche sa fille, on lui dit qu'elle est sortie. À l'heure du journal télévisé, tout le monde se trouve dans le salon, la famille, les voisins et cousins. On entend le bruit de l'explosion, puis on voit des images. La maman reconnaît sa fille et un garçon couchés dans les maïs. Nous remarquons que dès la première page, la chronologie et la logique du récit sont mêlées par le mélange de faits et de rêveries, à l'exemple de cet extrait tiré de la nouvelle "Carrefour", du recueil de nouvelles *Abîmes* de Leïla Hamoutene : « Hier, j'étais heureuse, pleinement heureuse.

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 94.

² Leïla Sebbar. *La Jeune Fille au balcon, op. cit.*, p. 95.

³ Ibidem, p. 95.

Tourbillon, tête qui tourne. Fierté. C'était bon. Toute la famille m'a fêté. Il faut dire que je m'étais donné tant de mal. Mais, c'était hier. Ce matin, je ne sais plus¹. »

La narratrice raconte sa joie d'avoir un enfant et en même temps, son inquiétude à l'égard d'un avenir incertain. Le reste de l'histoire est sous forme de souvenirs : la relation de sa mère avec son père, les liaisons de son père hors mariage, les études...

Un avenir incertain, parce qu'elle est contrainte de tout laisser pour prendre soin de son bébé. Nourrie d'angoisse, elle prend une décision :

Mais maintenant que je ne veux pas de leur vie, ni de la sienne à elle, ni de la sienne à lui. Que faire ? quoi espérer ? que faire de ce trop grand bonheur qui me tourmente et qui va m'engloutir ? J'ai peur et pourtant j'ai dix-huit ans et je viens d'avoir mon Bac...²

La nouvelle "Le Sofa en pierre" de Leïla Sebbar s'ouvre par la phrase : « Elle est la dernière³ ». La narratrice raconte l'histoire d'une femme tourmentée par l'injustice de la société dans laquelle elle, nourrie de sa tradition arabe, n'arrive pas à s'intégrer. Elle voit que les femmes de cette société française sont impudiques :

Les femmes qui habitent les villes depuis toujours donnent tout à la machine, sans discernement [...] mais le linge secret, celui qu'elle lave, elle, dans sa cuvette chez elle avec son savon, ce linge intime qu'il ne faut pas exhiber ailleurs que dans sa maison, ni laver ailleurs que dans la cuvette réservée, les culottes, les soutien-gorge, les jupons, les chemise de nuit, ce linge-là les autres femmes ne le cachent pas. [...] les femmes de leur village ne montrent jamais, pas comme les femmes d'ici, impudiques⁴.

L'écrivaine clôt la nouvelle par : « la patronne a revu toutes les voisines mais plus jamais la femme qui restait la dernière⁵ ». Une fin ouverte, qui laisse le lecteur sur sa soif, se posant des questions sur le sort de cette femme étrangère.

4.1.4. Les personnages

« Loin de ressembler aux personnages du conte, dit T. Ozwald, ceux de la nouvelle s'éprouvent dans le temps⁶ ». Mais ils s'apparentent à ceux du roman qui tendent à une forme de plénitude, s'affirment dans le temps. Existants en rupture, les personnages de la nouvelle sont astreints à un temps bref et fragmentaire et c'est « la

¹ Leïla Hamoutene, *Abîmes*, op. cit., p. 9.

² Ibidem, p. 11.

³ Leïla Sebbar, *La Nègresse à l'enfant*, op.cit., p. 17.

⁴ Leïla Sebbar, *La Nègresse à l'enfant*, op.cit., p. 20.

⁵ Leïla Sebbar, « La sofa en pierre » in *La Nègresse à l'enfant*, op.cit., p. 29.

⁶ Thierry Ozwald, *La nouvelle*, op.cit., p.83.

raison pour laquelle la plupart d'entre eux en vérité – ou plutôt tous, mais à des degrés divers – font l'effet au lecteur de créatures un peu élémentaires, impalpables, désincarnées, à tout le moins frustrées ou frustrantes¹ ».

Souvent, la nouvelle en présente plusieurs, mais il y a un seul « héros », dont la description physique et psychologique est réduite au minimum. Il arrive même qu'on ignore son identité : il n'a ni nom, ni âge, ni statut civil, il est une personne grammaticale, un " il", un " elle" ou un " je", sans plus, comme l'a fait remarquer D. Grojnowski :

Dans sa conception la plus moderne, la nouvelle enregistre le moindre événement auquel le personnage est étroitement associé, au point de se confondre avec lui. Il est alors réduit à la fonction de personne grammaticale, simple support de l'action, pur réceptacle de ce qui advient. À la promotion des personnes pronominales (il, je) ou la conversion du héros en simple patronyme, le personnage perd l'essentiel de sa consistance. Nom propre, troisième ou première personne du singulier, il se dilue dans le territoire du texte. Il donne au lecteur l'exemple d'une existence verbale².

Ainsi, l'illusion de la réalité que donne la nouvelle ne découle pas d'un parti pris réaliste. Quand un personnage central est décrit, son physique reflète ce qu'il est pour ainsi devenir un type humain très précis. La psychologie de ce personnage central sera, quant à elle, révélée par son comportement. Les autres personnages, ceux qui gravitent parfois autour du « héros », sont traités de façon encore plus schématique, car « le récit bref se prête à la présentation de cas individuels, qu'il s'agisse d'existences résumées dans leur intégralité ou perçues dans des moments choisis³ ». La spécificité du récit bref est donc de mettre en scène un personnage dans l'espace d'une action simple.

La nouvelle "Justice à la carte", dans le recueil de Leïla Aslaoui, présente un exemple de la société algérienne. Les personnages de cette nouvelle sont distribués sur l'échelle sociale : Zeïneb, femme adultère, son époux Elfani Mohamed, un garagiste, son amant Ali, un policier corrompu, ses enfants, sa voisine, Fatma une infirmière, l'avocat d'Elfani, le magistrat, les deux conseillers, le jeune procureur, le touriste Lucien Drouin, chef d'entreprise de chauffage en France, sa femme Mireille

¹ Thierry Ozwald, *La nouvelle, op.cit.*, p.84.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p. 112.

³ Ibidem., p. 105.

(adultère elle aussi), le contremaître Sergio d'origine espagnole (amant de Mireille), le directeur de l'hôtel de A... L'histoire réelle¹ d'Elfani Mohamed et Lucien Drouin se passe en Algérie, les deux personnages sont accusés d'avoir tué leurs femmes et y sont jugés différemment. Les onze personnages de ce récit composent un microcosme, image réduite du monde, de la société : ceux qui décident du sort de l'être humain, et les démunis.

Les personnages du récit bref constituent des groupes qui se limitent souvent aux membres d'une famille ou d'une communauté donnée. Selon D. Grojnowski, « les destins individuels sont alors situés dans la lignée des régulations ethniques, sociales ou culturelles. Mais il arrive que le récit bref doive son efficacité à la mise en scène de groupes : cette orchestration des comportements collectifs fait la part belle aux stéréotypes² ». Mais le plus souvent, les relations entre personnages sont marquées par un dualisme qui affecte toute la composante de la nouvelle. Wah (Wahid), personnage principal de la nouvelle « Pylône » dans le recueil *Abîmes*, de Leïla Hamoutene, entretient une relation hostile avec son frère aîné Malik et sa sœur Nabila. Il se voit dédaigné. Désespéré de la vie et de son entourage, il se suicide :

À la naissance, Wah était déjà marqué par le destin. L'ombre de Malik, son frère aîné, avait couvert sa venue au monde. À peine un an après, sa sœur Nabila lui avait arraché sa place de puiné. Il s'était retrouvé, coincé entre ces deux phénix, malheureux, déchiré, jaloux. [...] Wah vécut les essayages, admira les shorts et les chemises et s'interrogea : Et moi ? Toi, tu auras les affaires de ton frère. C'est vrai, ce fut à ce moment, dans cette boutique tout à coup trop petite que le gamin réalisa que ses chaussures avaient été ressemelées, que cette chemisette rouge lui venait aussi de son aîné. [...] Selma lui cria de lui pardonner et sortit aussi violemment qu'elle était entrée dans sa vie. [...] À quelques kilomètres de l'usine, il accéléra, lançant le véhicule au maximum de sa puissance. Lorsque, dans un froissement de métal neuf, la voiture s'écrasa sur le pylône, Wah pensa très vite qu'il était enfin le premier.³

La figure du rival est, comme l'a noté Thierry Ozwald, omniprésente dans la nouvelle : « Elle finit tôt ou tard par se dessiner, plus ou moins distinctement selon les

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit. p.61. Dans le péri-texte, nous lisons la note de l'éditeur : « l'auteur tient à préciser au lecteur que les nouvelles sont tirées des faits réels. »

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p.105.

³ Leïla Hamoutne, *Abîmes*, op. cit., pp. 47-48-52.

cas [...] le rival a par définition les mêmes intérêts que celui auquel il cherche à se mesurer, il nourrit les mêmes ambitions, convoite les mêmes objets ¹ ».

Le rival considéré comme un anti-héros par les lecteurs, ce personnage du récit bref se trouve dans l'incapacité de se construire réellement parce qu'il est hanté par ce double qui l'obsède ; tel est le cas de « Wah » qui se voit sans identité ni psychologie, jaloux de son frère aîné.

5. Caractéristiques de la nouvelle algérienne

La nouvelle, comme on l'a déjà souligné plus haut, se caractérise par sa brièveté et sa concentration qui suscite *une sorte d'effet de loupe*. « À travers une anecdote, c'est toute une vision du monde qui se révèle². » Disant le plus avec le moins, ce court récit où le réalisme se combine volontiers avec l'extraordinaire, portera le genre à son apogée. Par l'abondance de sa matière et de ses techniques, la nouvelle offre, en tous cas, une multiplicité de visages : elle prend la forme du récit dramatique, historique, divertissant, psychologique, réaliste ; d'un récit bref, plus étoffé, écrit à la troisième personne ou à la première.

Cette diversité de techniques a poussé les femmes écrivaines à adopter ce genre littéraire qui « n'en demeure pas moins toujours un récit bref, destiné à des lecteurs adultes³ » et qui exploite des contenus de toutes les sortes ; sa thématique est diverse : émancipation, aliénation, violence, viol, divorce, guerre, conflits d'identité, affrontements entre tradition et modernité.

Comme récit bref composé de quelques lignes ou quelques pages, la nouvelle a donné aux autrices algériennes la possibilité de se dire. Elles ont puisé leur imaginaire dans les traditions de leur société, que leur écriture reflétait, et se sont concentrées sur un instant de la vie d'un personnage homme ou femme, revêtant les récits de vraisemblance. Une spécificité de la nouvelle est de pouvoir emprunter les voies du réalisme⁴ tout en transmettant parfois des vérités par des voies fabuleuses :

¹ Thierry Ozwald, *La nouvelle, op cit.* p.87.

² Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle, op. cit.*, p.146.

³ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p.16.

⁴ Ibidem, p.16.

« *elle* transmet fréquemment une vérité par des voies fabuleuses et, de fait, tous les sous-genres lui sont possibles¹ ». C'est une autre raison de son succès auprès des écrivaines algériennes.

La nouvelle algérienne d'expression française s'est caractérisée par un décentrement de l'écriture par rapport aux conventions traditionnelles des modèles institués par la tradition française.

Cette nouvelle écriture est devenue une écriture de déconstruction et de démantèlement basée sur un processus de manipulation langagière algérien construit par un imaginaire maghrébin et en particulier algérien. La parole des femmes écrivaines algériennes, déplacée et remodelée, a donné naissance à un signe enraciné dans la maghrébinité. Ce projet d'écriture marque une nouvelle ère de la rénovation scripturaire :

Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un aspect ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes lisibles et vraisemblance, fragmentation, mélange des genres [...] Fauchage systématique du sens... le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non-lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier.²

La construction novellistique des écrivaines algériennes de langue française, Maïssa Bey, Assia Djebar, Leïla Sebbar... dévoile la réalité sociale et exprime le désarroi des femmes à travers une lucide et courageuse interrogation sur l'Algérie des années 1990 et sur le sort de la femme. Les possibilités de cette création littéraire dépendent de l'intention des autrices et de la réalité sociale au sein de laquelle elles se trouvent et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer, car

L'œuvre littéraire aux répercussions les plus profondes est justement celle qui donne voix à l'indicible. Pour qui connaît un peu le Maghreb, le plus important, surtout dans l'actuelle crise de civilisation du monde arabe, et souvent ce qui ne peut se dire. Et on vu que cette parole difficile était ce que les lecteurs attendent de ces écrivains.³

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle, op. cit.*, p.16.

² Beyda Chikhi, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

³ Charles Bonn, *Problématique spatiale du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 64.

La production des nouvellistes algériennes qui utilisent des descriptions tantôt imaginaires, tantôt concrètes et fidèles tirées de la réalité, apparaît comme l'expression vivante des problèmes socio-économiques marquant la société algérienne des années 1980-2000.

6. Le recueil

Toute création littéraire est destinée à la consommation du public. Le premier souci d'un auteur est celui d'être lu et reconnu. Il cherche à séduire le lecteur et l'incite à l'achat du produit dit « livre », par l'emploi d'un bon titre qui facilite sa compréhension. « À la fois évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l'achat et/ou à la lecture, ne m'inspire guère de commentaire [...] un bon titre est le vrai proxénète d'un livre¹ » écrit G. Genette. Cet élément majeur du paratexte est plus difficile dans son choix par le nouvelliste que par le romancier car « le titre de recueil, celui des nouvelles, le choix des nouvelles d'ouverture et de clôture, sont encore des lieux de passage obligé, des éléments auxquels l'auteur, même dans le cas d'un recueil de plusieurs dizaines de nouvelles, n'a pas pu ne pas réfléchir² »

Ainsi, l'activité de production et l'activité d'édition sont intimement liées. Le livre ne prend réellement vie et dimension qu'une fois lu. Les jugements esthétiques des lecteurs lui procurent cette existence. Il n'existe qu'avec la complicité active de ses lecteurs et la réception de l'œuvre constitue une expérience esthétique au même titre que sa production. Le lecteur, lorsqu'il entre en contact avec le monde du texte, est en quête de sens.

Une œuvre est une création littéraire accompagnée par des messages qui contribuent à la vêtir. Ces messages disposent de lieux spécifiques, couvertures, dos de livres, pages intérieures d'avant ou après le texte.

Il existe [...] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. Seuil, 2002, p. 95.

² Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 18

le roman au lecteur, le dénomment, le commentent, le relie au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce ; la dernière page de couverture, où l'on trouve parfois le prière d'insérer ; la deuxième page de couverture, ou le dos de la page du titre, qui énumère les autres œuvres du même auteur ; bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le texte et un discours sur le monde¹.

Mais ils peuvent aussi occuper un support étranger au livre lui-même, qu'il s'agisse de commentaires éditoriaux ou auctoriaux livrés à la presse, d'entretiens avec l'auteur lors d'une émission radiophonique ou télévisée. Cet écart spatial et temporel par rapport au texte est dit « épitexte », terme ainsi défini par G. Genette : « est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité² ». Aussi la première de couverture est-elle d'une importance majeure. C'est le biais par lequel s'effectue le premier contact entre le lecteur et le livre. Le lecteur doit apprendre à manipuler l'objet-livre en connaissance de cause pour savoir ce qu'il achète, pour faire ses commandes et ses choix. Il doit repérer par une pratique suffisante le type d'ouvrage qu'il consulte en fonction de son apparence. Il doit aussi savoir observer le contenu de la première de couverture, sa mise en forme.

Les indications génériques, annexes des titres, ont aussi pour rôle d'attirer le lecteur, de capter son attention et de susciter son intérêt, de situer l'œuvre et de classer. Elles sont reçues par le public comme une information sur une intention ou sur une décision : « l'indication générique est une annexe du titre [...] puisque destinée à faire connaître le statut générique de l'œuvre. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver³ ». Comme le rappelle G. Genette, ces indications génériques sont des annexes du titre, plus ou moins facultatives elles peuvent figurer sur la première

¹ Henri Mitterrand [1979], cité par Christiane Achour in *Clefs pour la lecture des récits. Convergence critique II*, Alger, Ed. Tell, 2002.

² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 346.

³ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 99.

de couverture pour faire connaître le statut générique de l'œuvre. En somme le contenu est du ressort de l'écrivain et la présentation du livre reste réservée généralement à l'éditeur.

Les recueils de nouvelles que nous prendrons comme exemples : *La voyante du Honda* de Rabia Abdessemed, *Oran, langue morte* d'Assia Djebar, *Soldats*, *La jeune fille au balcon*, *Un ciel trop bleu* de Rachida Titah et *La Négrresse à l'enfant* de Leïla Sebbar, *Peau d'exil* d'Aïcha Bouabaci, présentent d'emblée quelques aspects paradoxaux suscitant une certaine fluctuation et une impression d'instabilité chez le lecteur. Ainsi, la première question qui se pose et s'impose est celle de savoir à quel genre littéraire appartiennent ces œuvres. Le lecteur est donc d'emblée troublé : aucune indication générique n'est mentionnée sur la première de couverture. En ce qui concerne *Un ciel trop bleu*, cette indication n'apparaît que dans la page de titre, la préface du recueil de nouvelles *Un ciel trop bleu* (voir annexe 4) et dans le commentaire figurant sur la quatrième de couverture (voir annexe 3) qui annonce qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles et donne une vague idée sur les thèmes abordés : « Les nouvelles de ce recueil ont toutes pour héroïne une femme qui se bat pour son identité, sa vie et sa liberté...¹ ».

Pareil pour le recueil de nouvelles *La Jeune Fille au balcon* de Leïla Sebbar : « Alger aujourd'hui, que sait la jeune fille au balcon ? Que tout est interdit, dangereux, suspect... En six nouvelles, Leïla Sebbar raconte les liens passionnels entre l'Algérie et la France, les conflits d'identité, les affrontements entre tradition et modernité² »

Et aussi celui de Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil* : « L'exil commence à la naissance de la différence... L'exil qui revêt différentes formes au fil des récits et nouvelles obtenus dans ce recueil : la séquestration de la certitude et de la vérité, la confiscation du rêve, l'appartenance au désert, l'aveuglement de l'injustice...³ »

La distinction entre le roman est la nouvelle comme forme brève, comme on l'a déjà mentionné, devient problématique avec la pratique du recueil qui permet de regrouper à la fois diversité et unité : « La nouvelle n'est cependant un genre bref

¹ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, éd. cit. (cf. quatrième de couverture).

² Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, éd. cit. (cf. quatrième de couverture).

³ Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, éd. cit., (cf. quatrième de couverture).

qu'en partie. Considérée seule, une nouvelle est de dimensions restreintes. La plupart appartiennent toutefois à un ensemble de plus vaste étendue, le recueil. Si le roman est solitaire [...] la nouvelle est grégaire¹».

Notons que les critiques qui se sont intéressés à l'étude de la nouvelle la comparent souvent au roman et au conte pour trouver des lieux de rapprochement, oubliant que ce récit bref constitue avec d'autres un ensemble : le recueil, d'où la nouvelle tire une part importante de sa signification. Dès lors, quelle est la spécificité du recueil ? Et peut-on le considérer comme un roman ?

Contrairement à la nouvelle algérienne dont la publication dans la presse a un rôle important, la littérature française contemporaine est marquée par la multiplication des recueils édités, une forme connue depuis des siècles. Les éditeurs comme certains auteurs (Boccace, Marguerite de Navarre, ...) réunissent les romans classiques de chaque auteur, les contes et même les nouvelles dans des livres dits « recueils » dont René Audet a montré que leur forme était problématique :

Le recueil apparaît comme une forme quelque peu problématique, sa désignation, sa définition et son mode de repérage étant variables. En tant qu'assemblage de textes autonomes, il se distingue nettement, par exemple, du roman et du théâtre : les ouvrages de ces genres, bien que séparés en chapitres ou en actes, constituent généralement un seul texte, couvrant la totalité du livre qui sert à le publier et proposant une histoire somme toute unique et cohérente.²

R. Godenne, quant à lui, souligne que « lorsqu'on traite la nouvelle dans ses rapports avec le roman, c'est pour n'opposer jamais à la forme longue que la notion en soi, c'est-à-dire la forme courte détachée de son contexte naturel puisqu'il ne faut pas oublier que la nouvelle, prépubliée ou non, est toujours destinée à entrer dans un volume³ », volume qui est fondé, selon les époques, sur une série archétype : le cadre, les usages terminologiques, le recueil hétérogène, le recueil homogène et le recueil-ensemble. Ces critères apparents et propres aux recueils pratiqués par les nouvellistes à travers les différentes époques vont le différencier du roman. Ce n'est qu'au XIV^e siècle qu'on commence à mettre les textes d'un recueil dans un contexte

¹ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, op. cit., pp. 9-10.

² René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, pp. 11-12.

³ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, op. cit., p. 39.

narratif prenant en compte l'idée du cadre¹, note R. Godenne, structuré selon le point de départ, le déroulement et le point final. Comme le nouvelliste est un créateur, il renonce à cette formule de cadre dès le XIXe siècle. Notons que les nouvellistes ne se contentent pas de ce premier critère, ils donnent des étiquettes simples à leurs produits telles que « Histoires », « Nouvelles » et « Contes et nouvelles » pour s'inscrire dans une même et unique tradition. D'autres n'en utilisent aucune. Les recueils de nouvelles *Peau d'exil* de Bouabaci, *Oran, langue morte* d'Assia Djébar, et *La jeune fille au balcon, Soldats* et *La négresse à l'enfant* de Leïla Sebbar, *La voyante du Honda* de Rabia Abdessemed ne comportent aucune indication générique (Voir annexe 4).

Les recueils de nouvelles peuvent être hétérogènes, composés de textes différents l'un de l'autre et pour lesquels l'ordre de la lecture n'est pas exigé car « le recueil ne répond à aucune intention précise². » R. Godenne note que cette forme de recueil « pratiquée à toute époque et par la majorité, fait de pièces détachées, incarne aux yeux des lecteurs l'image-type d'un volume qui n'offre aucun point commun avec le roman, mais qui, en raison de son absence d'unité, donne toutes les raisons à ces lecteurs de s'en détourner pour lui préférer le roman³ », qui leur offre une continuité de l'histoire autour d'un sujet principal. Cependant, la vision de la notion de recueil change au XXe siècle ; les nouvellistes se voient organiser leurs recueils de nouvelles sur une seule unité (personnage, sujet et lieu) pour lui permettre de survivre, selon les propos d'A. Lanoux⁴, une pratique que même les nouvellistes algériennes de langues française ont adoptée dans leurs recueils. Citons les recueils de nouvelles *La Jeune Fille au Balcon* et *Soldats* de Leïla Sebbar, qui ont pour personnages principaux des jeunes filles pour le premier et des combattants pour le deuxième ; quant à Rabia Abdessemed, l'unité de son recueil *Mémoire de femmes* est centrée sur des femmes et leurs préoccupations. Par contre, celui de Maïssa Bey,

¹ René Godenne résume l'idée du cadre suivant un schéma basé sur trois points : un point de départ montrant les circonstances qui poussent un groupe de personnes à se raconter, puis le déroulement qui se rapporte, selon chaque texte, au récit et aux commentaires faits par le groupe, enfin la séparation du groupe qui marque la fin.

² René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 49.

³ Ibidem, p. 50.

⁴ A. Lanoux, cité par René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 51, constate que les recueils de nouvelles qui ont le plus chance de survie sont justement ceux qui se concentrent sur un sujet, un lieu, un personnage.

Nouvelles d'Algérie, donne une grande importance aux lieux dans lesquels se déroulent les histoires des différents récits. Elles racontent l'Algérie. Pour Aïcha Bouabaci, c'est le thème de l'exil qui recouvre la totalité des nouvelles composant son recueil *Peau d'exil*. Étant écrit par une juriste et ancien ministre algérien, le recueil de nouvelles *Dérives de justice* de Leïla Aslaoui se focalise sur les affaires juridiques allant de la corruption aux jugements insensés au sein d'un établissement censé défendre les droits des plus simples citoyens algériens. Leïla Aslaoui, encore, regroupe sous un seul titre, *Survivre comme l'espoir*, des nouvelles sur les atrocités de la vie en Algérie.

En plus des deux types de recueils déjà vus, les nouvellistes pratiquent un autre type, celui du recueil-ensemble où l'unité est loin d'être conférée au texte. Leurs recueils sont alors un mélange de récits (contes, nouvelles...). Paul Morand oppose ce type de recueil au recueil hétérogène en soulignant que « chacune des nouvelles qui compose un recueil ne devrait être que la vue en perspective d'un sujet central capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman¹ ». Le recueil de nouvelles d'Assia Djébar *Oran, langue morte* en constitue un : comme nous l'avons déjà mentionné, la première de couverture (voir annexe 1) ne comprend aucune indication générique et l'éditeur était réticent à catégoriser ce recueil ; nous lisons, sur la quatrième de couverture : « Au fil des sept textes de ce recueil, c'est la respiration heurtée d'un pays en proie... » et c'est seulement en lisant la table des matières que nous découvrons que ce recueil est composé de cinq nouvelles, un conte et un récit. Notons que la composition ce recueil de nouvelles d'Assia Djébar n'est pas fortuite. Elle a choisi de donner un titre à chaque partie de son ouvrage, utilisant ainsi un procédé propre à la réalisation de ce genre de recueil : « organiser la matière en chapitre, titrés ou non² ». Ainsi, les nouvellistes des années 1990, note R. Godenne, « continuent à concevoir la nouvelle selon des principes radicalement différents de ceux du roman », [mais] « ils inféodent de plus en plus la notion du recueil à celle du roman. Voilà bien le paradoxe de cette fin de siècle : le lecteur d'un recueil est

¹ P. Morand, cité par René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 52.

² René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 54.

incité à le lire comme un roman ¹ ». Nous pensons que la cohérence et l'unité du recueil-ensemble est consciente de la part du nouvelliste lors de la construction de son ouvrage, afin de donner à chaque nouvelle une place et un rôle bien déterminé.

La critique ne cesse de se développer autour de la notion de recueil, avec pour objectif de cerner sa spécificité. En posant la question « qu'est-ce qu'un recueil de nouvelles ? », François Ricard souligne que c'est :

[...] essentiellement, une composition, c'est-à-dire l'assemblage d'un certain nombre de fragments (les nouvelles particulières) à l'intérieur d'un tout structuré, cohérent ou du moins considéré comme tel. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie. La nouvelle, dans le recueil, est à la fois libre et dépendante, isolée des autres et liées à elles. Continu et discontinu, unitaire et disparate, le recueil est toujours une œuvre tendue, dynamique, fragile².

Selon sa composition, le recueil peut être, comme nous l'avons déjà indiqué, hétérogène (la nouvelle, dans le recueil, est libre et dépendante, isolée des autres nouvelles) ou homogène (la nouvelle est liée aux autres nouvelles qui composent le même recueil). Cependant, Michel Butor observe que l'assemblage des textes en un recueil les transforme et pousse à apporter des corrections pour avoir une continuité, car selon lui, chaque texte donne de l'éclairage aux autres et leur donne une signification qu'ils n'avaient pas isolément. Il ajoute que :

Cette forme de recueil telle qu'elle se manifeste aujourd'hui est liée à la transformation de notre société et à la transformation de notre pensée. À l'intérieur du recueil, on voit que chaque œuvre, que chaque partie qui paraissait former un tout, en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties. On se trouve alors à l'intérieur d'une dynamique : le recueil lui-même se présente ensuite comme étant passible du même traitement que ce qui pouvait apparaître comme quelque chose d'achevé, de formé, de terminé.³

Le recueil de nouvelles, tel qu'il se présente aujourd'hui sous ses différentes formes n'est donc autre que la perception, par les auteurs, de leur monde et il peut

¹ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française, op. cit.*, p. 57.

² François Ricard, cité par Jean-Pierre Boucher in *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur, op. cit.*, p. 10.

³ Michel Butor, cité par Jean-Pierre Boucher in *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur, op. cit.*, p. 11.

être adapté à la vision morcelée de ces derniers qui choisissent le bref plutôt que le long.

La lecture de la nouvelle, différente de celle du roman, soulève plusieurs questions auprès des lecteurs, car ils sentent cette différence au niveau même de l'histoire, qui n'est plus continue mais discontinue : pour chaque récit ils trouvent des personnages, des décors, des lieux et même des narrations différentes les unes des autres. Le recueil de nouvelles leur procure une liberté car, contrairement au roman, ils ne sont pas obligés de lire les nouvelles dans l'ordre dans lequel le nouvelliste les a disposées : « Cette liberté exige en contrepartie un effort accru du lecteur. La lecture d'un recueil de nouvelles, surtout si sont privilégiés des éléments de diversité, nombre et brièveté des nouvelles par exemple, est plus dérangeante que celle d'un roman suivi¹. »

Dérangeante, car le lecteur est contraint de briser le contrat de lecture que propose le roman, pourvu d'unité, et de se soumettre aux lois du recueil de nouvelles qui lui impose, à la lecture de chaque nouveau récit bref, d'abandonner les personnages et le décor auxquels il vient de s'habituer dans un bref moment pour d'autres plus ou moins différents. La brièveté de ces nouvelles dans un recueil « favorise leurs interactions par voie de télescopage dans l'esprit du lecteur². »

Souvent le lecteur est attiré par les titres des recueils qui annoncent la composition de l'œuvre et définissent sa réception. L'auteur, comme on l'a mentionné plus haut, crée des titres originaux qui indiquent une piste de lecture ou utilise celui d'une nouvelle dite "éponyme", dont la place est déterminée : « En théorie, elle peut être disposée n'importe où. En pratique, elle occupe le plus souvent l'une des deux positions dominantes, la première et la dernière³ ». Leïla Sebbar a ouvert *La Négrresse à l'enfant* et *La Jeune Fille au balcon* par la nouvelle du même nom, chose faite également par Assia Djebar dans *Oran, langue morte* et Rachida Titah dans *Un ciel trop bleu*, tandis que Nadia Ghalem et Leïla Hamoutene ont choisi le titre de la deuxième nouvelle pour leurs recueils "*La Nuit bleue*" et "*Abîmes*". Quant à Rabia Abdessemed, elle a choisi le titre de la cinquième nouvelle de son recueil,

¹ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, op. cit., p. 13.

² Ibidem., p.16.

³ Ibidem, p. 13.

« la voyante du Honda ». Dès lors, quel lien entretient le recueil avec la nouvelle éponyme ?

La longueur de la nouvelle éponyme en ouverture entraîne « une focalisation sur celle-ci, au détriment des autres nouvelles et de la structure d'ensemble ¹ ». Généralement, elle est plus longue que les autres, mais nous constatons que la nouvelle "Le corps de Félicie", du recueil *Oran, langue morte*, est vraiment beaucoup plus longue (130 pages).

La nouvelle éponyme "Oran, langue morte", d'Assia Djebar, porte sur le thème d'Oran comme lieu de mémoire de la guerre du passé, l'affect, le silence, la violence, le sang... Presque tous les textes du recueil ("Oran, langue morte", "L'Attentat" et "Le Corps de Félicie") illustrent, par des motifs différents et des thèmes voisins, la difficulté d'accepter l'autre, la difficulté des relations homme/femme et la violence comme exutoire ("Le Corps de Félicie", p. 235). La ville d'Oran investit l'imaginaire d'Assia Djebar qui met à contribution les lieux de mémoire de la guerre du passé (la guerre de l'indépendance marquée par la période de l'OAS² : 1961-1962) et celle du présent : la décennie noire (marquée par le terrorisme intégriste du FIS et du GIA³ : 1992-1999).

La nouvelle « La jeune fille au balcon » du recueil de Leïla Sebbar traite aussi du thème de la violence des années 1990, de l'amour caché entre une fille et un garçon, de l'intégrisme, du métissage... et presque toutes les nouvelles de ce recueil partagent ces thèmes. Quant à la nouvelle "Abîmes" de Leïla Hamoutene, elle porte principalement sur l'amour, la violence et le silence.

Les thèmes de la guerre, de la mémoire, du métissage, de l'amour hors mariage... apparaissent déjà dans les recueils de nouvelles de Nadia Ghalem (*La Nuit bleue*) et de Leïla Sebbar (*La Négresse à l'enfant*).

¹ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur, op. cit.*, p.23.

² OAS (Organisation de l'armée secrète) est une organisation politico-militaire clandestine française proche de l'extrême droite créée le 11 février 1961 pour la défense de la présence française en Algérie par tous les moyens, y compris le terrorisme à grande échelle, surtout à Alger et Oran.

³ FIS (Front islamique du salut) et le GIA (Groupes islamistes armés) sont une formation politique algérienne militant pour la création d'un État islamique. Ils ont commis les pires des atrocités envers ceux et celles qui ne se conformaient pas à leurs idéologies : les femmes et surtout les intellectuels.

Nous avons pu observer que le groupe de mots qui sert de titre revient à des endroits stratégiques dans certaines nouvelles des recueils de Leïla Sebbar et d'Assia Djebar. Nous notons aussi qu'une thématique générale semble joindre l'ensemble des nouvelles de chacun de ces cinq recueils ; il n'est pas rare pour autant qu'un thème soit commun à quelques textes seulement. J.-P. Bouchet note que :

La présence en ouverture de recueil d'une nouvelle éponyme, par ailleurs la plus grande du groupe, introduit d'entrée de jeu un puissant élément de déséquilibre [...] cette architecture où ce qui vient en premier, et, par association, le passé, écrase de son poids ce qui suit, le présent et l'avenir, insère les principaux champs thématiques du recueil dans une structure formelle qui leur est remarquablement accordée.¹

Dans les différentes nouvelles des recueils déjà cités, le passé engage le présent et l'avenir des personnages, mais jamais avec plus de force que dans la nouvelle éponyme.

Dans les recueils de nouvelles : *Survivre comme l'espoir* ; *Dérives de justice* de Leïla Aslaoui, *Mémoire de femmes* de Rabia Abdessemed, *Peau d'exil* d'Aïcha Bouabaci et *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey, les écrivaines ont renoncé à utiliser le titre d'une nouvelle particulière pour leurs recueils. Cependant, elles doivent en créer un qui soit original. Ce titre différent de celui de chacune des nouvelles doit convenir à toutes. Ainsi, il rassemble ce qui, à première vue, peut être disparate. De nombreuses nouvelles contemporaines ont adopté cette stratégie pour indiquer au lecteur que l'œuvre constitue un tout : « Choisir pour un recueil un titre original, c'est insister sur une construction d'ensemble régissant la place et la signification de toutes les nouvelles constituantes. Il s'agit alors le plus souvent de titres thématiques qui désignent un contenu commun aux nouvelles individuelles². »

Cependant cette piste de lecture que le nouvelliste propose ne peut en aucun cas être la seule, d'autres peuvent exister. C'est la réception du recueil qui détermine ces multiples pistes.

À la lecture du titre du recueil *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey, le lecteur s'attend à lire des histoires réelles de l'Algérie, or ce recueil de nouvelles se compose

¹ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, op. cit., p. 26.

² Ibidem., p.75.

de dix histoires imaginaires ayant pour thème le silence, la souffrance et la violence. Chacune d'entre elles est indépendante, autosuffisante et cohérente. Les récits fonctionnent cependant comme un ensemble, comme un tout ; du fait que le recueil de nouvelles se présente comme

[...] un seul texte, une transgression des frontières textuelles normalement étanches des nouvelles doit être accomplie ; elle n'est logiquement possible que dans une perspective lectorale (et non immanentiste). Dans son détachement du texte, une approche lectorale du recueil permet autant de considérer les textes séparément que de les relier, d'établir des parallèles entre eux, cette dernière démarche conduisant possiblement à une perception du recueil comme un tout, comme un seul texte¹.

Dans chacune de ces nouvelles est présentée une femme rêveuse, une femme tourmentée. Cette souffrance, elle la vit seule dans le silence. C'est ce qui produit l'effet d'unité du recueil.

Le titre du recueil de Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, annonce autant le sujet que la construction de l'œuvre qu'il coiffe. Elle a choisi pour son recueil un titre thématique particulièrement explicite, composé de deux substantifs : « mémoire » et « femmes » et constitue ainsi un syntagme qui connote le fait que la mémoire de femmes, c'est la mémoire du peuple. Quant au recueil de nouvelles *Peau d'exil* d'Aïcha Bouabaci, le sujet de l'exil y revêt différentes formes au fil des récits fictifs racontés. À l'opposé, les deux recueils de nouvelles de Leïla Aslaoui, *Dérives de justice* et *Survivre comme l'espoir* ont un thème en commun : la partialité. Les différentes nouvelles, comme nous l'avons déjà mentionné, traitent, de fait, différents sujets, mais qui convergent vers un seul.

6.1. Le recueil de nouvelles collectif

Au cours de la période 1990-2010, nous assistons à l'accroissement prodigieux du nombre de recueils publiés. Ils sont plus nombreux que lors des deux décennies qui ont précédé. La plupart des nouvelles sont publiées dans des journaux ou revues puis rassemblées dans des recueils tels : *L'Algérie des écrivains* dans la *Nouvelle revue française*, n°521 parue en juin 1996, aux éditions Gallimard, 160 pages dont 76 consacrées à l'Algérie ; un dossier réalisé par Denise Brahimi . Il importe de dire

¹ René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 70.

que ce recueil comprenait un nombre réduit de textes d'écrivains, tous très connus : Rachid Boudjedra, Mohammed Dib, Assia Djebar, Jamal Eddine Ben Cheikh et Rabah Belamri.

Un autre recueil, intitulé *Écrits d'Algérie*, parut en septembre 1996, aux éditions Autres temps, Les écrits des forges, 183 pages. Ce recueil est un collectif dirigé par Salima Ait Mohamed qui rassemble onze écrivains algériens écrivant la violence, la haine, l'obscurantisme. Noureddine Aba, Salima Ait Mohamed, Myriam Ben, Aïcha Bouabaci, Nabile Farès, Abdelmadjid Kaouah, Zineb Labidi, Zineb Laouedj, Georgette Mecili, Arezki Metref et Chabane Ouahioune. Comme dans le recueil précédent, les textes sont d'inégale valeur mais contribuent à élargir notre connaissance de l'Algérie littéraire. Ces recueils de récits et de poèmes contenaient quelques courtes nouvelles.

Christiane Achour a publié en avril 2005 un recueil consacré aux récits brefs intitulé : *Nouvelles d'Algérie*, aux éditions METAILIE. Les nouvelles retenues, écrites par vingt-cinq auteurs, entre 1974 et 2004, dévoilent les différents changements qu'ont subis la société civile et le pouvoir. Ce recueil de nouvelles, loin des stéréotypes attendus, fut marqué par une forte présence des femmes écrivains

6.2. Les recueils de nouvelles individuels

Ce sont des recueils regroupant les textes d'un même auteur. Ils sont plus nombreux et intéressants que les recueils collectifs dans lesquels se mêle l'évolution du point de vue des nouvellistes et l'esthétique du genre en question (la nouvelle). Par cet ensemble de nouvelles, l'écrivain dépasse le désir de rassembler des récits épars pour produire un discours global sur un thème donné. Nous pouvons examiner les différents types de recueils de nouvelles individuels à travers quelques exemples.

6.2.1. Le recueil de nouvelles comme réunion de textes épars

Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, 1991

Vingt-sept courtes nouvelles se trouvent rassemblées dans ce petit recueil de 136 pages, qui est d'une grande sensibilité. Nadia Ghalem nous décrit la passion et la folie, les sentiments, les déchirements, les attirances, les certitudes et les illusions qui habitent d'une manière impitoyable l'univers des hommes et des femmes. La nouvelliste nous fait voyager entre l'Orient et l'Occident, de l'Andalousie au Québec, dans une même nuit bleue incontournable où l'histoire continue à se raconter dans une perpétuelle quête de l'amour, de la liberté et de la reconnaissance. Mais il convient de dire que ces récits n'entretiennent aucun rapport d'interdépendance. La nouvelliste s'est contentée de rassembler des textes épars dans un seul recueil dans lequel les personnages luttent sans cesse pour s'en sortir car il semble à Ghalem que « les personnages ne doivent pas laisser indifférent, ils sont faits pour porter nos qualités et nos travers de façon exagérée, que l'on soit auteur ou lecteur. En fait, la chance, ce serait d'élaborer des personnages comme Shéhérazade, Kaïs et Leïla, Antar et Abla ou Anna Karénine, Emma Bovary, Othello, Don Quichotte, bref de vrais personnages si présents qu'on en oublie l'auteur¹. »

Leïla Hamoutene, *Abîmes*, 1992

Quinze nouvelles brèves traitant de thèmes différents : le mariage précoce, la violence, l'intégrisme. La nouvelliste invite le lecteur, à travers les différentes nouvelles, à découvrir la société algérienne, à partager la vie des Algériens et leur combat pour une même quête : la survie dans cette nouvelle Algérie où la violence fait loi. Hommes et femmes, tous en lutte contre des fléaux de plus en plus graves tels la malhonnêteté, l'égoïsme et l'intégrisme. Leïla Hamoutene décrit des enfants mal aimés, blessés par la vie qu'ils menaient (« Pylône », p. 47), mais aussi des femmes que l'on mariait contre leur gré et qui souffraient de la brutalité ou du désamour (« Otages », p.37). Entre rêve et réalité, les récits de ce recueil sont marqués par une inflation verbale teintée d'ironie et d'humour.

¹ Entretien avec Nadia Ghalem sur : <http://www.jehat.com/fr/Poets/Pages/Nadia%20Ghalem.html>. Consulté le 12 juin 2021.

Rabia Abdessemed, *La voyante du Honda*, 1993

La voyante du Honda est un recueil de nouvelles composé de quatorze récits dont les histoires sont tragiques, émouvantes et dérisoires. Certaines d'entre elles sont vraies. Les thèmes sont différents : amour, terrorisme, guerre...

Assia Djébar, *Oran, langue morte*, 1996

C'est un recueil de nouvelles composé de cinq nouvelles, un conte, un récit ayant fait l'objet d'une première publication : il se compose de deux parties qui s'intitulent successivement : "Algérie, entre désir et mort" et "Entre France et Algérie", une postface et un *nota-bene* où l'écrivaine évoque d'un ton étale l'ordinaire de la vie des femmes et leurs souffrances en Algérie. Assia Djébar, dans *Oran, langue morte*, témoigne de sa reconnaissance à ses amis Yamina, Zohra, Anne-Marie et Jacques qui lui sont des "sources vives de mémoires et transmetteurs d'émotion"¹. Elle fournit des indices complémentaires sur la source et la forme de ce recueil fait d'entre-deux, de vie et de mort, d'appartenance et d'exil, de parole et de silence.

"Oran, langue morte", "Le Corps de Félicie" et "L'Attentat" sont relativement longues. Elles traitent de deux périodes différentes mais similaires dans ce qu'elles présentent comme violences et massacres. Sur le plan thématique, nous pouvons rapprocher les trois nouvelles, car ces récits qui affirment une certaine solidarité entre hommes et femmes, définissent la mort et l'atrocité de la guerre (la guerre de Libération et la guerre civile des années 1990). Cependant les textes ne forment pas une unité : avec l'intrusion de la nouvelle "La fièvre dans des yeux d'enfant", Assia Djébar nous mène dans un autre monde : celui de l'amour et des désirs. Ce récit d'environ 70 pages ne se réduit pas à un seul moment ni à un seul acte et son déroulement n'est pas chronologique : nous assistons à des allers-retours (une circulation narrative entre l'avant et l'arrière).

¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 282.

Rachida Titah, *Un ciel trop bleu*, 1996

Un ciel trop bleu est un recueil composé de vingt courtes nouvelles. La nouvelliste Rachida Titah trace la vie de figures féminines qui peuvent être plus proches de l'image de la femme algérienne, dans une Algérie qui jadis était un monde de lumière, devenu noir de violence et de terreur.

À travers les différentes nouvelles, l'auteur nous a fait vivre le quotidien douloureux de ces filles d'Algérie. Les thèmes sont plusieurs : la naissance, l'amour, la guerre, la mort dans la ville et au village.

Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, 1996

Comme dans tous les écrits de Leïla Sebbar, la liaison passionnée entre l'Algérie et la France est racontée dans deux de ces nouvelles, "La photo d'identité" et " Couchés dans les maïs". À travers ces nouvelles, elle s'attache à montrer les liens qu'entretiennent les enfants d'immigrés avec les autres à travers la différence des deux cultures, des rencontres à la fois difficiles et enrichissantes.

Notons que le thème de la photographie a été déjà traité par la nouvelliste dans un collectif, *Trente ans après, nouvelles de la guerre d'Algérie*¹ et est repris dans cette nouvelle « La photo d'identité », dans le recueil *La Jeune Fille au balcon* où l'élément commun est la violence faite aux femmes des hauts plateaux algériens, dans les années soixante, en leur imposant de se faire photographier sans voile pour avoir des cartes d'identité. Cet acte est reçu comme une malédiction qui s'étendra à toute la famille, causant un profond traumatisme qui se transmettra de génération en génération. C'est un homme qui va mettre fin à ce cycle maudit en déchirant la photo de sa grand-mère, figurant dans un album de photos, dans la librairie des *Deux Rives*.

Dans ce recueil composé de six nouvelles relativement longues (entre 14 et 52 pages), la nouvelliste nous raconte aussi l'Algérie d'aujourd'hui avec tous ses maux. La protagoniste de "La jeune fille au balcon", pour qui tout est interdit, dangereux, et suspect, rêve d'amour et le vit de son balcon qu'elle ne quittera pas, car dehors c'est

¹ *Trente ans après. Nouvelles de la guerre d'Algérie*, Paris, éditions Le Monde, 1992, est un collectif dans lequel huit écrivains algériens et huit écrivains français reviennent sur la période de 1954-1962 (huit années de la guerre d'Algérie) et proposent chacun une nouvelle inédite avec des protagonistes ayant eu un rôle important à ladite époque qui s'expriment dans des chroniques libres.

l'heure de tous les dangers (le terrorisme intégriste). Cette jeune fille est contrainte de porter le foulard pour ne pas être intimidée par les intégristes. C'est une nouvelle qui s'intéresse à la naissance de l'amour entre une jeune fille et un garçon qui prennent conscience des difficultés dans lesquelles se trouve la femme algérienne dans une société où la violence est gratuite et insensée.

À travers six récits de nouvelles épars, Leïla Sebbar traite différents thèmes : les guerres coloniales, les conflits d'identité, les affrontements entre la tradition et la modernité. Et c'est à travers ce volume qu'elle essaye d'éviter les clichés et de faire renaître une mémoire collective.

6.2.2. Le recueil de nouvelles comme unité significative

Leïla Sebbar, *La Négresse à l'enfant*, 1990

Ce recueil comprend huit nouvelles dont quatre ont déjà paru dans des périodiques : « La Négresse à l'enfant », *Gai-pied hebdo*, n°217, 1986, « Le Sofa en pierre », *Nouvelles nouvelles*, n°12 automne 1988, « Écoute le bruit de l'eau », *Jeune Afrique magazine*, février 1986, et « La jeune fille au turban », *Nuit blanche*, n° 28, Québec, mai-juin 1986. La nouvelliste a abordé dans ces nouvelles le problème du métissage, du mélange de cultures et du croisement des civilisations. Ce recueil nous présente différents protagonistes que la société refuse d'intégrer. La vie de certains d'entre eux est marquée par la misère et le rejet de la société. Leïla Sebbar attire notre attention sur des situations d'inconfort, de manque d'amour et d'enfermement.

Le style est fait de phrases courtes, sans relatives, un peu sèches et dépourvues de fioritures de manière à correspondre pour le mieux au désencombrement de ces vies, riches peut-être de leur métissage et de leur croisement, aux lisières de la société, mais atteintes par le malheur d'une façon ou d'une autre. Un livre bien humain en somme.¹

Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, 1990

Dans ce recueil de nouvelles composé de neuf récits, Aïcha Bouabaci nous raconte la dure condition d'exil, où la vie devient un constant combat pour la survie.

¹ Leïla Sebbar, citée par Jean Déjeux, in https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1990_num_1134_1_5076_t1_0070_0000_3 (consulté le 21 janvier 2019)

Elle ne se contente pas d'évoquer des souvenirs et des faits qui l'ont marquée dès son jeune âge, mais elle décrit l'exil intérieur des hommes : un exil qui se manifeste différemment dans de nombreuses situations que dévoile chaque récit : les jeux sournois d'une ambition avortée, l'enfermement dans une architecture, l'aveuglement de l'injustice, les confiscations du rêve, l'incertitude, etc...

Leïla Aslaoui, *Dérives de justice*, 1990 et *Survivre comme l'espoir*, 1994

Leïla Aslaoui apparaît comme l'une des nouvellistes algériennes dont l'écriture réaliste de la déplorable condition des Algériens est l'une des préoccupations. Ces nouvelles sont plus au moins courtes, allant de six à quatorze pages à l'exception de sa nouvelle "Bon souvenir M. le juge¹" qui est plus longue (environ 53 pages réparties sur onze chapitres).

Le premier recueil de huit nouvelles commence par une préface de Ahmed Rachedi, un conseiller chargé de la culture et de l'audiovisuel, dans laquelle il résume l'ensemble des nouvelles et leurs thématiques. Tandis que le deuxième recueil commence par un avertissement au lecteur pour attirer son attention sur le réalisme des faits racontés.

Dans la plupart des nouvelles des deux recueils, Leïla Aslaoui traite objectivement des drames humains sur lesquels la justice doit se prononcer. Le lecteur de ces recueils se trouve tout le temps au côté des protagonistes perdus dans des labyrinthes sociaux qui les poussent à la folie, au crime ou au délit. En effet, l'unité thématique de ces deux recueils, bien que réelle, reste relative. Le thème de l'injustice s'allie à ceux de la violence, de la mort et de l'insolite.

Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, 1998

Les nouvelles "L'Arbre de la paix", "Le Neuvième cercle", "La Chatte de mai", "Le Chauffeur de taxi", "Les Diables et le bon dieu", "Dieu est le plus fort", "L'Horloge biologique", "Justice immanente" et "Mater dolorosa" constituent le recueil de nouvelles "*Mémoire de femmes*". Ces nouvelles sont généralement très courtes, elles comptent entre cinq et quatorze pages. Dans une langue classique, le

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 9.

réalisme investit les récits. Comme le titre du recueil l'indique, Rabia Abdessemed, à travers ses nouvelles, peint des tranches de vie en Algérie sous divers aspects (spirituel, social, politique et moral). Nous notons que l'intensité dramatique empreint toutes les nouvelles, excepté "La Chatte de mai" et "Le Chauffeur de taxi" qui mettent l'accent sur la singularité du destin.

Entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, Rabia Abdessemed, dans certaines nouvelles de *Mémoire de femmes*, représente des faits historiques sanglants de l'époque coloniale et d'autres de la décennie noire dans un seul but : que « l'oubli ne soit plus possible¹ ». Dans ces récits où la littérature et l'Histoire de l'Algérie se mêlent étroitement, la nouvelliste raconte les souvenirs douloureux de chaque femme, sa mémoire individuelle qui interpelle la mémoire collective et la société. Elle puise dans sa mémoire pour dire l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui car :

La mémoire des événements passés peut contribuer à expliquer les situations présentes et à éviter que se reproduisent des crimes ou des crises du passé ; dans ce but, elle a des liens avec l'histoire qui peut lui apporter une connaissance sinon authentique (car toujours relative), plus proche des différents aspects des réalités passées, mais qui peut aussi donner du passé une interprétation idéologique en des sens opposés².

Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, 1998

Les dix nouvelles "Le Cri", "Dans le silence d'un matin", "Un jour de juin", "Sofiane B., vingt ans", "Croire, obéir, combattre", "Corps indicible", "Et si on parlait d'autre chose?", "La Marieuse", "Quand il n'est pas là, elle danse" et "L'Oracle", qui composent ce recueil, s'enchainent. La nouvelliste a rassemblé dans ce volume des histoires traitant la même thématique : la tension du mutisme et la prise de parole de femmes. Les dix nouvelles tissent alors un lien entre elles par l'absence de parole et l'écho du cri qui se répand dans les différents textes.

Dans la plupart des textes, le mutisme est rendu visible, marqué, par exemple par des vides textuels séparant les différents paragraphes de la nouvelle "Quand il n'est pas là, elle danse", dans laquelle l'héroïne se livre à la danse qui symbolise le refus de l'ordre langagier et la révolte contre les lois imposées par le mari. Ainsi cette danse peut être considérée comme une naissance de la parole occultée. Affrontant ses peurs, la jeune femme arrive vers la fin de la nouvelle à pousser un

¹ Nora, Pierre, *Mémoire de l'historien, mémoire de l'histoire*, Nouvelle Revue de psychanalyse, 1977, no 15, p. 225.

² André-Jean Tudesq, *Histoire et Mémoire : une relation ambiguë et contradictoire*, art. cit.

cri, se dirige vers la mer ("qu'elle s'ouvre, qu'elle me prenne, corps déroulé, infiniment...¹") et s'y jette ("plus jamais nous n'aurons peur²").

Notons que les coupures des phrases qui introduisent les vides textuels dans les récits de Maïssa Bey servent de structures d'appel et invitent le lecteur à en faire des interprétations.

Dans ce recueil de nouvelles, Maïssa Bey ne contente pas de dire ce qui se passe en Algérie. Elle veut, par les mots, briser le silence et prendre la parole pour dire une période extrêmement douloureuse, "la guerre civile des années 1990". Ainsi, Maïssa Bey donne une nouvelle dimension aux événements sanglants de ladite période. Tous les textes sont l'expression du désarroi de la femme algérienne dans une société qui a perdu ses propres repères.

Leïla Sebbar, *Soldats*, 1999

La nouvelliste a regroupé sept courtes nouvelles (entre 10 et 14 pages) qui ont pour thème : des soldats. Elle raconte l'histoire de jeunes soldats issus de différents pays : Algérie, Bosnie, Cambodge, Afghanistan, Tchétchénie, Israël, Palestine... Ces jeunes gens n'ont pas choisi la carrière militaire ou de faire la guerre. Ils ne savent ni pour quoi, ni pour qui ils se battent. Ces jeunes enfants ne maîtrisent pas la guerre et sont confrontés à tous les malheurs qu'elle entraîne : mort, exode, famine, etc... Le seul lien qui relie ces nouvelles est le destin de mères dans l'attente qui pleurent leurs fils disparus et de fils partis à la guerre, d'hommes qui, eux aussi, ont laissé les ruines de leurs maisons.

Peut-on dire, alors, que la lecture des différents recueils de nouvelles retenus va faire passer le lecteur de la connaissance dramatique et ironique des choses vers la relativité du point de vue individuel, qui peut résumer, en quelque sorte, la condition de l'être humain contemporain ?

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p.153.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p.153.

Chapitre III

Les nouvelles algériennes et la pratique de la nouvelle

Chapitre III : Les nouvelles algériennes et la pratique de la nouvelle

Quelle place occupe la nouvelle dans la littérature algérienne d'expression française ? et quelles sont les différentes sortes de nouvelles pratiquées par les autrices algériennes durant les années 1990-2000 ?

Afin de répondre à ce questionnement, nous porterons une réflexion sur la période 1990-2000 dont le point de départ est le déclenchement de la guerre civile qui marque un nouveau chapitre de l'histoire de l'Algérie. Cette tranche temporelle correspond au développement de l'intégrisme islamique. Les conflits politiques, idéologiques et culturels font la matière essentielle de l'écriture féminine en Algérie.

Ce troisième chapitre a pour objectif de montrer les différents types de nouvelles pratiquées par les femmes nouvellistes algériennes pour dire l'Algérie, dire le silence et le désir de l'émancipation, tout en suivant les temps forts, les contours et les dynamiques du processus par lequel elles se sont approprié le genre, et de recenser quelques traits originaux de la nouvelle algérienne

1. Types de nouvelles pratiquées par les femmes écrivaines algériennes

1.1. La nouvelle-histoire

À l'instar des nouvellistes occidentales, les autrices algériennes ont conçu la nouvelle comme un moyen de relater une histoire fictive ou réelle. Cette nouvelle-histoire a plusieurs aspects, elle peut être contée, réelle, sérieuse et courte.

La nouvelle histoire composée d'un début, un événement perturbateur, des actions qui en découlent et d'un dénouement, est le format le plus classique. Elle est contée parce qu'elle s'inscrit dans un cadre déterminé (lieu, personnages, temps). Les nouvellistes produisent des récits dont le début est fondé sur des incidents qui sont toujours les mêmes, souligne Evrard en mentionnant que ces récits sont parfois interrompus par des réflexions de l'auditoire ou de la personne qui écoute parler le

narrateur¹ : les auteurs adoptent ce type de narration de différentes manières : « soit que le personnage principal prenne lui-même la parole, soit que le je qui se souvient rapporte des événements auxquels il a assisté en témoin (la formule la plus courante), soit que l'auteur confère un tour oral à la narration à la troisième personne² ».

C'est aussi, à l'origine, une histoire vraie qui repose sur des données véritables, ou supposées l'être. Ainsi, nous notons cette phrase : « l'auteur tient à préciser au lecteur que les nouvelles sont tirées de faits réels » sur la page « Avertissement au lecteur » du recueil de nouvelles *Survivre comme l'espoir* de Leïla Aslaoui, où l'écrivaine souligne que toutes les histoires racontées sont réelles.

Les nouvelles "Couchés dans le maïs" et "La photo d'identité" du recueil *La Jeune Fille au balcon* de Leïla Sebbar, font référence, en tout cas, à un contexte réel même si nous pouvons supposer que l'histoire racontée est fictive. En effet, l'autrice nous donne des éléments permettant de situer l'événement dans l'espace et dans le temps. La nouvelle " La photo d'identité " relate l'histoire d'un jeune homme algérien du Sud en quête d'un photographe français, Marc Garanger. Il l'accuse d'avoir rendu sa mère folle en l'obligeant à prendre une photo d'identité :

Il lit le nom du photographe. Marc Garanger³. Un nom français. Il prend l'album, le feuillet, des visages de femmes, un visage par page, des jeunes, des vieilles, très vieilles. Il regarde la libraire. Il dit : la guerre d'Algérie ? Pourquoi que des photos des femmes ? C'est bizarre ces photos, je trouve.

La libraire dit : le photographe était soldat. Un jeune appelé en Algérie. On lui a demandé de photographier tous les habitants des villages, pour établir des cartes d'identité. C'était en 1960. Il a pris deux mille photos. Je le connais, c'est un ami.⁴

Notons aussi que même si l'histoire de la nouvelle " Couchés dans le maïs " est fictive, le contexte est réel et reconnaissable : la destruction des maisons de la banlieue parisienne : « Le fils va filmer l'explosion, il a emprunté une caméra, il est sûr

¹ Franck Evrard, *La nouvelle, op. cit.*, p. 116.

² Ibidem, p.116.

³ Marc Garanger était soldat en Algérie de mars 1960 à février 1962. Le journal *Le Monde* rapporte ses propos concernant les 20 000 photos prises en Algérie : « En 1960, rappelle le photographe, je faisais mon service en Algérie. L'armée française avait décidé que les autochtones devaient avoir une carte d'identité française pour mieux contrôler leurs déplacements dans les villages de regroupement. Comme il n'y avait pas de photographe civil, on me demanda de photographier tous les gens des villages avoisinants : Ain Terzine, Le Merdoud, le Maghine, Souk el Khrémis... » in : <https://www.algeriades.com/marc-garanger-%D9%85%D8%A7%D8%B1%D9%83/article/femmes-algeriennes-1960-de-marc>, consulté le 11/06/2020

⁴ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon, op. cit.*, p. 72.

de vendre son film à une chaîne de télévision étrangère, il paraît que la France est exemplaire pour faire sauter les tours¹ »

Les faits des deux nouvelles reposent sur des événements réels, un en Algérie durant les années 1960 et l'autre en France où ce pays s'apprête à démolir les cités de la banlieue et à reloger les habitants dans des HLM.

La nouvelle "Le Corps de Félicie", du recueil de nouvelles *Oran, langue morte* d'Assia Djébar relate, elle aussi, des faits réels qui se sont produits pendant la célébration des fêtes de l'indépendance en 1962 : « ils furent sauvés, ceux-là... d'autres, à un carrefour opposé, environ une dizaine, furent exécutés et, en moins d'un quart d'heure, leurs corps portés disparus. Le groupe où se trouvait Félicie semblait à son tour aller à l'abattoir² »!

Quant à « Oran, langue morte », du même recueil, elle évoque un drame qui s'est produit à Oran pendant la guerre de libération où des personnes faisant partie de l'OAS ont tué les parents de la narratrice.

Notons aussi que les histoires du recueil de nouvelles de Rabia Abdessemed s'appuient sur des faits réels³. La nouvelle "L'Arbre de la paix" (p.160) relate un événement qui a marqué l'histoire de la guerre algérienne : l'assassinat du maire d'Alger Amédée Forger le 28 décembre 1956. La narratrice ouvre son histoire par : « À Alger, le vendredi 28 décembre 1956, un commando du FLN abattit Amédée Forger, maire raciste de Boufarik, leader des pieds-noirs et porte-parole de l'Algérie française...⁴ »

¹ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, *op cit.*, p. 101.

² Saddek Benkada, *Oran, ou la mémoire exhumée (1962, 1994) dans les nouvelles d'Assia Djébar* [En ligne] : <https://journals.openedition.org/insaniyat/14779> (p. 5), consulté le 27/03/2019.

Dans *Oran, ou la mémoire exhumée (1962, 1994)*, Saddek Benkada note que dans la nouvelle « Le Corps de Félicie », « Assia Djébar semble être très bien informée du déroulement des événements de ce tragique jeudi 5 juillet 1962 à Oran. En effet, son récit coïncide avec de nombreux témoignages que nous avons recueillis auprès des témoins de cette journée sanglante, dont des massacreurs ».

³ Dans la préface, nous lisons les mots de Béatrice Picinbono qui révèle que Rabia Abdessemed a plus de soixante ans, qu'elle accueille ses proches, ses voisines et les écoute raconter interminablement leurs angoisses, leurs malheurs; qu'elle réécrit tout cela pour tromper la peur, pour que rien ne soit perdu, vain, de la souffrance de son peuple, pour témoigner.

⁴ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, *op. cit.*, p. 160.

Les nouvellistes algériennes puisent ainsi dans L'Histoire et dans leur imaginaire pour raconter des histoires mêlant fiction et réalité, elles cherchent des sujets singuliers. Ce type d'écriture pour dire la réalité est signalé par Frank Evrard :

La recherche du sujet singulier, extraordinaire, est une constante chez les auteurs de la nouvelle sérieuse du XIX^e siècle [...] les auteurs choisissent plutôt des sujets tirés de l'existence quotidienne, qui, à l'image de ceux de Maupassant, expriment la banalité de la vie courante, mais, qui ne recèlent pas moins en eux une intense valeur dramatique¹.

Ces nouvelles-histoires ayant pour objectif d'exprimer fidèlement des vies ne sont guère amusantes. Elles sont, aussi, courtes pour répondre aux principes de la concentration dans les faits, du resserrement dans l'exposition pour ainsi se distinguer du roman qui prend pour thème des événements historiques car « souvent cette tentative d'exprimer fidèlement des vies pourra mieux aboutir dans la nouvelle que dans le roman, parce que le cadre d'une nouvelle suffit à certains drames, certains actes, certaines vies. Par là, les procédés employés par les nouvellistes ne se seront jamais ceux des écrivains ² ». Et c'est l'une des raisons pour lesquelles les femmes écrivaines algériennes s'emparent de la nouvelle en en faisant un moyen pour lutter contre les injustices.

Quoique les nouvelles déjà étudiées évoquent des moments de l'Histoire de l'Algérie, elles restent loin d'être considérées comme des nouvelles "historiques". Beaucoup d'entre elles prennent pour objet des événements historiques très récents, une histoire "contemporaine". La distinction entre "histoire" et "mémoire" a été faite en particulier dans son « Introduction » aux *Lieux de mémoire* par l'historien Pierre Nora qui note que :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. [...] ³

¹ Franck Evrard, *La nouvelle, op. cit.*, p. 120.

² Ibidem, p. 122.

³ Pierre Nora, « Introduction : Entre Mémoire et Histoire » in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*. Tome 1 : La République, Paris : Gallimard, p. XIX. [en ligne] <https://devemyhg.lycee-darchicourt.net/pierre-nora-distingue-la-memoire-de-lhistoire/>. Consulté le 10/09/2022.

Affective, la mémoire telle que Pierre Nora la décrit n'accepte que « les détails qui la renforcent et se nourrit de souvenirs flous¹ ». Étant une opération intellectuelle, l'histoire fait l'objet de l'analyse et du discours critique : « La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. [...]»² »

L'écriture des nouvellistes féminines algériennes est une écriture mémorielle. Elle est affective, subjective, portée par des groupes vivants, en lien avec le présent. La mémoire des nouvellistes algérienne s'enracine donc « dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports de choses³. » En somme, l'histoire est une représentation du passé, la mémoire est la vie.

1.2. La nouvelle-instant

Dans la nouvelle-instant, « le temps réel de la lecture est supérieur au temps « véritable » de l'action⁴ » car l'écrivain ne s'intéresse plus à la progression d'une histoire mais à l'analyse et l'étude par l'écriture d'un moment précis où les émotions, les sensations et l'atmosphère sont mis en avant.

Mais les nouvelles des écrivaines algériennes ne relatent pas toutes un fait historique, et renoncent souvent à la narration d'histoires en bonne et due forme. Elles ramènent le sujet de la nouvelle à la seule évocation et à l'approfondissement d'un instant précis d'une vie. Dans la nouvelle "L'étreinte", de Nadia Ghalem, la narratrice raconte l'histoire d'un amour impossible : une femme se trouvant seule avec son homme, vaincue, rêve d'un amour éternel qu'elle n'a pas pu vivre pleinement à cause des traditions imposées par la société.

Ils ne s'étaient pas vus depuis longtemps... elle dit : je t'attendais. Il répondit, sans la toucher : ta chair et ma chair... elle le regarda avec haine. Notre corps à corps sera terrible, promet-il [...] il l'aida à s'allonger sur le lit et tendit la main vers le petit sachet

¹ Pierre Nora, « Introduction : Entre Mémoire et Histoire », *op.cit.*

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ L'Échangeoir d'écriture : *Formats, types et sous-genre : les différentes formes de la nouvelle* [En ligne] : <https://lechangeoirdeécriture.fr/types-genre-formes-de-la-nouvelle/>, consulté le 12/04/2018.

blanc qui se trouvait dans un verre, sur la table. Il se coucha sur la femme, mit entre ses lèvres le sachet fait de papier de riz contenant une poudre que leur avait donnée leur meilleur ami. Il murmura : Mon corps sur ton corps pour l'éternité. Elle répondit : Ni territoire occupé il ajouta : Ni Afrique naufragée. Ils joignirent leurs lèvres autour du sachet blanc pendant que leurs corps se fondaient l'un dans l'autre¹.

Il s'agit d'un instant-révélation dans lequel le couple ressent à la fois, de manière intense, son malheur et son bonheur : c'est une prise de conscience de la difficulté de vivre pleinement l'amour – il se suicide. Le suicide est le symbole du cri de désespoir, de haine envers la société et de défaite. Pour ce jeune couple, il est un chant d'espérance où l'amour triomphe sur la mort : « la mort volontaire peut se comprendre et/ou se justifier si l'expérience, l'utilité ou le bonheur de vivre sont par trop entamés par le mal ou la souffrance² ». Notons que certaines circonstances dans la vie privée ou dans la vie publique peuvent engendrer des souffrances poussant l'héroïne tragique à aimer la mort. Ainsi, Mme de Staël a opposé la recherche de la connaissance et les actes de bienfaisance aux dévastations causées par les passions :

Une femme, dans ces temps affreux dont nous avons vécu contemporains ; une femme condamnée à mort avec celui qu'elle aimait, laissant bien loin d'elle les secours du courage, marchait au supplice avec joie, jouissait d'avoir échappé au tourment de survivre, était fière de partager le sort de son amant, et présageant peut-être le terme où elle pouvait perdre l'amour qu'il avait pour elle, éprouvait un sentiment féroce et tendre qui lui faisait chérir la mort comme une réunion éternelle³.

Pour la nouvelliste Nadia Ghalem, le suicide commis est le résultat de divers malheurs, de désaccords familiaux et d'humiliations infligées par la société patriarcale et la religion. L'héroïne conclut qu'en avançant dans le monde, elle ne trouverait rien de ce qu'elle cherchait... Ainsi, le suicide serait-il une sorte de demande de reconnaissance sociale et symbolique ? Par le choix du thème du suicide, la nouvelliste essaye, nous semble-t-il, de toucher les consciences publiques et de montrer qu'il s'agit d'un simple

¹ Nadia Ghalem, « L'étreinte » in *La Nuit bleue*, op. cit. p. 7

² Pierre Popovic, *Chapitre deuxième. Le suicide et la vertu*, in : *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne* [en ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008 (généré le 19 septembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pum/20803>, consulté le 12/06/2022.

³ Mme de Staël, *De l'influence des passions* suivi de *Réflexions sur le suicide. Préface de Chantal Thomas*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2000, p. 112-113. Disponible sur Popovic, Pierre, *Chapitre deuxième. Le suicide et la vertu* in : *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne*, op. cit.

suicide d'amour. La nouvelliste présente le suicide comme « une thérapie légitime contre la souffrance sociale¹ »

Quant à la protagoniste de la nouvelle « Les diables et le bon Dieu », une femme entre deux âges, Souad, lassée de la vie, elle rejoint les intégristes qui lui demandent de placer une bombe dans la salle des enseignants dans une université. Elle semble hésiter, mais convaincue par Zoubir, un émir terroriste, elle cède :

Il ne s'agit pas de toi, ni de tes sentiment personnels. Il s'agit des ennemis de Dieu. Dois-je te rappeler que tu as à choisir entre eux et lui. Si tu les choisis, c'est que tu es forcément contre Lui.

– Jamais de la vie

– Alors pourquoi hésiter ? Je te rappelle encore autre chose : pendant la Révolution, des femmes ont placé des bombes contre les infidèles. Elles sont devenues des héroïnes. Tu auras le même mérite qu'elles aux yeux de tes concitoyens.

-[...] lorsqu'elle se réveilla dans un lit de l'hôpital, elle ne se souvenait que du bruit à la fois creux et fracassant².

Prise par des remords liés à un sentiment de culpabilité qui se lie à sa mauvaise action (tuer des innocents), la protagoniste, par acquit de conscience, accomplit sa mission par laquelle elle espérait d'atteindre le paradis. En effet, sa joie intérieure de rendre justice et de tuer des mécréants ressemble assez à une orientation de son état de conscience dans le sens de l'avenir mais elle s'est rendu compte de la fatalité de son acte et éprouve un plaisir si intense et un attachement à la vie car :

Ce qui fait de l'espérance un plaisir si intense, c'est que l'avenir, dont nous disposons à notre gré, nous apparaît en même temps sous une multitude de formes, également souriantes, également possibles. Même si la plus désirée d'entre elles se réalise, il faudra faire le sacrifice des autres, et nous aurons beaucoup perdu. L'idée de l'avenir, grosse d'une infinité de possibles, est donc plus féconde que l'avenir lui-même, et c'est pourquoi l'on trouve plus de charme à l'espérance qu'à la possession, au rêve qu'à la réalité³.

Cette nouvelle décrit l'instant-confrontation car il y a eu une dramatisation de l'instant : la femme, Souad, et les professeurs de l'université sont placés dans une situation qui met en danger leur existence. La nouvelliste nous présente à la fin du récit cette femme a pris soudain conscience de la médiocrité de sa destinée : au lieu

¹ Popovic, Pierre, *Chapitre deuxième. Le suicide et la vertu*, op.cit.

² Rabia Abdessemed, « Les diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit., pp. 202-203.

³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), disponible sur http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, consulté le 04/12/2020.

du paradis, c'est l'enfer...¹» car, devenue handicapée, elle est désespérée : « c'est alors qu'elle se rendit compte qu'elle n'avait plus de mains. Aucune. Et aussi plus de seins. Les deux n'existaient plus. À la place des mains, des moignons. À la place des seins, deux trous recousus en ligne droite. Plus de seins qu'on caresse, plus de mains qui caressent². »

Les nouvellistes algériennes diversifient les histoires-instant. Elles décrivent également des moments de la vie quotidienne. À l'exemple de Leïla Aslaoui qui raconte, dans "Imène un joli prénom", la confrontation entre une fille et son père qui éprouve du remords et cherche à retrouver l'affection pour cet être (sa fille) qui a été élevé sans affection et sans tendresse. Ils échangent des regards, les mots se lisent dans les yeux :

Il la scruta du regard. Ses yeux ne veulent plus quitter ce visage, comme s'ils le voyaient pour la première fois. "Qu'as-tu Sidi ? Sidi tu n'as pas tout bu. Veux-tu un peu de sucre ? Sidi réponds-moi".

Elle l'a toujours appelé Sidi. Seuls les garçons avaient le droit de dire père ou Hadj.

Il ne l'entend plus. Il ne l'écoute plus. Il se souvient comme si c'était hier. Il revoit chaque minute de cette journée du vingt-neuf octobre mille neuf cent quarante-trois³.

Dans la nouvelle " Couchés dans le maïs " du recueil de nouvelles *La Jeune Fille au balcon* de Leïla Sebbar, la narratrice expose les pensées d'une mère assise au bout de la table, dans la cuisine, sur sa fille aînée et se demande si elle-même est injuste (en soupçonnant sa fille) :

Elle qui croit la rumeur de la cité, du trottoir et des escaliers, cette rumeur qui raconte que sa fille prend le mauvais chemin, elle n'écouterait plus les voisines, leurs histoires sur les filles de la cité [...] Ce matin-là, la mère est seule. Elle regarde au loin. Des nuages. Il ne pleuvra pas. L'explosion aura lieu. Elle ferme les yeux. Elle pense à sa fille aînée. Est-ce qu'elle est injuste ? Si elle se trompait.

[...] on voit des images, la mère ouvre les yeux. C'est la dernière : un plan fixe sur un garçon et une fille couchés dans les maïs.⁴

À la lecture de cet extrait nous pouvons supposer deux fins de l'histoire : les deux adolescents couchés dans le maïs jouissaient de la vie loin des regards de leurs

¹ Rabia Abdessemed, « Les diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 203.

² Ibidem, p. 203.

³ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 120.

⁴ Leïla Sebbar, « Couchés dans le maïs » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 100.

familles, comme nous pouvons aussi supposer que ces deux jeunes gens sont morts à la suite des explosions.

Dans tous ces exemples tirés de quelques nouvelles, l'accent est mis sur la confrontation établie entre les personnages et qui débouche sur une dramatisation ou une réconciliation (fin heureuse).

Par ailleurs, les nouvelles que nous avons prises comme exemples ne prennent pas en compte la durée. Elles se focalisent sur un instant, un moment extrêmement restreint : un jour, une soirée, une nuit car « il n'y a plus adhérence à une durée comme dans la nouvelle-histoire, mais à un moment du temps¹ ». En effet, des titres de nouvelles circonscrivent d'emblée le temps de l'action : les deux nouvelles de Maïssa Bey : "Dans le silence d'un matin" et "Un jour de juin", "Un mercredi soir" de Leïla Aslaoui, "La Nuit bleue" de Nadia Ghalem. Plusieurs nouvellistes de notre corpus écrivent des nouvelles-instants ; un tel choix est dicté par la valeur de l'instant dans la vie des personnages, du fait qu'il est impératif « de fournir le départ des renseignements pour la bonne compréhension de l'instantané narratif choisi, et il convient de mettre un point final à cet instantané, c'est-à-dire y apporter une conclusion². » La fin de l'histoire de la nouvelle-instant laisse entrevoir des perspectives seulement suggérées. Contrairement à la nouvelle fermée, « le texte donne l'impression de dénouer le problème en comblant l'attente du lecteur. Celui-ci éprouve le sentiment que l'histoire ne peut avoir de suite. Cette clôture se traduit par plusieurs facteurs qui peuvent se combiner entre eux³ ». Ainsi, nous devinons l'issue que la nouvelliste voulait donner à l'histoire : dans « Couchés dans les maïs », Leïla Sebbar invite le lecteur à deviner la fin de l'histoire : « [...] C'est la dernière : un plan fixe sur un garçon et une fille couchés dans les maïs. Le journal se poursuit⁴ ». Le lecteur reste sur sa soif : les deux jeunes gens sont morts ou ils dorment... De même, dans la nouvelle "Passeport pour l'avenir" de Leïla Aslaoui, le lecteur se sait pas vraiment si les deux lycéens, Nachida et Tewfik, ont été reçus à leur examen de Bac ou non :

¹ Franck Evrard, *La nouvelle, op. cit.*, p. 125.

² Ibidem, p. 126.

³ Franck Evrard, *op.cit.*, p. 36.

⁴ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon, op. cit.*, p.105.

Elle – Sakina – a surtout envie de hurler, de se défouler un bon coup. Elle se regarde dans la glace du couloir. Elle a encore maigri. C'est tout ce qu'elle peut faire en attendant les deux passeports (le bac) pour ses enfants. Elle allume la radio. Le ministre de l'Éducation nationale annonce une réforme. Cela s'appelle la restructuration de l'enseignement secondaire¹.

F. Evrard souligne que « l'intention qui conduit les auteurs à choisir de tels instants l'est au nom de leur valeur unique ou de leur importance décisive dans la vie des individus. C'est un moment qui met en jeu une existence entière² ». Ce sont des moments exceptionnels qui ne se reproduiront plus car ils ont surtout un rôle déterminant.

Dans la nouvelle " Le trésor andalou" de Nadia Ghalem, le narrateur explique que toute sa vie va changer avec l'apprentissage de la langue arabe : « Il se dit que le jour où il ouvrirait le livre pour en déchiffrer la calligraphie arabe, sa vie changerait³ ». De même dans "Le Soleil est revenu", où la narratrice tient à la vie :

Elle regarda son petit-fils comme si elle le voyait pour la première fois. Elle admira encore le beau profil et constata que le brun de ses yeux devenait plus clair, plus brillant quand il avait de la peine. Elle s'en voulut d'avoir provoqué ce petit rayon doré dans ses prunelles sombres.

– La mort attendra bien encore un peu, souffla-t-elle, c'est vrai, le soleil est revenu⁴.

Dans la nouvelle "Les missionnaires de l'incertitude", d'Aïcha Bouabaci, les personnages, dans un instant précis, comprennent comment le monde pourrait enfin prendre sens :

Chacun au moment qu'il faut, à l'endroit qu'il faut, avec l'outil qu'il faut pour faire le monde qu'il faut avec les mesures qu'il faut. Il y avait d'autres variantes aussi mordantes de réalisme inquisiteur. Des variantes-vérités, qui venaient hérissier l'orgueil des déshérités de la ville avec leurs caractères velus. Ils venaient enfin de comprendre qu'il fallait réinventer le monde à partir de cette nudité colorée. Mathématiques douloureuses, qui leur apprendront enfin l'humilité⁵.

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, Algérie, Ed. Média-plus, 1994, p. 101.

² Franck Evrard, *La nouvelle*, op. cit., p. 126.

³ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 126.

⁴ Ibidem, p. 37.

⁵ Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, op. cit., p. 59.

Il est à dire que la qualité de l'instant apparait « par conséquent plus psychique que chronologique parce que l'auteur note moins des faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments¹ », comme le souligne F. Evrard.

Faut-il rappeler que l'instant, dans les nouvelles contemporaines, se présente selon les apparences de la petite histoire du XIX^e siècle, car les nouvellistes réduisent l'élément anecdotique à sa plus simple expression : « l'essentiel de la nouvelle réside non pas dans une intrigue qui se construit et se développe, mais dans la seule évocation de l'instant : la nouvelle se définit par une absence totale de l'intrigue² », ainsi que le remarque F. Evrard.

À supposer que le lecteur de la nouvelle-histoire s'interroge constamment sur la fin de l'histoire, étant donné que son attention est sensibilisée par l'issue de l'aventure relatée, le lecteur de la nouvelle-instant se demande comment les événements se passent parce que la seule chose qui compte pour lui est la substance émotionnelle de l'instant qui vit en lui pendant un moment.

Par une simple description et une analyse détaillée des actes et des pensées des personnages, les nouvellistes algériennes nous donnent des informations sur ces derniers et ne les imposent pas aux lecteurs, car, par l'emploi du "je" des personnages dans les récits à la première personne, ils partagent une partie de leurs vies intimes.

Evrard précise que la narration subjective est un procédé familier à la plupart des écrivains du XX^e siècle et considère comme intéressante la fonction ce mode de narration : « En nous permettant à tout moment de pénétrer dans l'intimité de la pensée des personnages, la narration subjective contribue à traduire au mieux la complexité ou le côté dramatique de la situation qui s'accomplit devant nous surtout dans le cas d'une confrontation³. »

Notons que le lecteur, placé au cœur même de ces situations, est contraint de vivre intensément l'instant où la pensée du personnage lui devient plus proche, car la

¹ Franck Evrard, *La nouvelle, op. cit.*, p. 127.

² Ibidem, p. 127.

³ Ibidem, p. 136.

« nouvelliste la rend plus vivante, lui donne existence plus chaude : il y a irruption du dramatique dans le narratif ; et le caractère de la narration est toujours en étroit rapport avec celui de la situation ou de la confrontation¹ ».

La fin des nouvelles-instant n'est pas toujours fermée, comme dans la nouvelle-histoire où l'auteur apporte, comme nous l'avons déjà dit, une conclusion en bonne et due forme, mais elle est ouverte, laissant entrevoir des perspectives seulement suggérées. Ce type de nouvelle « laisse une part d'irrésolu sur le plan des événements ou de la psychologie, donne l'impression d'ouvrir sur un au-delà du texte. Le lecteur est invité à combler la lacune². »

1.3. La nouvelle fantastique

« Le fantastique se caractérise par l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle³ » écrit Tzvetan Todorov. Roger Caillois, de son côté, déclare, dans *Au cœur du fantastique* : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne⁴ ». Quant à Louis Vaxé, il souligne, dans *L'art et la littérature fantastiques* : « Le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable⁵ ». Nous remarquons que, dans ces trois définitions, il y a chaque fois l'inexplicable, le mystère et l'inadmissible, qui s'introduit dans la vie réelle.

Ce trait - le fantastique -, qui a caractérisé bien des nouvelles du XIX^e siècle, est repris au XX^e siècle, où certains récits reposent sur des faits étranges, extraordinaires ou surnaturels.

C'est le cas de la nouvelle de Leïla Hamoutene, "Métamorphose I", dans laquelle la narratrice nous révèle sa relation avec Walid, une relation discontinue. Jusqu'au jour où elle le trouve dans sa chambre prenant l'apparence d'un bébé :

¹ Ibidem, p. 136.

² Franck Evrard, *La nouvelle, op. cit.*, p. 37.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Disponible sur <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/recit/todorov.html>, consulté le 6/05/2021.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Je ne pouvais fouiller dans ce passé terne. Après le repas du soir, il s'était comme à son habitude, plongé dans ces bandes dessinées dont il faisait la collection et qu'il relisait sans se lasser. Non, rien ne s'était produit, si ce n'est cet incident incongru.

Je venais de rentrer, équilibrant du mieux que je pouvais les deux paniers chargés que je déposais à la cuisine. C'est alors que j'entendis, dans le silence immuable de l'appartement, une voix. Ce n'était pas la sienne, aussi je m'étonnai. C'était la voix de fausset d'un gamin, zézéyante, hésitante, reprenant un refrain qui me fit de suite songer aux années les plus tendres de mon enfance. Me déplaçant sans bruit, j'entrouvris la porte de sa chambre et je le vis. Assis, le visage méconnaissable, transformé par une moue qui le faisait ressembler à un vieux bébé. Puis refermant la porte, j'ai tenté de reprendre mes esprits et de trouver une explication à cet incident.¹

Hamoutene a choisi pour sa nouvelle un fait irréel, qui heurte la commune logique (une métamorphose). Cette nouvelle est racontée à la première personne par la narratrice qui se porte garante des faits racontés pour donner un caractère de vraisemblance au récit.

1.4. La nouvelle sérieuse

Les nouvellistes algériennes s'adonnent à la production de nouvelles vraies qui traitent un sujet dramatique, qui « sort de l'ordinaire de la vie en raison de son caractère d'exception conféré aux faits. L'argument de beaucoup d'histoires s'inscrit ainsi dans le cadre de la guerre, un cadre idéal pour les aventures d'exception² ». Ce type de nouvelles a pour cadre un quotidien tragique : enlèvement, accident, mariage, adultère, aventure sentimentale... les nouvelles d'Assia Djebar, « Oran, langue morte » et « Le Corps de Félicie » illustrent bien ce genre de nouvelles.

La narratrice de la nouvelle "Ouvrage de dame" de Nadia Ghalem se rappelle sa première rencontre avec Mme L., une femme méconnue de tout le monde et qui sera, par la suite, sa confidente :

Elle passait sur le trottoir d'en face, son pas était souple, ses vêtements extraordinairement élégants, des teintes douces, elle ne parlait à personne, elle m'impressionnait [...] Je me demandais si elle avait une famille, ce qu'elle pensait, bref, elle m'intriguait. Jusqu'au jour où je l'ai rencontrée dans une boutique³...

¹ Leïla Hamoutene, *Abîmes*, op. cit., p. 66.

² Franck Evrard, *La nouvelle*, op. cit., pp. 74-75.

³ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 39.

Les sujets de la nouvelle vraie racontent les banalités de la vie quotidienne et ils n'en recèlent pas moins une intense valeur dramatique car les faits choisis sont presque toujours des aventures ou des événements heureux ou graves et poignants.

1.5. La nouvelle sentimentale

Cette nouvelle qui renvoie à un type de nouvelle longue du début du XIXe siècle, en France, se voit utilisée en Algérie sous forme de nouvelle courte. À la différence des autres types de nouvelles, la nouvelle sentimentale met en jeu des sentiments positifs, même si « l'amour entre l'homme et la femme qui constitue son sujet privilégié peut être aussi source de tristesse, de tourments, voire de mort¹. » Nous avons déjà vu plus haut des exemples de ce type de nouvelles : "L'Étreinte", " La Source", "Xaviera", "Le Charmeur", "Le Secret" et "Or et jade" de Nadia Ghalem, "La Cousine" de Leïla Sebbar, "Fantasme", "Métamorphose II" et " Pylone" de Leïla Hamoutene.

1.6. La nouvelle petit-roman

Les nouvellistes algériennes semblent parfois être influencées par les classiques et créent des nouvelles qui ressemblent à la nouvelle-petit roman, qui ne repose pas, comme son nom l'indique, sur un récit court. Elles n'ont pas un centre d'intérêt anecdotique unique, elles préfèrent lier « à l'exposition d'une intrigue qui tourne autour d'un sujet le développement d'une succession d'aventures advenues à un même héros² ». Les nouvelles d'Assia Djebar, "Le Corps de Félicie", du recueil *Oran, langue morte* – dont le centre d'intérêt toutefois est unique même si la nouvelle évoque des moments du passé – et de Leïla Aslaoui, "Bon souvenir Mr le juge" du recueil *Survivre comme l'espoir* font partie de ce type de nouvelles où nous remarquons une longueur considérable des textes (entre 52 à 130 pages) et où chaque récit est subdivisé en parties numérotées en chiffres romains.

¹ Guy Ossito Midiohouan et Mathias D. Dossou, *La nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op. cit., p. 50.

² Frank Evrard, *La nouvelle*, op. cit., p. 37.

1.7. La nouvelle d'anticipation

Dans la nouvelle d'anticipation ou de science-fiction, l'auteur se projette dans le futur, anticipe et prévoit des événements ou des faits qu'elle raconte et imagine comme des faits déjà arrivés. La science-fiction est différente du nouveau fantastique qui introduit le doute sur la réalité des faits relatés. Comme témoin des événements racontés, le narrateur de la nouvelle de science-fiction rapporte les actions et les gestes des personnages.

Trop centrées sur les problèmes de la société algérienne, les nouvellistes fuient ce type de nouvelles. Seule la nouvelliste Leïla Hamoutene a investi ce genre d'écriture avec sa nouvelle « Couleur ». L'écrivaine nous raconte l'histoire de personnes (CHEMS¹ et Sol) contraintes de voir la couleur pour régénérer les cellules de leur organisme et ranimer l'énergie de leurs pupilles vacillantes comme tous les habitants de Galéria.

Par le biais de cette nouvelle, Leïla Hamoutene nous donne une idée de la misogynie dans un monde futur :

À la porte d'un grand ascenseur, un galéroïde de service m'a séparée de Sol [...] À la fin de la séance, j'ai retrouvé Sol près du grand ascenseur et nous avons cheminé ensemble vers nos quartiers. Il m'a dit qu'il avait appris que le Grand Conseil avait décidé de séparer les deux sexes pendant la régénération, mais que personne encore ne savait pourquoi².

Mais en réalité, il ne s'agit guère d'une simple séparation. Le Grand Conseil voulait priver les femmes de leur droit à la régénération, causant des vertiges, des troubles visuels et par conséquent pouvant nuire à leur développement harmonieux.

Le personnage de cette nouvelle, CHEMS, prend conscience du changement que subira sa vie future et celle de Sol : « Deux chefs laborantines ont été renvoyées pour faute grave et remplacées par deux jeunes Galériens de l'Institut. J'ai dit à Sol que de ce serait bientôt mon tour. [...] Je sais quant à moi que ma vie ne sera plus la même, que ma vie avec Sol ne sera jamais la même. Couleur, tu me manques déjà. Je vais être un légume³. »

¹ CHEMS (en majuscules dans le texte), comme Sol, signifie « Soleil ».

² Leïla Hamoutene, *Abîmes*, op. cit., p. 93.

³ Ibidem, p. 96.

La protagoniste, telle une femme algérienne qui trouve dans le travail une passion, se voit obligée de soumettre aux lois du Grand Conseil constitué par des hommes et de rester « sous galéria » :

Le soir même, les propagateurs d'ondes de Galéria ont retransmis un communiqué sec et péremptoire du Grand Conseil. La couleur manquait et des restrictions s'imposaient, toutes les Galérianes resteraient sous galéria et vaqueraient, comme je l'ai prévu, aux tâches les plus simples, les plus ingrates.¹

Nous constatons qu'à travers cette nouvelle, l'autrice Leïla Hamoutene partage une vision pessimiste d'un monde futur.

2. La nouvelle comme chronique de la société en crise

La position éminente de l'écrivain algérien est mise en cause dans les années 1990, et paradoxalement au moment où elle est « le plus clairement reconnue : cette période peut donc être vue comme le chant du cygne de la figure de l'écrivain algérien comme parangon de l'intellectuel. D'une part du fait de l'internationalisation de la double crise de 1988, puis de la guerre civile² ». Tristan Leperlier ajoute que les écrivains algériens

ont eu moins à s'opposer à un pouvoir politique répressif, qu'à la censure et à la violence islamistes en bonne partie extra-étatique : bien plus, la lutte pour l'autonomie de la littérature, qui est effectivement au cœur de l'engagement d'un certain nombre d'écrivains, a pu aller de pair avec le soutien, bon gré mal gré, à un régime semi-autoritaire. L'engagement des écrivains algériens paraît bien plus complexe que le discours d'héroïsation de leur propos ne donne à le penser³.

Nous avons vu que presque tous les principaux thèmes développés par les trois premières générations d'écrivains sont maintenus durant la décennie noire 1990-2000. La nouvelle historique (mémorielle) dont l'histoire est récente conserve sa primauté :

L'histoire et la mémoire ont en commun une actualisation du passé, mais l'histoire cherche à comprendre le passé pour en libérer le présent, alors que la mémoire entretient le poids du passé sur le présent.

L'histoire en tant que connaissance et compréhension du passé est consciente de la relativité de sa connaissance et de la globalité du passé, même quand elle n'en appréhende qu'une partie très restreinte dans le temps, dans l'espace, et dans les

¹ Leïla Hamouten, "Couleur", in *Abîmes*, op. cit., p. 96.

² Tristan Leperlier, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 38.

³ Ibidem, p. 38.

domaines d'activité. La mémoire ne retient du passé que ce qui l'affecte et l'isole du contexte¹.

Sur les onze recueils de nouvelles, nous pouvons compter quatorze nouvelles sur la guerre, dix nouvelles sur le terrorisme, le reste se partage entre la nouvelle sentimentale, la nouvelle contée, la nouvelle vraie et nouvelle d'anticipation.

Dans cette période de guerre civile, il n'est pas étonnant que les nouvellistes algériennes apparaissent pour nous comme des chroniqueuses de ladite période, vu qu'elles ont abordé divers sujets de façon régulière. Leurs préoccupations majeures ont été la femme et son émancipation, l'injustice, la vie quotidienne des gens dans différents espaces : villes, villages ou douars².

Le thème de l'injustice et de l'inégalité est développé par Leïla Aslaoui. Ses deux recueils de nouvelles, *Survivre comme l'espoir* et *Dérives de justice* peuvent constituer les volets d'un même projet qui vise à présenter la corruption de certains juges et les inégalités dans les affaires traitées.

Les recueils de nouvelles des autrices algériennes traduisent une prise de conscience. Au-delà des thèmes de la guerre et de la violence, ces écrivaines décrivent aussi certains problèmes sociaux liés au poids des mœurs, de la tradition arabomusulmane et de la religion tels le mariage précoce, l'identité féminine. En effet, de nombreux récits ont été consacrés à la femme et sa condition, et dénoncent l'injustice dont cette dernière est victime : viol, violences... Ainsi, les nouvellistes de notre corpus semblent privilégier les problèmes sociaux plutôt que les problèmes politiques qui assègent la période des années de la décennie de sang : Benjamin Stora rappelle que « l'Algérie des années 1992-1999 présente la « particularité » d'être ce pays où la violence à l'égard des femmes est des plus atroces³ ».

Les nouvellistes algériennes ne peuvent faire abstraction de leurs personnalités marquées par la dualité culturelle et ce, quelles que soient la force et l'objectivité du réalisme de la nouvelle.

¹ André-Jean Tudesq, *Histoire et Mémoire : une relation ambiguë et contradictoire*, art. cit.

² En Afrique du Nord, un douar est un groupement d'habitations réunissant des individus liés par une parenté fondée sur une ascendance commune en ligne paternelle.

³ Benjamin Stora, *La guerre invisible – Algérie, années 90*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 99.

Dans cette première partie de notre travail, nous avons essayé de retracer l'évolution de la nouvelle algérienne d'expression française et sa relation avec la nouvelle française et d'apporter des explications sur ses caractéristiques propres.

Depuis une trentaine d'années, il nous semble que la nouvelle algérienne d'expression française a connu un bouleversement sans précédent dans l'histoire du genre. Sa production est considérable et en progression constante : plus de 230 titres pour les années 1990-2010, dont plus de 170 nouvelles féminines dont la plupart sont éditées en France.

La nouvelle algérienne d'expression française s'est inscrite dans un cadre réel (témoignage sur un passé récent ou un présent vécu) et se différencie du conte qui s'inscrit dans une tradition populaire orale. Elle tire ses sujets d'un quotidien ordinaire, social ou actualisé (les événements sont placés en général dans des contextes historiques précis). Elle se diversifie sur le plan thématique pour ainsi se constituer des finalités et des objets particuliers : elle répond aux besoins et intérêts des nouvellistes algériennes et des lecteurs. Ces nouvellistes, qui ont assimilé dans un premier temps les techniques narratives et l'esthétique du genre en fréquentant les classiques français (du fait de leur scolarisation dans des écoles françaises), l'ont rénové en lui donnant une empreinte spéciale où les conceptions du monde et l'imaginaire algérien se sont inscrits. En effet, l'écriture de l'Histoire de l'Algérie par les femmes écrivaines fait appel à l'imagination et non à la raison ou à la chronologie des faits historiques. Ainsi, pour parler de l'écriture de la « Mémoire », elles utilisent, par exemple, un lexique assez significatif tel « j'imagine », « je rêve », etc. Il est à noter que les mémoires d'Assia Djebar, de Maïssa Bey, de Leïla Sebbar ou d'Aïcha Bouabaci ne sont pas la mémoire officielle car elle travaillent sur « le devoir de mémoire à l'encontre de certains usages rusés des stratégies d'oubli »¹.

Tout écrivain crée un univers propre, et jouit de cette création. Les mots sont faits pour être entendus. Nous écrivons pour qu'autrui, quelque part, recueille l'essence d'une pensée, l'accepte et la rejette. L'écriture, comme le mot, constitue un échange et une transmission de savoir et de connaissances grâce auxquels elle devient libération.

¹ Paul Ricœur « Entre la mémoire et l'histoire », *Transit*, virtuelles forum n°22, 2001.

L'écriture peut devenir aliénation si son mouvement essentiellement expansif se fait ininterrompu, discours infini qui mènera, tôt ou tard, à la folie, en vertu de l'improbable dialogue avec soi-même. La personne qui écrit sait que sa parole n'est pas dépourvue de valeur ou de sens ; son verbe est visible, sa parole prend corps.

Par le déploiement d'une écriture souveraine, l'écrivain comme l'écrivaine peuvent participer à la souveraineté du monde. Le mot reste, pour l'autrice, essentiel, communicatif :

Il s'abreuve aux racines de l'être, quand celui de l'homme, libéré de l'obsession d'apparaître, vise à la métaphysique. Mais l'écrivaine revendique encore ce corps dont l'homme l'a exilée si longtemps, en même temps qu'il continue à l'y réduire. Voilà pourquoi l'écriture féminine demeure majoritairement si dépendante, et pourquoi les personnages qu'elle met en scène restent pris dans le rapport viscéral à l'autre, alors que l'écriture est le moyen même du changement, un moyen d'explorer les possibles, de déjouer un destin dont on nous dit qu'il est commandé d'abord par le biologique¹.

La femme écrivaine se voit donc obligée d'avoir une parole propre à elle qui passe par l'écriture ouvrant sur un changement social et structurel qui n'opposerait plus les différences. L'écriture féminine, par une prise de parole spécifique, a permis d'inscrire le sujet femme dans un texte. Car, ainsi que l'affirme Cixous :

Je soutiens, sans équivoque, qu'il y a des écritures marquées ; que l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine – un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occultée, ou paré des charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme ; un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle (et non de la différence) et où la femme n'a jamais eu sa parole, ceci étant d'autant plus grave et impardonnable que justement l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles².

Afin de s'émanciper, la femme doit avoir droit à une parole spécifique qui ne peut être portée que par une écriture féminine. Cette écriture peut s'ouvrir sur un changement social et structurel qui n'opposerait pas les différences entre homme et femme. Elle doit soulever la question de la capacité de l'inscription du sujet femme dans un texte car les femmes portent en elles « la blessure, le manque et la béance.

¹ <https://www.institut-numerique.org/chapitre-iii-lecriture-comme-creation-50d70797775a7#:~:text=Le%20verbe%20reste%2C%20pour%20l,h%C3%A9ro%C3%AFque%2C%20seulement%20un%20verbe%20amoureux.> Consulté le 13/02/2017.

² Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61 (1975), pp. 39-54 ; p. 42.

L'écriture tente alors de combler ce "manque" imposé, cette plaie infligée, mais ne peut, semble-t-il, faire l'économie de la sexualité, de l'amour et de l'homme, qui cessent d'être des ingrédients (nécessaires) de l'histoire pour devenir toute l'histoire¹. »

Les femmes écrivaines algériennes de la décennie (1990-2000), plus précisément à partir de 1993 et 1994 (c'est-à-dire après le coup d'État de 1992, qui marque un tournant), ont cet attrait de la « vision morcelée », cette volonté de saisie de l'instant pour constituer un présent comme le souligne Maïssa Bey :

« Tu dois trouver que mes propos sont bien décousus. Mais c'est aussi pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. J'essaie, pour toi, de revenir. De quitter les territoires sans fin de la détresse pour me remettre à suivre le cours de la vie². »

En effet, c'est à travers une thématique bien déterminée qu'elles ont fait de leurs récits un vecteur de leurs idées, leurs aspirations, et leurs visions du monde.

Les nouvellistes algériennes ne se sont jamais accommodées d'un seul archétype pour leurs écrits. Avec des styles particuliers, elles restent imprévisibles et ne se plient pas à des règles, des poétiques qui risquent d'endiguer leur ingéniosité. Leurs écritures ou, plus précisément, leurs "manières"³ d'écrire sont perpétuellement remises en question. La suite de notre étude nous permettra de mieux cerner les raisons de cet attrait pour le genre de la nouvelle chez les écrivaines de cette époque.

¹ Méryl Pinque, *Pour une écriture en forme de liberté*, disponible sur <http://sisyphe.org/spip.php?article1400>, consulté le 21/02/2019.

² Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, Paris, Éditions de l'Aube, 2015, p.20.

³ Charles Bonn, *op. cit.*, p. 11.

Partie II

Les spécificités de la nouvelles féminine (Acceptation / refus d'héritage)

Partie II : Les spécificités de la nouvelles féminine (Acceptation/refus d'héritage)

Chapitre I

La situation de l'entre-deux et/ou l'inconfort et la complexité d'une existence

Chapitre I : La situation de l'entre-deux et/ou l'inconfort et la complexité d'une existence

Les florissantes interrogations et analyses de nombreux chercheurs semblent s'écarter ou ne pas assez s'attarder sur la dimension du sentiment de l'inconfort, du malaise et de la complexité que cette situation de l'entre-deux implique. C'est ce qui nous motive pour nous intéresser à cette dimension, d'autant plus que, dans l'espoir de relier littérature et société, une telle étude s'avère urgente en ce sens qu'elle permet de mettre la lumière sur un malaise toujours d'actualité dans notre société algérienne. Cela dit, l'entre-deux n'est-il pas, en France, la situation de jeunes issus de l'immigration, considérés comme étrangers sur leur propre sol natal et comme Français dans le pays d'origine de leurs parents, sans oublier les intellectuels et écrivains algériens de langue française, dont la remise en question de l'authenticité est toujours d'actualité ?

Nous sommes donc amenés à nous interroger sur cette situation de l'entre-deux dans quelques recueils de nouvelles ainsi que sur l'inconfort et la complexité que cette double appartenance implique. Autrement dit, comment cette situation se manifeste-t-elle ? Sous quels aspects ? D'où vient l'inconfort dans cette situation ? Quelle en est l'origine ?

1. Origines et historique de la notion de l'entre-deux

L'entre-deux est un concept utilisé dans notre vocabulaire courant depuis son introduction en 1991 par Daniel Sibony dans son ouvrage intitulé *L'Entre-deux : L'origine en partage*. Cet ouvrage a un apport tout à fait singulier dans le champ psychanalytique.

Daniel Sibony a exposé pour la première fois de manière systématique « cette dynamique de l'Entre-Deux qu'il avait auparavant abordée ponctuellement à travers divers thèmes, et en donne une définition générale et abstraite, développée, au fur et à mesure des voyages textuels qui y sont proposés, à travers des questions très concrètes (l'image, le féminin, le couple, l'écriture de Kafka, le voyage...) ¹ ».

¹ Eva Talineau, *Une lecture de l'Entre Deux, l'origine en partage de Daniel Sibony, Pratiques et représentations* n° 11, « La réalité en procès », Presses universitaires de Valenciennes, 29 Janvier 2017 [en ligne] : <https://filages.com/2017/01/29/une-lecture-de-lentre-deux-lorigine-en-partage-de-daniel-sibony-1991-a-paraitre-dans-le-supplement-a-venir-de-la-revue-iris-publiee-aux-presses-universitaire-de-grenoble/>, consulté le 13/12/2020.

« L'entre-deux procède de l'être bifurqué, déchirement ou trauma, secousse d'origine... qui manifeste l'origine¹ ».

Ainsi, remonter aux origines de la situation que nous allons analyser dans notre recherche, en l'occurrence celle de l'« entre-deux », revient à remonter aux origines de la littérature magrébine d'expression française et en particulier celle algérienne de langue française.

Il est indéniable que la littérature algérienne d'expression française s'est constituée à partir des années trente, alors que la lutte pour l'indépendance de l'Algérie battait son plein, et ce en tant que "littérature de combat"² voulant afficher la spécificité algérienne ou arabe face à la fausse occidentalisation imposée par le colonisateur.

Par ailleurs, l'émergence de cette littérature algérienne d'expression française, et son épanouissement ultérieur, est le résultat d'une politique d'assimilation (Cf. partie I) menée dans un cadre hégémonique par l'administration coloniale française. Il s'agissait donc d'écrire pour marquer sa différence par rapport à l'Autre : « Cet espace littéraire est vertébré autour d'une contradiction fondamentale : il naît en pleine époque coloniale en tant qu'essai de bâtir une identité propre, face à l'acculturation proposée ou imposée par le colonisateur³. »

Il convient également de rappeler que la littérature algérienne est née en tant que réponse à la *littérature* du colonisateur (la littérature de campagne dite « des missionnaires », la littérature de voyage ou des orientalistes, le courant algérianiste aux thèses "colonocentristes" et l'École d'Alger⁴) qui véhiculait des discours divers et idéologiquement contrastés sur l'Arabe, l'indigène : « Sans une littérature faite sur

¹ Daniel Sibony, *Entre-deux : L'origine en partage*, Paris, Seuil (1991), 1998, p. 347.

² Segarra Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, [En ligne] : https://books.google.dz/books?id=DWtZSw0FIWAC&pg=PA15&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false, consulté le 15/03/2020.

³ Marta Segarra, *Ibidem* p. 15. Citée par Faouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*. Alger, Chihab, 2012, p.18.

⁴ Catégorisation préconisée par : Bendjelid Faouzia, *ibidem*, p.23.

l'Algérie par des écrivains venus du dehors, nous n'aurions pas eu une littérature faite par l'Algérie et par ceux qui en sont les enfants¹ ».

Ainsi, conditionnée dès sa naissance par une telle conjoncture socio-historique et culturelle contradictoire, cette littérature s'affiche dans un rapport polémique vis-à-vis de celle du colonisateur, ce qui se transpose dans un discours littéraire binaire institué dans la bipolarité opposant un colonisé et un colonisateur. Une spécificité qui n'est pas l'apanage de la littérature algérienne d'expression française mais de toutes les littératures devant leur existence au phénomène de la colonisation :

Il faut rappeler cependant que les littératures dont les écrits sont directement issus de la colonisation (littérature maghrébine, subsaharienne, antillaise, anglophone, francophone...) de par le monde se partagent une logique historique d'émergence et obéissent à des scénographies représentant le contexte colonial (un centre et une périphérie, un colonisateur et un colonisé)².

Ainsi, on peut dire que la littérature algérienne d'expression française est le résultat d'une situation d'entre-deux et, plus encore, elle est la manifestation d'une situation d'inconfort, d'un malaise, car elle est une réaction à une littérature du colonisateur véhiculant un discours réducteur sur le colonisé. La situation de l'entre-deux peut, donc, être considérée comme un fait intrinsèque, autrement dit inhérent, à la littérature algérienne d'expression française. Comment, dès lors, peut-on suivre les manifestations de cette situation à travers les différents courants de la littérature algérienne de langue française, faite par le colonisé ?

2. La situation de l'entre-deux dans la littérature coloniale

La littérature coloniale a le métropolitain pour principal destinataire et s'affirme dans la dichotomie Centre/Périphérie. Quant aux enjeux du discours littéraire, ils s'expriment par le support d'un "nous collectif" assumé délibérément par l'auteur qui se veut "la conscience de son peuple". Les écrits de fiction sont donc au service de la cause nationale.

¹ Jean Déjeux, cité par Bendjelid Faouzia, *Le roman algérien de langue française. op. cit.*, p. 47.

² Faouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française, op. cit.*, p. 17.

Dès les années trente et dans le mimétisme absolu, la génération des précurseurs soulève la question de l'identité dans un contre-discours chargé de dire l'existence et la différence de l'autochtone colonisé face à l'Autre, colonisateur, agresseur et dominateur. Ainsi l'arabité, la berbérité et l'Islam, dimensions incontestables de l'identité algérienne, parcourent les textes de cette génération.

S'inscrivant dans la continuité de leurs prédécesseurs et se servant des canons du roman réaliste français, les écrivains des années cinquante poursuivent la lutte identitaire, mais cette fois dans un discours véhiculant une vision à la fois dénonciatrice du colonisateur et démystifiante du colonisé marginalisé et accablé de stéréotypes. Cette littérature dite émergente est une littérature de témoignage – le plus transparent possible – sur l'état de l'autochtone.

3. La situation d'entre-deux dans la littérature post-coloniale

Si la littérature de la période post-coloniale s'inscrit dans l'entre-deux Centre/Périphérie, l'entre-deux post-colonial correspond surtout à l'héritage de la colonisation, témoignant de la difficile cohabitation de deux cultures différentes. Pour les besoins de notre recherche, nous nous intéresserons seulement au parcours des tendances littéraires de la nouvelle, corpus de notre étude, en l'occurrence dans la littérature dite « décentrée » et celle féminine.

Il est certain qu'après l'indépendance, les enjeux sont tout autres, il s'agit de productions littéraires dans un pays souverain confronté aux défis de la reconstruction après plus d'un siècle d'occupation coloniale, sans oublier les défis imposés par la Modernité croissante à l'échelle mondiale. Ainsi, dans quelques nouvelles, des écrivaines algériennes telles Assia Djebar, Maïssa Bey, Rabia Abdessemed, Leïla Sebbar et d'autres reprennent l'histoire de la guerre de libération nationale. Notons que l'écrivain, ne se sentant plus dans le devoir d'assumer un destin communautaire comme c'était le cas lors de la présence coloniale, se distancie de la société et part à la quête de son "je" individuel sans pour autant se détacher du collectif, dont il n'est désormais que "le porte-parole", dans un monde bouleversé au lendemain des guerres mondiales. Ainsi, pour s'inscrire dans une

conjoncture aussi bien nationale qu'universelle, les autrices de cette génération partent en quête de formes nouvelles pour se dire autrement ; ce qui apparaît dans la pratique littéraire par une recherche très poussée de l'esthétique de l'éclatement et trouve un exemple concret dans l'écriture d'Assia Djébar, de Maïssa Bey, qui admettent volontiers avoir cherché une forme nouvelle, obscure – témoignant d'une poétique du flou – qui soit conforme à leur projet d'écriture. Assia Djébar affirme que son texte « devient, avec urgence, quête personnelle, intime tout autant que collective, il progressait par ailleurs à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure qu'il [lui] fallait peu à peu inventer¹ ». Et s'interroge sur l'acte d'écriture des nouvelles d'*Oran, langue morte* : « Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisis sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger²? »

Cet acte d'écriture s'explique par l'effort de trouver la structure subversive la mieux transgressive des canons esthétiques de l'héritage littéraire occidental et la mieux adaptée au message véhiculé pour atteindre le lecteur qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que cette écriture du meurtre libère son ombre.

Quant à Maïssa Bey, elle nous livre les raisons pour lesquelles elle a écrit les *Nouvelles d'Algérie* :

Voici des nouvelles d'Algérie. Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots mais qui en même temps, je veux le croire, ne sont pas seulement une litanie de malheurs déclinée au quotidien, parce qu'écrits dans le désir désespéré de croire que tout est encore compréhensible, sans avoir toutefois la prétention de croire que j'ai compris.

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, pas même imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de trouver les mots pour dire l'indicible³.

Ces passages nous éclairent donc sur la volonté des deux autrices de dire la peur et de braver la mort, et, du fait que notre corpus est un ensemble de recueils de nouvelles féminines, la transgression est double. L'écriture est un projet

¹ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p.107.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 378.

³ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998, pp. 11-13.

d'émancipation et un signe de résistance pour l'affirmation de soi dans une société conservatrice, d'autant plus que la misogynie touchait à son paroxysme pendant la décennie noire. Ainsi, ces extraits nous expliquent la volonté de mélanger fiction et autofiction en donnant de la complexité à une expression alourdie par l'héritage de la colonisation, c'est-à-dire la langue et le passé de cette langue entrée par le sang, mais également par les tabous de la société où la voix de la femme est silence car « l'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent¹ »

4. Aspects de la situation de l'entre-deux

Nous entendons par "entre-deux" ce dénominateur commun de la situation d'écrivains – toutes origines maghrébines confondues – appartenant à une aire arabe, berbère, musulmane dans une situation qui est le résultat du choc de deux civilisations différentes, dû au phénomène colonial. Ce dénominateur est, à notre sens, le plus objectif possible pour rendre compte de la situation qui est reprise dans le langage littéraire par les chercheurs sous plusieurs appellations, dont : "interculturalité", suggérant le caractère interculturel de la situation, "intertextualité", dénotant la dimension dialogique entre deux cultures voire littératures ainsi que le caractère polyphonique résultant de cette situation, "médiation", qui insiste sur les ponts que la littérature permet de jeter entre différents peuples. Cela dit, la littérature algérienne d'expression française est le lieu de brassage et de métissage de cultures différentes rendus possible par l'Histoire millénaire de la région :

Pour Charles Bonn, la littérature maghrébine est une production qui s'alimente de métissages, de l'hybridation, du croisement des langues et des cultures humaines ; elle impose forcément l'idée de rapports identité/altérité ; c'est d'ailleurs ce qui donne son sens au signe maghrébin².

Nous retenons, par ailleurs, que la situation d'entre-deux se définit, selon Marta Segarra, comme situation interculturelle considérée non seulement comme la transposition littéraire d'un espace hybride métissé mais surtout comme situation relevant du psychologique, du fait de l'inconfort qu'elle suscite chez l'écrivain, et du social. En raison de la complexité de l'appartenance que cette situation implique :

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 256.

² Faousia Bendjlid, *Le roman algérien de langue française*, op.cit., p. 99.

L'entre-deux est intimement lié à la situation interculturelle. Il est un des phénomènes omniprésents de la littérature maghrébine d'expression française. Il est naturel que d'autres critiques se soient déjà penchés sur cette problématique de l'entre-deux, à l'aide de concepts, d'approches et d'outils méthodologiques différents. Les termes techniques, souvent synonymes, oscillent entre les domaines majeurs de la manifestation de l'entre-deux : l'identité, la langue, la culture, l'espace¹.

Nous nous proposons donc d'examiner l'inconfort de l'existence dans la situation de l'entre-deux dans certaines nouvelles selon ce que Marta Segarra considère comme les aspects majeurs de la manifestation de cette situation, à savoir l'entre-deux de l'espace, de la langue considérée du point de vue de l'écriture et du point de vue culturel, l'entre-deux identitaire et enfin l'entre-deux culturel.

5. Situation de l'entre-deux ou l'inconfort de l'existence

Par « l'inconfort de l'existence », nous entendons le malaise, la souffrance intérieure, le déchirement que peut éprouver tout écrivain écartelé entre deux pôles contraires, condamné à l'errance entre deux rivages véhiculant deux cultures opposées. Ce malaise est très souvent éprouvé du fait de l'acculturation française à la suite de la colonisation, de l'immigration ou même du fait de vivre dans l'espace hybride d'une société décolonisée marquée par la scission et la division dues à l'héritage colonial. Cet inconfort de la situation de l'entre-deux a un aspect positif, selon le psychanalyste Daniel Sibony:

Autrement dit, l'entre-deux est la pulsion identitaire à l'état vivant. C'est justement cette pulsion qui empêche de s'identifier complètement à l'un ou à l'autre des deux termes ; elle renouvelle l'épreuve du passage et du déplacement sans toujours en faire une errance. De ce point de vue le problème de l'entre-deux est un problème ontologique – nous l'avons assez montré à propos de la quête de place : chercher où être, où mettre sa part d'être, avec quoi l'articuler...²

Les recueils de nos nouvellistes sont de ces œuvres issus de l'hybridation, du métissage, du contraste entre deux modes de pensée, de création, différents, occidentaux et traditionnels. Nous sommes tenté d'examiner les aspects de l'entre-deux, ci-dessus mentionnés, sous l'angle des études postcoloniales telles que

¹ Marta Segarra, citée par Miléna Horváth in "La Médiation Par L'Écriture : Entre-Deux Et Interculturalité chez Assia Djébar", *Dalhousie French Studies*, vol. 68, 2004, pp. 37–44. *JSTOR disponible à l'URL* www.jstor.org/stable/40836852. Consulté le 27/04/2020.

² Daniel Sibony, *Entre-deux : l'origine en partage*, op. cit., p. 341-342.

conceptualisées par les universitaires : Edward Saïd, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabba:

Ces universitaires, dans les années soixante, ont été amenés à la fois par leur expérience d'immigrants, par leur réflexion sur le passé colonial et par leur lecture des philosophes (Derrida, Deleuze, Foucault) ou essayistes (Memmi, Fanon, Mannoni) français, à entreprendre de déconstruire le canon occidental, à porter le soupçon sur l'ethnocentrisme foncier des littératures et des théories esthétiques¹.

Le terme de « postcolonial » renvoie à toutes les cultures que le processus impérial a affectées depuis la colonisation jusqu'à aujourd'hui, et a pour vocation "de décrire et d'analyser les phénomènes d'appropriation ou d'abrogation, de mimétisme ou de résistance, de soumission ou de défi, de rejet ou de greffe qui sont au travail dans les littératures nées du phénomène colonial². »

Si ces études se donnent pour objectif d'analyser les suites de la colonisation, et si elles se veulent une observation, dans l'espace littéraire, du devenir postcolonial dans la mesure où « elles remettent généralement en cause l'impérialisme même qui les a suscitées³ », telle n'est, toutefois, pas l'ambition de nos autrices, qui entreprennent de questionner leur héritage, affectées certes par le fait colonial, mais non pas pour le remettre en cause ou le dénoncer mais surtout dans l'espoir de mener une quête identitaire aussi bien intime que collective à la lumière de cet héritage :

En tant que romancière, je questionne la langue que j'emploie. En évoquant ces images de guerre, de meurtres, de viols, ce qui me frappait, c'était que la langue entraînait dans le pays par le sang et la mort, et qu'en même temps, à l'autre bout du trajet, j'écoute en tant que femme [...] Je trace une sorte de champ dans lequel je dis quelle est mon héritage. Mon héritage, c'est d'une part les femmes de mon pays, de ma région, de ma famille, dont je partage la voix et l'oralité, que je dois amener dans mon livre. Et d'autre part, j'ai une autre héritage qui est trouble, métissée, c'est la langue française, cette langue des hommes occupants qui ont amené la mort. Pourtant, la mort et ce sang, cette dépossession

¹ Patrick Sultan, *Théorie littéraire postcoloniale*. Disponible à l'adresse https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie_litt%26eacute%3Braire_postcoloniale, consulté le 27/04/2020.

² Babacar Faye, *L'écriture contemporaine francophone à la croisée des langues et des publics. Pour une sociolinguistique du texte hétérologue*. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2010. Français, p. 199.

³ Ibidem, p. 199.

se transforme en un legs d'une langue, par l'intermédiaire du père ; d'où, à ce moment-là, les souvenirs d'enfance par rapport au père¹.

Nous allons emprunter les termes principaux des théories postcoloniales, à savoir : la question de l'identité, l'hybridation et le rapport de l'écrivain postcolonial avec la langue coloniale, ou dans notre cas, de l'ancien colonisateur afin d'analyser les divers aspects de l'entre-deux.

6. Aspects de l'entre-deux dans la littérature féminine algérienne

Dans ce qui suit, nous tentons de déceler le sentiment de l'inconfort à travers les aspects de l'entre-deux évoqués plus haut :

6.1. L'entre-deux linguistique

Le fait linguistique est considéré, ici, selon le point de vue de l'écriture. Il est inutile de rappeler que depuis le début, le rapport de l'écrivain algérien avec la langue française est problématique, compte tenu des antagonismes "Colonisateur vs colonisé" : « En tous les cas, à notre époque, il (le français) n'est plus un outil d'aliénation comme l'ont ressenti et vécu les "écrivains classiques" sous la colonisation et aux premiers temps de l'indépendance sous le poids du discours idéologique dominant² »

Nos recueils de nouvelles d'écrivaines algériennes d'expression française s'inscrivent dans une époque où l'écrivain qui continuait à écrire en français était la proie des idéologies récupératrices qui sévissaient et donc en proie à un sentiment d'inconfort vis-à-vis de sa situation d'écrivain qui écrit toujours dans la langue de l'ancien colonisateur dans un pays souverain. Cependant si, aujourd'hui, la mise en cause de l'authenticité de l'écrivain algérien de langue française n'est plus de mise

¹ "Assia Djébar à Cologne", *Cahier d'études maghrébines*, juin 1988, p 36, cité dans Milò. Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Aperçu disponible sur https://www.google.fr/books/edition/Lecture_et_pratique_de_l_histoire_dans_l/Gw7kLbJ-M9MC?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover

² « L'écriture en Algérie est tributaire de l'Histoire ». Entretien accordé au quotidien algérien *Liberté*, le 15 avril 2014. Disponible sur <http://www.liberte-algerie.com/culture/lecriture-en-algerie-est-tributaire-de-lhistoire-204191/print/1>. Consulté le 26/05/2020.

en Algérie – selon la citation ci-dessus – c’est la question de la "reconnaissance de son œuvre" qui est toujours d’actualité de l’autre côté de la Méditerranée¹.

En effet, la langue française, pour l’écrivaine, est semblable à un don empoisonné de son père, intercesseur entre les deux rives de la Méditerranée, comme autrefois, Nessus faisait office de médiateur entre les rivages du fleuve Evenos :

« La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...² »

Maïssa Bey souligne aussi cette appartenance à plusieurs langues :

Des appartenances multiples, pour reprendre la terminologie relative à l'identité, et qui, me semble-t-il, me définissent, me situent aux yeux des autres...Née au milieu du siècle dernier, à une période dite de rupture historique, constellée de violences et d'antagonismes divers, j'appartiens à une génération dont l'itinéraire reste assez remarquable...³

Leïla Sebbar, encore, trace sa relation avec les deux langues, arabe et française ; et exprime, grâce à l’écriture, une perpétuelle quête de soi et de l’Autre : « Je n’apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l’entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l’étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j’écris dans la langue de ma mère⁴. »

Et elle ajoute : « Je suis conditionnée par ma naissance⁵. »

Chez ces femmes alourdies par leur héritage sanglant, toute expression dans la langue de l’Autre fait ressac et s’annonce impasse comme nous le développerons plus tard :

Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l’école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J’héritai de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j’expérimentai une sorte d’aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s’exprimer le moindre élan de mon cœur.⁶

¹ Kaoutar Harchi, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, Paris, Pauvert, 2016, p. 23.

² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 195.

³ Maïssa Bey, *L'une et l'autre, de la quête identitaire à la destruction de soi*, Alger, Barzakh, 2010, p. 13.

⁴ Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p. 125.

⁵ May Larguet, *Leïla Sebbar. Par des livres, bâtir des ponts*

[en ligne] <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00015309> (28/04/2005) ; consulté le 26 décembre 2016.

⁶ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit., p. 183.

Mais l'écrivain algérien a réussi, faut-il le rappeler, « à transgresser le code linguistique français ; il soumet le texte à des interférences qui jouent sur le sens et rendent la création ludique. Toute la créativité se situe aussi dans cette langue intermédiaire¹», car la diversité de ce paysage linguistique algérien (l'arabe, le berbère, le français et les langues populaires) a produit des effets sur la diversité littéraire. Il ne faudrait cependant pas oublier que la langue française est considérée, de nos jours, comme un moyen d'expression transitaire. Elle est, pour beaucoup d'écrivains, un instrument de la communication littéraire car bien maîtrisé. Les écrivains algériens :

se l'approprient pour en faire un usage individuel de créativité. Le français n'est plus un outil d'aliénation comme l'ont ressenti et vécu les « écrivains classiques » sous la colonisation et aux premiers temps de l'indépendance sous le poids du discours idéologique dominant. L'écrivain actuel s'est affranchi de toutes ces formes de sensibilité ; il se contente de mettre son imaginaire au service de la création et fait les choix linguistiques qui l'accommodent le mieux.²

Bien entendu, la création littéraire des nouvellistes algériennes ne peut s'opérer indépendamment de cette langue étrangère dite « la langue de l'Autre » et la questionnent au lendemain du "*désastre*". Dans certains de leurs textes, des interludes écrits en italiques s'éclatent en morceaux dispersés, au caractère bref et concis, où sont repris, à la manière de la prose poétique, les thèmes développés dans les parties de certaines nouvelles et brisent les canons traditionnels du genre mais défient les techniques de la versification et rompent avec les dispositions traditionnelles du genre poétique.

Ces poèmes en prose³ témoignent de l'ambivalence mais surtout de l'originalité du signe maghrébin, fruit du brassage et du métissage où l'écrivaine Assia Djébar, amoureuse de sa langue maternelle et saisie d'une aphasie amoureuse

¹ Faouzia Bendjelid, *Le Roman algérien de langue française*, op.cit., p. 78.

² Ibidem.

³ Suzanne Bernard, dans sa thèse *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Nizet, 1959) propose les critères suivants : « Il s'agit d'un texte en prose bref, formant une unité et caractérisé par sa " gratuité", c'est-à-dire ne visant pas à raconter une histoire ni à transmettre une information, mais recherchant un effet poétique ». Cité in Site Fabula. Disponible à l'adresse : Poème en prose <https://tirawinino.wordpress.com/2017/07/20/le-poeme-en-prose/#:~:text=Dans%20sa%20th%C3%A8se%20%C2%AB%20le%20po%C3%A8me,mais%20recherchant%20un%20effet%20po%C3%A9tique%20%C2%BB>. Consulté le 6/9/2021.

envers la langue de l'Autre, taille la lettre de l'Autre pour en faire jaillir la quintessence et dire son inconfort de l'existence. En voici un exemple :

N'est-ce pas que les colombes de la colline sont revenues de leur retour, alors que vos voix, femmes, me chagrinent ?
Oui, revenues, mais revenant elles manquèrent me tuer, et je manquai leur trahir mes secrets
On les eût dites abreuvées de fièvre ou devenues folles.
Oh mes yeux n'auront jamais vu colombes pareilles, pleurantes sans avoir d'yeux pour pleurer !¹

6.2. La dichotomie de l'espace

Déjà, dans l'incipit de la nouvelle "Oran, langue morte", Assia Djébar nous introduit dans un espace hybride où la contradiction se fait remarquer dès le premier paragraphe. La narratrice relate sa décision de quitter la France pour revenir dans son pays :

Je rentre, Olivia... "Où donc ?" demanderas-tu. Je te l'écris ; je n'ose te le dire de vive voix, j'erre en ce début des chaleurs de juin, j'erre dans les rues de Paris et j'ai décidé : je rentre. "Où donc ?" me diras-tu, élargissant tes grands yeux [...] Je rentre, Olivia, je te le dirai demain, ou après-demain. Ou je te l'écrirai.
Est-ce que, vraiment cette fois je rentre chez moi ? Disons chez ma mère, enfin, chez ma tante maternelle [...] Ainsi, ai-je fini par énoncer bien haut cette amertume, l'éclairer pour en être moi-même assurée....²

Mais plus loin, elle ajoute : « je ne me vois vivre qu'à Paris³. »

Et tout au long des différentes nouvelles de ce recueil, des cercles dans l'eau s'élargissent, s'estompent, puis s'ouvrent de nouveau : Oran, Paris, Alger, Amsterdam, Béni Rached, la Normandie, la Sardaigne, Verdun, l'Alsace, Monte Cassino, l'Allemagne, des non-lieux, des lieux vides. La narratrice décrit la ville d'Oran comme un espace qui n'a plus lieu d'être. Elle est une ville engloutie à "la mémoire blanchie, cité désertée aux façades tatouées de nostalgie, embrumées de mélancolie", où "la quotidienneté se figea, fantomatique⁴". La ville d'Alger, "cette ville penchée. Dans ces rues qui tangent, dans cette approche de catastrophe, tout

¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 205.

² Ibidem, p.11-12.

³ Ibidem, p. 31.

⁴ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 13-15.

au bout, au fond, si près, si loin", cet "Alger-la-nuit" où "dix ans ont coulé depuis la récente indépendance¹".

À l'opposé, Rabia Abdessemed écrit, dans "Chatte de mai", la composition de cet espace partagé entre deux communautés essentiellement différentes, un espace hybride et indistinct :

D'ailleurs d'une incompréhensible anomalie, la nature dans ce pays n'a rien de romantique et ne suscite pas d'émotion dans le psychisme de ses habitants. Elle leur procure tout au plus un bien-être davantage physique que moral, qui engendre chez eux le besoin de se surpasser en des actes excessifs, aussi bien dirigés vers le mal que vers le bien [...] les gens ne sont ni tout à fait grands ni tout à fait petits, ni tout à fait blancs, ni tout à fait noirs, ni tout à fait français pour les Pieds-noirs, ni tout à fait arabes pour les Algériens. S'il y a une terre qui mérite d'être appelée méditerranéenne, c'est bien celle-ci : terre au milieu, terre médiane, terre des semi-vérités et des demi-mesures, jamais unie, toujours partagée en deux moitiés, en deux climats, en deux populations, en deux religions².

Les chapitres historiques reviennent sur ce conflit existant en Algérie qui est à l'origine de cette dichotomie de l'espace en insistant sur l'inconfort et l'ambiguïté que ce conflit provoque : « dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps³ ? ». Ainsi, ce terme d'« aporie » qui signifie l'opposition insoluble dans un raisonnement logique comprend en lui une question qui mène le lecteur à douter. De cette impasse, il résulte contradiction et embarras. De la sorte, la quête de nos écrivaines algériennes s'amorce dans un espace binaire : « Elles viennent avec des voisines de leur langue, ou des voisines entre les deux pays qui font passer les paroles d'une langue à l'autre... Elle a su que les femmes qui lui ressemblent viennent des montagnes ou des mornes, des îles très loin au-delà des mers⁴ »

Cet espace étanche ne cesse, toutefois de se dilater et se rétracter tout au long des nouvelles au gré des fluctuations de l'espace-temps. En effet, l'aventure de lecture nous fait glisser du passé lointain de la guerre de Libération, à la décennie noire en passant par l'Indépendance. De ce fait, l'espace des nouvelles des écrivaines

¹ Ibidem, pp. 53-56.

² Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 178.

³ Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, op. cit., p. 28.

⁴ Leïla Sebbar, « Le sofa en pierre » in *La négresse à l'enfant*, op. cit., p.18.

algériennes – tantôt clivé, tantôt divisé – avance en opposant : Occident /Orient, Afrique/Europe, Algérie/France (la Métropole).

De même, cette dichotomie de l'espace imprime au discours une bipolarisation entre colonisateur et colonisé. Ainsi s'opposent « *soldats* », « *troupes victorieuses* », « *l'arrivant* », « *l'ennemi* », « *l'ancien conquérant* », « *l'Infidèle* », « *les Autres* » ; autant de substituts lexicaux employés par les nouvellistes algériennes pour désigner l'Autre ; et *sauvages, fanatiques, coupeurs de têtes, terroristes, barbares, indigènes*, des termes pour dire le Même (l'algérien) – à travers le discours de l'Autre.

Cependant, ce qui intensifie l'inconfort dans cet espace divisé, en plus de son caractère contradictoire, est la scission, la division entre ses clivages car il était interdit pour les Algériens, à l'exemple d'Assia Djébar ou Maïssa Bey, durant toute l'enfance, de franchir aucun seuil français. Assia Djébar le note dans son roman *L'Amour, La fantasia* : « Durant toute l'enfance, peu avant la guerre qui aboutira à l'indépendance, je ne franchis aucun seuil français, je n'entrai dans aucun intérieur d'une condisciple française¹ », et ajoute « Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua plus son rôle de garde-fou ; comme si les miens décimés, puis déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers, avaient risqué une perte de leur identité² ». En ce sens, cette interdiction, qui signifie « Harem », se présente comme le garant et le protecteur de l'identité algérienne, comme si l'identité était préservée grâce à la femme, comme si l'occupant qui a tout pris avait épargné la femme, et cela grâce à l'interdit :

Depuis tant d'années qu'il [Paul Édouard] côtoyait ces gens, il ne connaissait rien de leur mentalité. Il ignorait que l'Arabe en général déteste qu'on parle de ses femmes. En parler lui-même est une atteinte à sa virilité. D'ailleurs, il [l'Arabe] ne dit jamais "ma femme" ou "mon épouse". Il dit "ma maison". Et s'il évoque les membres de sa famille, il dira : celles dont l'approche est interdite³.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 38.

² Ibidem, p. 183.

³ Rabia Abdessamed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 176.

6.3. L'entre-deux identitaire

Toute l'obsession des nouvellistes algériennes est de retranscrire ce que l'Histoire ne mentionne pas en racontant cette part importante mais absente de leur Histoire et de celle des autres. Ainsi, l'écriture de soi est intimement liée à l'écriture de l'Histoire et révèle l'identité de ces écrivaines ; une identité qui n'est pas fixe ou finie, « mais est en construction permanente, et ceci vaut autant pour les identités individuelles que collectives ou nationales. Dans les pays anciennement colonisés, la question identitaire occupe une place importante, et certains de ces pays peinent encore aujourd'hui à assainir des clivages identitaires hérités de la colonisation ou exacerbés par cette dernière¹ »

Nous pouvons dire que les nouvelles "Chatte de mai", "Le Sofa en pierre", "La Photo d'identité", "Azzedine", "La Cause du peuple", "Le Village nègre", "L'Arbre de la paix" et d'autres constituent une quête identitaire ancrée dans l'entrelacement de l'histoire personnelle de nos écrivaines et de l'Histoire de leur pays. De plus, cette quête concerne l'identité féminine des autrices et leur identité en tant qu'écrivaines de langue française. Par exemple, en expliquant ce qui a été son projet en écrivant ses livres, Djebbar affirme, dans un entretien avec Barbara Arnhold : « Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'Algérienne, en tant qu'écrivain ? Forcément, par cette question, tout le pays [...] que je porte en moi, même si je ne suis pas au pays, revient...² »

Les romancières et nouvellistes algériennes s'introduisent dans les vestibules du passé pour se construire et reconstruire leur pays et faire entendre la voix de leurs semblables, femmes. Toutefois, de par la particularité de sa situation d'entre-deux, l'écriture de l'Histoire et de la cause féminine se trouve réinventée : « l'écriture chemine vers la recherche d'une réconciliation avec les histoires de perte, de frustration, de rupture et de séquestration par lesquelles l'univers intime des femmes a été

¹ Odile Goerg, Jean-Luc Martineau et Didier Nativel (dir.), *Les indépendances en Afrique L'événement et ses mémoires, 1957/1960-2010*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. [En ligne] : <https://googleusercontent.com/search?q=cache:OTLVbLdXsLcJ:https://journals.openedition.org/multilinguales/pdf/849&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz>, consulté le 10/01/2020

² Barbara Arnhold, *A. Djebbar présente à Barbara Arnhold L'Amour, la fantasia et Ombre sultane*, in *Cahiers d'études maghrébines*, Spécial Assia Djebbar, n° 14, 2000, pp. 35-38.

marqué¹ ». Ainsi, la langue française opère une rupture avec la tradition arabomusulmane et libère les nouvellistes de l'espace féminin du « harem », voire de l'enfermement. Cette langue du dehors peut «entraîner une libération à travers l'évolution des mentalités provoquée par son emploi² » souligne Labra Cenitagoya.

Notons aussi que cette anxiété de la recherche d'une appartenance et d'une insertion est aussi exprimée dans leurs textes de fiction. Dans un article intitulé « Roman algérien et quête d'identité », Antoine Raybaud en fait le constat :

Errants, en fuite, exilés, délirants – ces figures du roman souligneront cette situation vécue de déracinement, d'incertitude ou de quête liée à la dépossession d'une identité [...] Identité est ici à comprendre selon deux dimensions : l'une qui est la fidélité d'un devenir à une origine, l'autre, plus complexe, impliquant une appartenance à un lieu et un cadre, la possession d'un nom, le pouvoir de parler et de nommer³.

Dans la plupart des récits de notre corpus, les autrices algériennes focalisent leurs discours sur la famille et la place importante qu'elle occupe. Le problème du retour à l'enfance et du retour aux origines dans les différents récits sont étroitement liés. Les écrivaines, par l'écriture des nouvelles comme celle des romans, investissent la sphère littéraire pour se créer une place parmi les leurs, afin de raconter des blessures irrémédiables : celles de tout un pays et de la femme algérienne. Elles mettent en scène leur lutte, leur souffrance et leur désespoir.

Notons aussi que seule la romancière et nouvelliste Assia Djebar fait appel à des écrits de missionnaires qui furent "acteurs-témoins" de la prise d'Alger, écrits dont la valeur informative est aujourd'hui incontestable et elle participe ainsi à l'écriture de l'Histoire et donc de l'identité algérienne, d'autant plus que, pour l'écrivaine, écrire l'Histoire c'est la préserver de l'oubli. Afin de préserver cet héritage, cette romancière et nouvelliste prend sa plume pour le restituer même si cela se fait dans la langue de l'ancien conquérant, français, en l'occurrence. Dans son roman *L'Amour, la fantasia*, l'écrivaine écrit : « à mon tour j'écris dans sa langue,

¹ Fatima Ahnouch, *Littérature francophone du Maghreb: Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 35.

² Labra Cenitagoya, citée par Monica Garoiu in « La dichotomie de l'espace dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar » disponible sur : <http://www.jhss.ro/downloads/15/articles/1%20Garoiu.pdf>

³ Extrait d'un article de la revue *Europe* intitulé « Roman algérien et quête d'identité : l'écriture délire de Kateb Yacine et Nabile Farès », par A. Raybaud., p. 54. Disponible sur : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ds.univ-oran2.dz:8443/jspui/bitstream/123456789/1892/1/THESE%20ABDELLAH%20Amel.pdf>

mais plus de cent cinquante ans après¹ ». Les conquérants, conscients dès le début de l'importance de cette entreprise, font débarquer des écrivains, dramaturges, peintres dans la flotte française. L'écriture d'Assia Djébar est une tentative de lier mémoire individuelle et mémoire collective. Quant à Leïla Sebbar, elle revient sur l'acte du déracinement du peuple algérien :

ils nous ont chassés de nos maisons, de nos fermes, de nos terres, ils nous ont déplacés sous la menace des armes, dans des villages qu'ils avaient construits en vitesse, des maisons qui n'étaient pas des maisons, avec des rues droites qui ne conduisent nulle part, toutes les familles ont abandonné les bêtes, les champs, la maison des ancêtres, l'arbre et le cheval...²

Rabia Abdessemed revient, elle aussi, sur ce moment en évoquant l'événement du 13 mai 1958 (« Chatte de mai ») où les Français, revendiquant l'Algérie française, semblaient vouloir partager leurs privilèges avec les autres (les Algériens) en leur imposant de participer aux manifestations contre leur gré :

Zénoba, qui venait à cet instant d'entrer en politique et peut-être en résistance, eut une inspiration subite. Sur le même registre que les trois longues et les deux brèves de "l'Algérie Française" elle se mit à crier : "Dja-bou-na bes-sef, Dja-bou-na bes-sef" autrement dit : "on nous a amenés malgré nous". Tous les Arabes, femmes comprises, entonnèrent avec conviction le même refrain³.

7. L'inconfort de l'entre-deux identitaire

Prises au piège entre passé et présent et affectées par la mise en question de l'authenticité de l'écrivain de langue française qui sévit à l'époque où elles écrivent dans une Algérie qui vacille, nos nouvellistes éprouvent un malaise identitaire. Elles puisent dans les récits des nouvelles telles : « Sofiane B. vingt ans », « Mater dolorosa », « Les diables et le bon Dieu » et « L'enfer », des exemples d'Algériens relégués ou exécutés par les leurs : « un peuple massacre son peuple⁴ » :

Ils se retrouvèrent un lot d'une vingtaine de personnes, proies désignées de deux ou trois égorgés qui avaient réussi à les cantonner sur un remblai près d'un hangar... des Européens, ou, pour une autre moitié, des indigènes au teint clair, habillés avec recherche ; il y eut même, parmi ces derniers une institutrice d'un certain âge dont l'élégance à l'européenne allait l'exposer...⁵

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p.16-17.

² Leïla Sebbar, « La photo d'identité » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 78.

³ Rabia Abdessemed, « La chatte de mai » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 181.

⁴ Leïla Sebbar, « Le chemin des dames », in *Soldats*, op. cit., p. 14.

⁵ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 344-345.

Après avoir donné la parole à l'Autre et au « Même », les nouvellistes algériennes sont saisies d'un malaise perceptible dans cette incapacité de s'identifier à l'un ou à l'autre camp, du fait d'écrire dans la langue de l'Autre. Assia Djébar, dans des passages réflexifs sur sa langue d'écriture, va jusqu'à demander pardon à ces femmes dont elle croyait restituer la voix, une voix que le parler français occulte : ici, la confusion de l'autrice la pousse à assimiler le fait d'écrire dans la langue de l'Autre à de "la bâtardise" et enfin à s'identifier aux bourreaux, qui, autrefois, avaient emmuré les siens :

Ta voix est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. Mes mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bousquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang¹.

Écrire dans la langue de l'Autre semble condamner les autrices algériennes à l'errance, voire à l'exil et leurs quêtes sont vouées à l'échec à cause de la langue française. Elles sont condamnées au déchirement et cherchent un ancrage : « Quel rivage s'annonce pour moi, rêveuse qui m'avance² ? » Cependant, elles trouvent dans l'acte d'écrire une appartenance.

8. Pour une lecture de la complexité de l'appartenance dans les recueils de nouvelles algériens

Les récits des nouvelles de nos recueils forment des textes opaques qui exigent de s'appliquer à une "lecture active" et suscitent un effort de réflexion pour pouvoir en reconstruire le sens. Ils réclament une reconstruction des épisodes de fiction, d'autofiction ou d'autobiographie morcelés, délivrés en lambeaux au prix de discontinuités temporelles et de disjonction du système spatial, retraçant la première enfance de certaines nouvellistes et leurs adolescences, leurs vies adultes étant peu révélées.

Pour tenter de tenir compte de la complexité de l'appartenance dans les différentes nouvelles, adopter une posture interdisciplinaire nous semble la meilleure

¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., pp. 202-203.

² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 313.

approche, afin de tenir compte du réseau d'appartenances que la situation interculturelle des autrices implique et qui ne tient pas seulement, comme nous le développerons plus tard, dans la simple bipolarisation de l'opposition "colonisateur vs colonisé". Pour ce faire, nous considérons, dans ce qui suit, la notion de complexité telle que conceptualisée par Edgar Morin dans *La Pensée complexe* : « Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot "complexus", "ce qui est tissé ensemble". Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble¹ »

Nous tenterons de décrire quelque chose qui ne peut pas se décrire et nous ne pouvons que donner des indications sur des règles générales qui, assemblées dans un ordre qu'il est difficile à déterminer, participent à la définition du projet d'écriture de nos nouvellistes.

« L'appartenance », ou plus précisément le « sentiment d'appartenance », « en ce que ce dernier constitue l'un des aspects collectifs de l'identité et donc du sentiment de Soi² ». « Appartenir à une collectivité » selon le sociologue Guy Rocher, « c'est partager avec les autres membres assez d'idées ou de traits communs pour se reconnaître dans le "nous"³. » Autrement dit, se reconnaître et s'identifier par rapport à son groupe non seulement pour fortifier le sentiment d'appartenance au « nous », mais également pour renouer avec le « je », et ce, grâce à un effort d'autoréflexion et d'auto-compréhension.

Cependant, de par la nature de la situation d'interculturalité dans laquelle se trouvent nos nouvellistes, due au fait colonial, tout effort d'autoréflexion et d'auto-compréhension se voit s'effectuer dans un double recul créant tout un réseau d'appartenances : le premier par rapport à l'Autre, le second à l'égard du Même. Cependant, il est certain que le regard que nous portons sur « l'autre », et *vice versa*, mène à des carrefours problématiques. Quand nous regardons « l'autre », que nous

¹ Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *L'intelligence stratégique de la complexité. Revue internationale de systémique*. 1995, vol. 9, n° 2. Numérisation AFSCET 2016. Consulté le 11/05/2020. Disponible à l'URL <http://www.res-systemica.org/ris/vol-09/vol09-num-02/ris-vol09-num02-p105-112.pdf>

² Valérie Cohen-Scali et Jean Guichard, *L'identité : perspectives développementales*, [En ligne] : <https://journals.openedition.org/osp/1716?lang=fr>, consulté le 28/03/2020.

³ Ibidem.

parlons de « l'autre » et que nous écrivons sur « l'autre », se dégage une image et une représentation qui donne des informations sur le « je » qui observe ou qui écrit. Cette représentation faite de l'autre peut être en fait, d'une part, un prolongement du « je » et de son espace référentiel et d'autre part, une négation de "l'autre" :

Tu comprends, Kaddour, on vous a construit des villes, des hôpitaux, des ponts. On a introduit "licoule" (l'école), la "tricité" (l'électricité), le "chmendifir" (le chemin de fer). Le Docteur parlait à Kaddour le langage qu'il croyait être le sien : le sabir, un mélange de français décadent et d'arabe vulgaire, un "frangarabe" très prisé par les Français d'Algérie qui n'ont jamais fait l'effort d'apprendre la vraie langue des indigènes¹.

Dans son recueil de nouvelles *Sous le jasmin, la nuit*, Maïssa Bey revient sur la question des origines et sa perception par l'« autre ». La narratrice de la nouvelle « Improvisation » montre la volonté de s'intégrer, de former une entité avec l'autre tout en préservant ses traditions et coutumes : en d'autres termes, « la nécessité de tenir à ses racines² ». Elle veut, aussi, démontrer qu'on a tous un point commun, une histoire commune ; pour ainsi dire, nous ne sommes pas différents de "l'autre" :

Parce que tout le monde me le dit, vraiment, on ne dirait pas une Arabe... ton teint, tes cheveux [...] Le hasard des combinaisons génétiques, sous savez bien... les mélanges... Berbères, Vandales, Phéniciens, Arabes, Turcs, Espagnols, Français... pour s'y retrouver dans cette généalogie, ces métissages... je pourrais passer pour une méditerranéenne et puis je parle français sans accent³.

Dès leurs primes enfances, Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Aïcha Bouabaci...semblent être conscientes d'appartenir à un espace hybride, de vivre dans un monde clivé géographiquement mais partagé entre deux sociétés comme nous l'avons déjà mentionné : « Je pense que j'ai eu jusqu'à cinq ans, six ans, une enfance très heureuse mais on a été très vite conscients que l'on était dans un monde divisé en deux⁴. », dit Assia Djebar et elle ajoute : « Pour moi, le temps colonial,

¹ Rabia Abdessemed, « La chatte de mai » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 173.

² https://www.memoireonline.com/01/13/6742/m_L-expression-de-la-Liberte-dans--sous-le-jasmin-la-nuit--de-Massa-Bey11.html, consulté le 05/08/2019

³ - Maïssa Bey, *Sous le jasmin, la nuit*, op. cit., p. 49.

⁴ Traoré.S. « Assia Djebar : la consolation intransigeante » [Émission de radio]. Radio France International, 2018. (48 :30) [en ligne] : <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0onJnzQBq5MJ:https://www.rfi.fr/fr/emission/20180810-djebar-assia-femme-lettres-algerienne-francaise-consolation-intransigeante&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz>, consulté le 16/04/2020.

c'est le temps où deux sociétés vivent séparées¹. » Mais ces deux sociétés n'étaient pas seulement différentes l'une de l'autre, elles entretenaient également des rapports d'opposition dans lesquels l'Autre exerçait une pression de force sur le Même et devenait ainsi le dominant : « D'habitude, il [Docteur Paul] répugnait à les interpeller directement pour qu'ils apprennent à le craindre [...] jusqu'à ce jour, ses parents et elle (Zénoba) n'avaient pas trop souffert de la férule de leur patron français. Elle ne l'avait jamais craint². »

De même, cette suprématie de la société coloniale semble anéantir la lutte des classes dans la société d'origine. En effet, pour la société dominante, la hiérarchisation des milieux sociaux citadins/villageois semble être négligeable :

Or pour les Français d'Algérie, les musulmans ne pouvaient avoir qu'un seul nom, le même pour tous ou pour toutes. Ils les mettaient dans le même sac. Pourquoi se fatiguer à les désigner par leur nom spécifique, si difficile à retenir ? En ont-ils un du reste ? Ils sont tous BOU quelque chose ou BEN quelque chose. Là encore revenait cette question des noms et des appellations liée à la dignité bafouée³.

De ce fait, même si les nouvellistes ont eu une enfance entre leurs villes d'origine ("la Cité natale"), les hameaux qui l'entouraient et les lieux où leurs pères enseignaient, cela a peu compté contre la bipolarisation de l'opposition colonisé/colonisateur.

Ainsi, sur le plan culturel, cette dichotomie entre colonisateur/colonisé est opérée par une série de comparaisons entre les mœurs, valeurs et normes de la société d'origine et celles de la société coloniale, établissant un contraste entre l'état social et les faits culturels du colonisateur et ceux du colonisé. Ce qui inscrit au plan du discours une bipolarisation antinomique dans le paradigme occupant vs occupé, colon vs colonisé, dominateur vs dominé, Occident vs Orient, Tradition vs Modernité. La position des autrices est celle d'observatrices à l'écart qui rendent compte de cette rencontre de deux codes culturels et cela va des gestes les plus

¹ Traoré.S. « Assia Djébar : la consolation intransigeante » [Émission de radio]. Radio France International, 2018. (48 :30) [en ligne] : <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0onJnzQBq5MJ:https://www.rfi.fr/fr/emission/20180810-djébar-assia-femme-lettres-algerienne-francaise-consolation-intransigeante&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz>, consulté le 16/04/2020.

² Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p.175-177.

³ Ibidem, p.175.

anodins, tels que les gestes de salutation, jusqu'aux manifestations les plus complexes du fait culturel telles que l'architecture des maisons, des hôpitaux :

Au grand hôpital de la France !... Mma, à la porte, montre ses papiers. Explique en arabe : Ma sœur. Voir ma sœur blessée ! Je répète après elle en français : Sa sœur... elle veut voir sa sœur blessée ! Et l'infirmière, l'infirmière-chef rétorque, hautaine : Puisque toi, la petite, tu sais parler français, alors tu peux ajouter "madame" ? On ne t'a pas appris à l'école, non ? je la fixe dans les yeux, j'annonce : Sa sœur... elle veut voir sa sœur blessée, madame ! L'appellation "madame", ainsi, à la fin de la blessure de maman m'a traversé tout le corps... [...] le mot [...] devient le début d'une déploration.¹

Dans ce passage on peut également lire, outre le choc de deux codes culturels, l'apparente résistance de l'Algérien à l'assimilation avec l'Autre. C'est également perceptible dans les regards curieux et la fascination par l'Autre. Se rendant à l'hôpital avec sa tante, la petite l'admire :

Nous avançons, Khalti (ma tante) et moi, Khalti est voilée de son haïk de laine. Je la tiens par le pan de son voile ; je m'accroche plutôt. Ce couloir, si large, si clair avec sur la droite de hautes vitres qui donnent sur un parc – un parc avec des palmiers, un éden en somme – ce couloir semble interminable.

Au bout, une table ; un contrôle. Une autre "madame" assise, vêtue de blanc, elle aussi. Khalti me presse la main, d'un air de me dire : Parle en français pour qu'ils nous laissent arriver au plus vite jusqu'à ma sœur² !

Malgré la fascination de la fillette pour l'hôpital et les infirmières, elle se met à haïr ce magnifique endroit ainsi que les terroristes en apprenant que sa mère est morte : « Alors seulement, moi fillette à Oran, j'ai hurlé : Assassins ! Vous l'avez tuée... vous êtes tous des assassins ! Je hurle encore dans le couloir de cet hôpital, à Oran³ ».

Ainsi, pour le colonisé dominé et fasciné, tout recul ou remise en question de son groupe d'appartenance face à l'Autre expose au risque de l'acculturation et accentue ainsi l'inconfort de son existence.

¹ Assia Djebar, « Oran, langue morte » in *Oran, langue morte*, op. cit., p.38-39.

² Ibidem, p. 39.

³ Ibidem, p. 40.

Les nouvellistes algériennes, en observatrices lucides et intransigeantes, remettent souvent en question leur propre société et donc la signification que celle-ci avait pour elles :

L'appartenance à un groupe particulier en ce qui concerne ses fonctions d'identité sociale est reliée à une évaluation positive de ses attributs par comparaison aux autres groupes : on peut dire que les dimensions importantes de la comparaison sociale du point de vue de l'identité sociale sont celles qui sont associées à des valeurs dont la plupart sont des productions culturelles¹.

Les nouvellistes reviennent ainsi sur la pratique de ce qu'elles appellent "la religiosité populaire exacerbée²", comme les visites des sanctuaires de marabouts, les réunions pour un enterrement, pour une noce où la séparation des sexes était de mise, les trances de la grand-mère, le détour verbal et le parler-allusif qu'utilisaient les femmes mariées pour évoquer leurs conjoints, les commérages et les futilités auxquels étaient réduites les femmes condamnées à la claustration.

Ainsi, cette dichotomie du « je » face au « nous » se voit doublée de la dichotomie éducation féminine vs éducation masculine, dichotomie que ces autrices expérimentent surtout auprès des familles maternelles et paternelles, de retour dans leur ville natale.

C'est au carrefour de ces dichotomies qu'elles se trouvent tiraillées, puisque, enfants, la plupart d'entre elles ont intériorisé les normes et les valeurs que leur ont inculquées la famille, et celles véhiculées par l'école française et enfin le quotidien de leur ville natale. Toutes ces instances concourent à l'éducation de la fillette, qui orbite autour de trois dichotomies :

- *La société dominante* : colonisateur vs colonisé
- *La ville natale* : éducation femme/homme,
- *L'instance familiale* : quotidien de la famille.

¹ John Charles Turner, *Comparaison sociale et identité sociale : quelques perspectives pour l'étude du comportement intergroupes*, Paris, Mouton, 1979, p. 154.

² Franz-Xavier Kaufmann, *La sécularisation, une thèse crédible* Dans Revue Projet 2014/5 (N° 342), pages 15 à 21[En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-projet-2014-5-page-15.htm>, consulté le 12/03/2020.

C'est à la lumière d'une approche autofictionnelle et de ces trois dichotomies que la complexité de l'appartenance dans certaines nouvelles des recueils étudiés peut être à la fois saisie et éclairée.

Chapitre II

L'écriture féminine et l'état de conscience

Chapitre II : L'écriture féminine et l'état de conscience

« Choisir un genre littéraire, c'est choisir, avant même d'écrire la première ligne, un lexique et une syntaxe ¹», comme le note Pierre Larthomas. Quelle que soit leur intention de subvertir les conventions d'un genre, les écrivains ont d'abord affaire à celles-ci. Umberto Eco va jusqu'à affirmer que « la véritable source [du] message, c'est plus justement le code que l'émetteur, lequel se contente d'être "parlé par le code"²».

Mais la femme nouvelliste algérienne écrit pour briser les chaînes et les jougs, et s'affranchir de l'autorité masculine et de l'oppression. Elle écrit souvent sous l'emprise des événements qui constituent pour elle une source de création. Les événements décrits ont évidemment des conséquences directes sur son écriture. Pour ainsi créer son propre univers, l'écrivaine va-t-elle respecter les règles d'écriture, qu'il s'agisse des règles de l'art ou des règles en vigueur ? Comment son écriture se fait-elle subversive ?

1. L'état de conscience et la question du choix

1.1. Écriture féminine/masculine

Parmi les interrogations suscitées par notre réflexion, certaines, qui peuvent faire l'objet d'un débat, portent sur la question de l'écriture, et visent à savoir s'il existe un style spécifiquement féminin, une atmosphère, une grammaire, un lexique, un vocabulaire féminins. Y a-t-il une différence entre l'écriture masculine et l'écriture féminine ? Où peut-on situer l'écriture féminine par rapport à l'Histoire et à la mémoire algérienne ? Quel rapport l'écriture féminine a-t-elle avec l'Histoire de l'Algérie ?

1.2. La spécificité de l'écriture féminine

Nathalie Malti s'est interrogée sur la distinction entre l'écriture féminine et masculine et sur les changements qui ont eu lieu, sur le plan théorique, au cours

¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1995, p. 300.

² Umberto Eco, cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 178.

des trente dernières années, mettant en question la perspective traditionnelle, et que Nathalie Malti résume ainsi :

La critique est traditionnellement d'avis que les femmes écrivent différemment des hommes et traitent dans leurs textes de sujets différents de ceux des hommes. En ce qui concerne plus particulièrement le genre autobiographique, il est ainsi généralement admis que les femmes écrivent principalement sur la vie privée, abordent avant tout les questions domestiques, tandis que les auteurs masculins se penchent plutôt sur la vie publique et les questions politiques¹.

Par le biais d'une écriture innovante, les femmes algériennes franchissent les frontières du silence, font renaître leurs paroles occultées pour ainsi dévoiler les souffrances qu'elles ont subies. À ce propos, Fouzia Bendjelid explique :

Il est certain qu'en Algérie, la littérature féminine s'inscrit, depuis son émergence, dans un mouvement d'affranchissement des pressions les plus archaïques, elle souscrit également à la dynamique d'une culture de la résistance aux forces occultes et régressives ennemies du progrès social [...] une bonne majorité des fictions témoignent du projet de l'engagement responsable des autres face à l'histoire de leur pays, la mémoire collective, le terroir...et les racines d'une société à laquelle elles appartiennent².

2. Les femmes nouvellistes algériennes : le droit à l'écriture

La publication de plusieurs nouvelles traitant des mutations politiques et sociales qu'a connues l'Algérie, a pris, de fait, la forme de témoignages écrits sous la pression des événements, dans l'urgence, afin, pour les autrices, de parler en toute liberté, se défendre et sortir du silence. Assia Djébar disait en 1987 :

Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion de sa société [...] aujourd'hui, on peut dire qu'il y a une dizaine d'algériennes qui écrivent. Par la langue française, elles libèrent leur corps, se dévoilent, essaient de se maintenir en tant que femmes travailleuses et quand elles veulent s'exprimer par l'écriture, c'est comme si elles expérimentaient ce risque d'expulsion. En fait la société veut le silence. À un moment donné, toute écriture devient provocation. Tant qu'il y avait la justification de la guerre d'Algérie, on pouvait écrire³.

¹ Nathalie Malti, *Voix, mémoire et écriture : transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et Taos Amrouche*(2006). LSU Doctoral Dissertations. 38399. [en ligne] https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3839

² Bendjelid Faouzia , *Le roman algérien de langue française* , Alger , Chihad , 2012, p. 79.

³ Entretien avec Assia Djébar, cité in https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assihttps://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assia-djébar-nos-meres-n-avaient-pas-conscience-du-dehors_4061846_1819218.html https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assia-djébar-nos-meres-n-avaient-pas-conscience-du-dehors_4061846_1819218.html

De même, la romancière et nouvelliste Maïssa Bey ne conçoit pas l'acte d'écriture, en Algérie et même dans d'autres pays, comme un acte de création mais surtout comme :

un acte délibéré de transgression, d'insubordination. Je veux, bien entendu, parler de l'écriture au féminin. C'est pour cela que je pourrais me présenter comme une faiseuse d'histoire, dans les deux sens du terme ! Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses, car cela est étroitement imbriqué chez nous. On pourrait dire qu'il y a double transgression : oser dire, mais aussi, et cela est encore plus grave dans notre société, surtout pour une femme, oser se dire, se dévoiler.¹

La diversité des productions littéraires des femmes algériennes « relève d'une véritable révolution de progrès intellectuel² », note Fouzia Bendjelid. Cette évolution est conditionnée par deux impératifs, à savoir : l'émancipation et la résistance. Résistance à ces traditions sociales conservatrices qui refusent aux femmes le droit de parler et de s'exprimer librement, les contraignant à se plier à la coutume qui exige d'elles de la pudeur :

La pudeur, la honte et la peur, telles étaient les valeurs morales inculquées aux filles depuis la tendre enfance ; telles étaient les règles transmises par la voix multiple et inlassable des femmes ; voix obsédante qui prescrivait, enjoignait, ordonnait, exigeait, défendait, empêchait, interdisait, proscrivait, reprochait, blâmait, condamnait, maudissait, menaçait, inquiétait, effrayait, terrorisait.³

Et afin de briser cette chaîne d'interdictions, la femme algérienne s'approprie l'écriture qui est un acte de liberté, d'émancipation et d'individualité. Pour Assia Djebar, « l'écriture est vécue comme dévoilement de son intimité, celle d'une intériorité étouffée⁴ »

Ajoutons que les écrits des nouvellistes algériennes sont marqués par une sorte de quête ontologique. Elles s'intéressent à l'être en tant qu'être, elles le défendent. Là, la femme, son statut social et son émancipation sont le centre d'intérêt. Une

¹ Tabti, B.M : *Maïssa Bey, l'écriture des silences*, Algérie, Edition du Tell, 2007. [en ligne] : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://dSPACE.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/11788/1/mezouar-asma.pdf

² Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française, op. cit.*, p. 75.

³ Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, p. 32.

⁴ Assia Djebar, citée par Fouzia Bendjelid in *Le roman algérien de langue française, op. cit.*, p. 75.

émancipation qui qualifie en effet la relation de l'être humain, en tant qu'agent, au monde physique. Une telle relation est considérée, notamment, dans son rapport à un déterminisme supposé ou réel d'où la transcendance et l'immanence¹ de la volonté humaine par rapport au monde se voient particulièrement concernées par la question de la liberté. « La volonté de l'émancipation s'oppose en général au déterminisme, au fatalisme et à toute doctrine qui soutient la thèse de la nécessité du devenir. Cette question de la « liberté » peut être considérée comme une question métaphysique par excellence dans la mesure où elle concerne le statut de l'être humain au sein de la société.² » Elle détermine « l'attitude de quelqu'un qui n'est pas dominé par la peur, la gêne, les préjugés³ ».

Ainsi, nous serons amené, en empruntant à l'analyse discursive certains de ses instruments, à interroger les territoires où se manifeste cette émancipation liée aux différentes formes de violence marquant ces recueils de nouvelles. La liberté, la violence, la quête identitaire investissent presque tous les récits qui, comme « des "tranches de durée", caractérisent les différentes formations discursives fonctionnant d'ailleurs comme autant de "taches" et de "lieux éclatés" concourant à la mise en œuvre du discours romanesque⁴. » Les nouvellistes algériennes essaient donc d'élaborer une production littéraire marquée par une dualité au niveau du jeu des personnages et des instances spatio-temporelles : les personnages des nouvelles sont étroitement liés à un rythme de vie et à un espace particulier. Nous verrons comment s'organise cette structuration binaire qui fait du personnage une entité à double face et du lieu l'espace paradoxal d'une présence double.

¹ Est transcendant ce qui se situe au-delà du domaine pris comme référence ; en particulier, ce qui est au-dessus et d'une nature radicalement supérieure. Est immanent ce qui est impliqué dans un principe ou une cause.

Source : https://www.google.com/search?q=transcendance+synonyme&rlz=1C1RLNS_enDZ956DZ956&biw=1366&bih=625&ei=2MdGY6jeLNb97_UPpMmb0AI&ved=0ahUKEwioqqu37Nr6AhXW_rsIHatkBioQ4dUDCA4&uact=5&oq=transcendance+synonyme&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAMyBQgAEIAEMgYIABAHEB4yBAGAEb4yBAGAEb4yCAGAEAgQHhAPMggIABAIEB4QD0oECE0YAUoECEEYAEoECEYYAFAAWABgswVoAHABeACAAfAEiAHwBJIBAzUtMZgBAKABAqABAcABAQ&sclient=gws-wiz, consulté le 03/08/2020.

² https://www.memoireonline.com/01/13/6714/m_Lexpression-de-la-Liberte-dans-sous-le-jasmin-la-nuit--de-Massa-Bey0.html, consulté le 12/07/2017

³ *Le Petit Larousse illustré*, 2007.

⁴ <https://www.institut-numerique.org/introduction-50d707962aefe>, consulté le 03/05/2016.

La lecture des différents textes, il importe de le rappeler, nous a permis de constater qu'ils sont marqués par une écriture créative dont le style est sobre et aéré. Une écriture qui décrit la réalité de surface – ce « matériau ordinaire » – qui la marque au plus près, qui la restitue sans jamais tenter de s'y substituer car même si l'entrée des autrices en écriture fut guidée par « l'urgence de porter la parole comme un flambeau contre la menace de sa confiscation¹ », ces nouvellistes, en portant un témoignage sur un état des lieux, créent. Cette création littéraire algérienne des années quatre-vingt-dix « se conçoit comme une écriture-témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance² ».

Certaines nouvellistes privilégient l'esthétique et l'exercice de style par rapport à la simple reproduction du réel. Elles cherchent le verbe juste pour exprimer des situations où l'être accepte d'aller au plus périlleux de lui-même. Assia Djébar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey traquent les non-dits et s'emploient à faire entendre leur cri et apaiser leur douleur.

Dès leurs premiers romans et nouvelles, ces écrivaines montrent le monde et se manifestent contre les compartimentages, les replis dans les ghettos et surtout contre les tabous. Pour elles, l'écriture semble vouloir dire le monde, aller au-delà des barrières. De ce fait, elle est devenue un endroit où elles cherchent à se consoler. Elles restituent dans leurs œuvres les beautés et les violences, les éclats et les brisures. Les recueils de nouvelles *Nouvelles d'Algérie, Oran, langue morte, Dérives de justice, Abîmes, La Jeune Fille au balcon, Soldats...* s'inscrivent dans cette démarche si personnelle et toujours itérative. Nous pouvons constater alors que nous nous trouvons face à des recueils de nouvelles où les autrices choisissent de ne concevoir l'écriture que comme le souffle de la liberté, comme un dépassement de soi et de leurs conditions d'existence. Mais cela n'est pas un objectif en soi, puisque c'est par l'écriture que ces femmes peuvent lever la chape de la dénégation qui pèse sur l'être – mais plus encore sur la femme – en tant qu'être indépendant et libre, symboliquement détaché du groupe dont elle fait partie d'une façon symbolique car

¹ Maïssa Bey, *Femmes de la Méditerranée*, [en ligne] : <https://www.salondulivrechaumont.fr/catalogue/maïssa-bey/>, consulté le 12/09/2018.

² *Paysage littéraire algérien 90, Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 3.

c'est par cet acte d'écriture que la femme peut exister en tant qu'être ayant des droits dans une société masculine. Écrire, pour Assia Djebar comme pour d'autres nouvellistes, est une nécessité, une révolte contre l'oubli et l'enfermement séculaire des femmes et de leurs filles, des deux côtés de la Méditerranée.

Maïssa Bey explique que son écriture a pour objectif de dévoiler l'enfermement de la femme :

J'écris parce que l'enfermement des femmes, dans sa nouvelles manière 1980 (ou 90, ou 2000) est une mort lente, parce que l'isolement des femmes, analphabètes ou docteurs, est une mort lente parce que la non-solidarité (présente) des femmes du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut-être de silence, mais certainement pas d'entre-aide¹.

L'écriture est devenue, pour ces écrivaines, un espace de liberté et un mode d'existence, surtout pour la femme traditionnelle, qui aliénée et soumise à l'homme, est respectueuse des règles sociales et religieuses qui la confinent dans un rôle d'épouse et de génitrice. Les nouvellistes algériennes justifient leurs existences par une écriture créative et engagée contre le silence qui continue d'être imposé aux femmes dans un pays libre et indépendant. Fouzia Bendjelid souligne à ce propos que « la force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposée ²»

En effet, comme chez Maïssa Bey, l'écriture des nouvellistes algériennes d'expression française présente une affinité avec les mouvements littéraires contestataires en brisant l'écriture traditionnelle qui se veut réaliste, chronologique et linéaire. Ces écrivaines adoptent une écriture qui dédouble et multiplie les espaces narratifs. Par ailleurs, ces écrivaines empruntent parfois à Brecht sa manière de construire le récit : elles alignent côte à côte des tableaux relativement autonomes, mais qui visent le même discours et qui ont le même objectif.

Ainsi, la nouvelliste Rabia Abdessemed note la manière dont certaines personnes changent de comportements et d'idées afin d'atteindre leurs objectifs. Elle

¹ Lettre publiée dans *Présence de femmes*, « Gestes acquis, gestes conquis », Alger, Ed. Hiwar, 1986.

² Fouzia Bendjelid, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de doctorat (sous la direction du Pr Sari Fouzia), université d'Oran, 2006, p. 544.

nous décrit Souad, une femme entre deux âges, qui cherche à se marier. Au début, elle n'est pas influencée par le changement récent de la société et continue à dévoiler son corps dans l'espoir de charmer un homme : « Au début, Souad ne s'était pas trop laissé influencer par la vague de religiosité forcée qui a déferlé sur les jeunes femmes, les obligeant à se mortifier par le port du voile. Elle avait continué à travailler et à être coquettement vêtue, mais sans excès... Il lui fallait être belle pour trouver un mari, voilà tout.¹ »

Mais, à force de fréquenter une amie qui a intégré le groupe islamique et qui lui révèle que seules les femmes voilées peuvent trouver un mari, et afin d'atteindre son objectif, Souad se laisse persuader : "Elle dut acheter un hidjab et un foulard, renoncer à se maquiller et à se parfumer. [...] la jeune fille avait remplacé le simple hidjab (long vêtement et grand foulard) par l'impénétrable hidjab noir drapé à l'iranienne..."²

Cette écriture créatrice est, dans les récits des nouvellistes Assia Djébar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey et Leïla Aslaoui un moyen de témoignage dans la mesure où l'accent est mis surtout sur des problèmes sociaux et psychologiques : le déracinement, les problèmes identitaires, l'injustice, l'humiliation physique et psychologique infligées aux jeunes filles immigrées. Ainsi, l'écriture et la structure, que nous allons étudier, jouent assurément un rôle important dans la transmission du message du texte littéraire, en l'occurrence dans la dénonciation de "la violence", qui est au cœur de notre étude. Pour Marc Gontard :

C'est l'écriture qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la violence à transmettre, à susciter, à partager. C'est l'écriture qui, dans ses dispositifs textuels, se charge de la seule fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre. Car changer la société, c'est d'abord, pour l'écrivain, changer la forme des discours qui la constituent.³

Dès lors tout changement de la société suppose un changement dans la manière d'écrire et de percevoir les choses. L'auteur maghrébin, et en particulier l'Algérien, a la mission, surtout, comme nous l'avons dit plus haut, de peindre une société en

¹ Rabia Abdessemed, « Les diables et le bon Dieu » in *Mémoires de femmes*, op. cit., p. 196.

² Ibidem, p.198.

³ Marc Gontard, *La violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985 (<http://www.decitre.fr/livres/La-violence-du-texte.aspx/9782858021796>)

métamorphose où chaque individu suit son destin, ou plutôt de s'en échapper par l'action, le rêve ou le suicide, ou décide, tout simplement, de le subir. L'écrivain a donc une fonction sociale : il écrit d'abord pour son peuple puis pour le monde. En ce sens, Mohammed Dib a souligné, en parlant des jeunes écrivains algériens :

Nous cherchons à traduire avec fidélité la société qui nous entoure. Sans doute est-ce un peu plus qu'un témoignage. Car nous vivons le drame commun. Nous sommes acteurs de cette tragédie... Plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses « écrivains publics ». C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables et différents : nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables¹.

La perception d'un monde éclaté, violent et absurde, nous est livrée par le morcellement du récit et l'éclatement du tissu textuel. C'est comme si accéder à la parole et rendre compte de notre monde ne se faisait qu'avec l'éclatement de la parole : c'est une forme « d'écriture de la colère ». Nous voyons comment elle peut s'accorder, trouver une forme d'expression adéquate, dans le recours à la nouvelle dont « l'intensité réside, justement, dans ce laconisme qui lui évite de s'enliser dans les méandres de la psychologie et les développements superflus du genre romanesque² ». De plus, le rythme est brisé dans certains récits, et c'est à travers un tel mode d'écriture que les autrices tentent de nous donner une idée de la réalité sociale dans laquelle sont immergés leurs récits.

Leurs livres vérifient ainsi l'observation de Roland Barthes : « Le plaisir du texte s'accomplit [de la] façon [la] plus profonde, lorsque le texte "littéraire" transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture parvient à écrire des fragments de notre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence³ ».

Les besoins du public et de l'époque imposent aux nouvellistes algériennes de diversifier leurs procédés d'écriture. Ce que nous pouvons aisément vérifier à travers

¹ Jean Carta, *Mohammed Dib : « Je ne suis pas de ces humiliés... »*, [En ligne] : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.caposella_ma&part=128326, consulté le 12/04/2018.

² Dictionnaire Le Robert, entrée « Récit bref », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/recit-bref>.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1953, réédition 1972, p. 54.

le cheminement de leurs œuvres qui a été marqué par des périodes plus ou moins distinctes. C'est ainsi que les écrivaines ont pleinement joué leur rôle de médiatrices et de témoins. Nous remarquons que la diversité des récits reflète l'ambition des autrices de peindre des images et de décrire des situations, le plus fidèlement possible, à travers le récit d'une réalité qui réfracte les violences humaines et naturelles dans un même tableau dans lequel elles réunissent des situations aussi différentes les unes des autres, mais qui tendent cependant toutes vers une seule fin.

La difficulté de la réception de ces images prolonge chez le lecteur une sensation permanente de malaise. Les images choquantes de la société décrite créent une ambiance ambiguë qui dérange le confort du lecteur et les phrases sont souvent chargées d'un sens caché :

On ne l'écoute pas, la femme poursuit : « j'étais petite, mais j'ai entendu ma mère. Ses deux fils sont morts, mes frères aînés. L'un au maquis, l'autre... on lui a dit qu'il s'est suicidé dans sa cellule, elle a demandé son corps, on lui a donné son jean avec des taches de sang : « on l'a pris dans une embuscade, il était blessé ». Elle est venue tous les jours devant la prison avec le jean de mon frère, elle restait là, personne ne la recevait, comme vous faites, vous, aujourd'hui. À la fin de la guerre, ma mère est retournée dans notre village.¹

La plupart des textes proposent alors une intrigue émietlée. Chaque récit perturbe davantage le lecteur qui, emporté d'un lieu à un autre, se trouve laissé sur sa faim sans jamais satisfaire sa curiosité. Ainsi, resté suspendu entre les récits d'un même recueil, il tente de retrouver le fil conducteur qui les relie et de déceler un lien possible, sans y parvenir nécessairement. « D'ailleurs, le rôle de l'écriture n'est plus de transmettre un message, un sens plein, mais de faire comprendre que le texte est un objet qui doit être déchiffré² » (voir la notion de recueil, chapitre 2, partie I). Car c'est de là que les nouvelles de ces autrices algériennes détiennent leurs forces tout en démontrant la puissance de la parole face à un monde irrationnel. Ainsi, réunies dans un même monde, où la violence les solidarise, leur image est réfléchie par la déconstruction des récits qui construisent leurs recueils de nouvelles.

¹ Leïla Sebbar, « Les mères » in *Soldats*, op. cit., p. 72.

² A. Belkhiter, *L'expression de la liberté dans « Sous le jasmin la nuit » de Maïssa Bey*, mémoire de magister, université de Saïda, Faculté des Lettres, « Moulay Tahar » 2009, chap. II, « La rupture » <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec>, consulté le 19/02/2020.

2.1. L'écriture féminine : une nécessité, un moyen d'émancipation

Pour que l'écriture prosaïque ou poétique soit authentique, elle doit porter la marque personnelle de son auteur et elle doit laisser transparaître son moi.

Par l'acte de l'écriture, l'écrivaine dit et se dit, permettant au lecteur de suivre et de cerner la personnalité de l'autrice. Par l'écriture d'un poème ou de quelques phrases, l'écrivain offre son être à ses lecteurs qui « peuvent le rejeter ou l'accepter selon la force et la nature des vibrations qu'il déclenche chez ces derniers¹ ». À la question posée dans le journal *Elwatan* sur la définition de l'écriture féminine, ses marques et son empreinte, Maïssa Bey a répondu :

Quand on vit dans une société bardée d'interdits qui oblige à faire des concessions aux uns, aux autres, à l'autre, l'écriture féminine est souvent perçue comme un acte délibéré de transgression, même si ce que l'on écrit n'est pas délibérément subversif. Cependant, je suis sûre qu'aujourd'hui, les femmes qui écrivent n'écrivent plus dans une perspective de confrontation ou de transgression. Nous n'en sommes plus là ! Il y a d'abord, et essentiellement, l'acte créateur qui se fait au nom d'un désir qui est le même que celui de leurs homologues masculins : celui de prendre la parole, publiquement, et surtout d'assumer cette prise de parole comme un acte de liberté. Et de fait, on ne peut concevoir l'écriture que comme le souffle de la liberté, un dépassement de soi et de ses conditions d'existence. Mais ce n'est pas un objectif en soi. [...] C'est dans ce sens et pour pasticher une formule célèbre qu'il m'est souvent arrivé de préférer cette sentence : « J'écris, donc je suis² »!

Pour Maïssa Bey comme pour toutes les écrivaines algériennes, l'écriture est ainsi liée, d'une part, à la nécessité d'être et d'autre part, à celle de la défense des droits de la femme algérienne : cette écriture féminine répond à un besoin de survie. Par le biais de l'écriture, ces écrivaines voulaient exposer le malheur subi essentiellement par les femmes, et qu'elles ont refusé. Les écrivaines s'engagent alors, avec une vision poétique, à changer leur monde qui est à la fois trop sinistre et trop difficile à comprendre : "Elles ont essayé d'introduire dans la conscience douloureuse du peuple algérien, à travers le déploiement de la subjectivité, de l'intimisme et du corps de la femme gommé dans le monde arabo-musulman où la religion est vidée de son contenu mystique et extatique³". Cette religion islamique est, en effet, réduite à une série de pratiques dogmatiques fondées sur la demande,

¹ Ibidem, <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec> consulté le 13/02/2017.

² Dans la rubrique *L'auteur répond aux questions d'Algérie*, consulté sur <https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/lettre-et-les-mots-le-06-09-2007>

³ <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec> consulté le 13/02/2017.

surtout, d'un paradis mérité par le massacre et la tuerie des innocents. Elles y voient alors une tentative de flouer Dieu, ce qui semble, pour certaines d'entre elles, un acte insensé :

La vieille ne sait pas qu'à l'intérieur des tapis de prière, il cache une arme, un 11,43 gros calibre...Tu as pris le chemin de Dieu... Sauve l'âme de ton père... Ta place est au paradis, à la droite de Dieu [...] Il pense à sa mission. La première... On lui a parlé d'un rite de passage, d'une épreuve difficile, dangereuse. Il peut mourir. S'il meurt, il ira au paradis, s'il survit, il sera admis dans le commando d'élite¹.

Il est certain que la réduction de cette religion à une série de dogmes et de rituels mécaniques est révoltante aux yeux des écrivains qui trouvent que la société est devenue hypocrite et que le mensonge y est érigé en règle absolue : il secrète une nuisance incroyable. Le discours de l'émir d'un groupe terroriste dans la nouvelle « Les diables et le bon Dieu » en est un exemple. Ce personnage explique à ses disciples que le partage des épouses est permis en Islam, chose qui est contre toute loi divine :

Chers frères, chères sœurs, combattants de la foi. Vous savez qu'ici nous vivons en communauté comme aux premiers temps de l'Islam. Nous partageons tout, même nos épouses. Nous sommes liés à elles par un contrat libre de jouissance, qui peut être annulé à tout moment sans léser personne. Aussi je vous informe que je mets fin à mon union avec la contractante Souad à compter d'aujourd'hui. Le frère Zoubir, ici présent, a émis le vœu de me succéder auprès d'elle en tant qu'époux jouisseur. Je lui donne mon accord et je déclare Zoubir et Souad unis devant Dieu et devant nous. Lisons ensemble la Fatiha. Amen².

Au travers de différents écrits, ces nouvellistes algériennes dénoncent la société algérienne qui est figée, avec quelque chose de préconstruit, de cruel et de massivement réifié. Cette clôture du moi algérien ficelé pouvait cependant être désamorcée par la subjectivité. Nous notons que ce « moi » est : « structuré et immobilisé par sa vision parcellaire et paresseuse de la religion musulmane très pragmatique, qui déterminait à l'avance le moindre geste, le moindre comportement à travers une structure préétablie des siècles plus tôt. La misère, l'analphabétisme et les superstitions font périr les membres de cette société³. »

¹ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 140.

² Rabia Abdessamed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 200.

³ <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec> consulté le 13/02/2017.

De fait, les Algériens sont mis, par un certain nombre d'interdits, dans un état de psychose délirante qui se caractérise par une dissociation de la personnalité et par conséquent la perte de contact avec la réalité. Ainsi : « Atika se sentait énervée et anxieuse [...] Ne se sentant plus la force physique pour continuer (ses études), elle accepta, à l'injonction de ses parents, de se marier¹ ». De désespoir en désespoir, la protagoniste Safia, « parvenue à l'âge de trente-quatre ans, mère de trois enfants, vivait une existence de misère hybride qui affectait de plus en plus son bonheur familial. Une espèce de psychose s'est emparée de son subconscient².»

Assurément, la répression massive et impitoyable tantôt de la colonisation, tantôt du terrorisme marque le fait politique. Les massacres, les tortures et autres barbaries commises par les terroristes ont marqué l'enfance de nos nouvelles nées pendant la guerre de Libération : Assia Djébar, Leïla Sebbar, Leïla Aslaoui, Maïssa Bey³, qui ont baigné dans le sang qui est un élément relevant de l'ordre de l'interdit et de l'illicite. Lors de l'occupation, l'armée française a organisé des massacres qui seront reproduits trente ans après par les intégristes islamiques, après la dissolution du parti « FIS⁴ » qui a remporté comme nous l'avons mentionné plus haut, en 1992, les élections. Durant la décennie du sang et de la cendre, Maïssa Bey, Assia Djébar et d'autres ont vu le sang couler dans les rues. Les terroristes prenaient les jeunes filles par force, les violaient et les torturaient. Ce fut là la constitution de leur névrose personnelle et l'origine de leur traumatisme, qui allait irriguer tous leurs travaux d'écrivaines.

Les récits des nouvelles algériennes sont centrés sur la femme et sa condition. Dès lors, le nombre de personnages féminins qui peuple ces récits devient de plus en plus important. La femme algérienne n'est plus héroïne, elle est une victime face à ses multiples bourreaux : elle est devenue un personnage éternellement banni et sacrifié, faisant l'objet de toutes sortes de violences,

¹ Rabia Abdessemed, « La formule sacramentale » in *La voyante du Honda*, op. cit., p.149.

² Rabia Abdessemed, « Histoire d'eau » in *La voyante du Honda*, op. cit., p.169.

³ Maïssa Bey avait sept ans quand elle a perdu son père mort en 1957 à la suite des tortures que lui ont infligées des militaires français, venus le chercher à la maison et qui l'ont emmené devant elle. Elle a été marquée à jamais de cette séparation brusque et brutale.

⁴ FIS (Front islamique du salut) : parti islamique qui a remporté les élections en 1991 et qui, par la suite, a incité le peuple algérien à manifester contre le gouvernement, à détruire les infrastructures du pays.

Oppression et tyrannie. Dans les différents récits, la femme est représentée comme un être dominé et violé, battu et brutalisé, soumis et opprimé, persécuté et discrédité, méprisé, séduit, abandonné et brûlé. Les nouvellistes lui donnent l'image d'un être marginalisé dans la société maghrébine faite par l'homme et pour l'homme.

2.2. L'émancipation conférée par l'écriture libre

À la fin du siècle dernier, la pratique de la composition des textes littéraires algériens voit s'opérer un glissement. On percevait l'écriture, jusqu'alors, comme un produit brillant de perfection et qui révélait une maîtrise adroite des règles et des modes rhétoriques. La perception nouvelle qui émerge engage une conscience du processus d'écrire dans son entier, et non pas seulement de ses produits. Cela implique également d'explorer la pureté et la liberté de l'écriture privée, donnant naissance à une "écriture libre"¹ telle que l'ont définie Peter Elbow² et d'autres qui recommandent aux écrivains de laisser leur plume courir en continu pour mettre leurs pensées sur le papier. Ils leur suggèrent de mettre de côté temporairement les questions de structure, d'organisation et de correction. Cette liberté d'écriture se manifeste chez Sebbar, dans la nouvelle « La jeune fille au balcon » : « Méliissa, ma fille... tu es blessée ? Tu pleures ? Ma fille... ma fille...³ ». La mère ajoute « Quoi ? Une blague ? Un homme qui te demande, une blague... tu te moques de moi ... Attention Méliissa, attention...⁴ ». Des phrases inachevées mais dont le sens est clair : « Je voulais pas, je voulais pas, je voulais pas, non...⁵ », et « Violence, mensonge, terreur. Jour et nuit... Dans le pays tout entier. Jour et nuit. Son peuple. Hommes, femmes, enfants, vieillards... bêtes et nourrissons. Jusqu'au dernier

¹ L'écriture libre est une technique qui consiste à mettre fin à la «censure intérieure» de l'écrivain et à expérimenter l'écriture dans l'état de flux. L'écrivain note ses pensées au fur et à mesure qu'elles surgissent, sans les évaluer ni se soucier de la langue dans laquelle elles s'expriment. Ainsi, il abandonne ses attentes et ses jugements. De plus, il est facile pour l'écrivain de rester concentré lorsqu'il est immergé dans ses pensées, entièrement connecté au sujet sur lequel il écrit. Cet état de flux ne peut être atteint que lorsque l'écrivain fusionne avec le sujet de son attention et abandonne tout le reste. Il s'avère que cela lui permet d'écrire des textes extraordinaires, clairs et vivants, faciles à suivre et à comprendre.

² Peter Elbow, cité in <https://www.loumina.fr/blog-utiliser-l-ecriture-libre-pour-ecrire-de-meilleurs-romans#:~:text=En%201973%2C%20Peter%20Elbow%20a,The%20Artist's%20Way%20en%201992.>

³ Leïla Sebbar, « La jeune fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon, op. cit.*, p. 37.

⁴ Ibidem, p. 43.

⁵ Leïla Sebbar, « La cause du peuple » in *Soldats, op. cit.*, p. 9.

souffle¹. » Le recours à ce type d'écriture est fréquent chez Maïssa Bey, par exemple dans la nouvelle « Nonpourquoiparceque », nous notons l'emploi de phrases incomplètes : « Aller au feu. Les mains moites, le cœur battant. Je me lance :

- Tu connais Maya, tu sais... oui, tu connais sa mère, celle qui habite dans la petite maison à côté de là où on va acheter les...
- Oui, et alors ?
- On a compo de maths après-demain.
- ...
- Sa mère voulait que ...
- Que ... quoi ?
- Qu'on travaille ensemble.

Cette maîtrise de l'écriture nécessite, de la part des écrivaines, un travail rigoureux pour gagner en aisance et parvenir à introduire, avec une confiance croissante, leurs pensées et leurs sentiments sous une forme écrite:

La petite fille. Toute petite. Quand elle marchait petite chose vêtue de rose titubante et drôle... Ils étaient là. Papa maman. Toujours. Jamais eu mal. Jouait à la poupée. Poupée corps rigide corps désarticulé. Et puis elle a appris des mots...Des mots pour construire le monde comme des pierres une à une ajoutées...Ils ont fini par me prendre. Où que j'aie même au plus haut de mon enfance au plus loin je les retrouve².

Pour certaines de nos nouvellistes, telles Rabia Abdessemed, Maïssa Bey, Leïla Sebbar... le recours à « l'écriture libre » pour toucher l'aisance a été « libérateur ». Maïssa Bey l'a dit lors d'une interview :

Je préférerais dire "libératrice", cela me parle plus. Je le répète souvent, l'écriture est aujourd'hui mon seul espace de liberté, dans la mesure où je suis venue à l'écriture poussée par le désir de redevenir sujet, et pourquoi pas, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes essentiellement³.

Or, la liberté de "l'écriture libre" constitue pour certaines une contrainte en elle-même et elles sont incapables d'écrire avec l'aisance recherchée. Pour cela, elles ont recours aux constructions phrastiques justes et grammaticales. Notons que les nouvellistes ne se sont jamais accommodées d'un seul modèle pour leurs écrits : avec des styles particuliers, elles restent imprévisibles et ne se plient pas à des règles, des poétiques qui risquent d'endiguer leur ingéniosité.

¹ Ibidem, p. 16.

² Maïssa Bey, « Corps indicible » in *Nouvelles d'Algérie, op. cit.*, p.108-109.

³ Zaweche, *Maïssa Bey : un auteur à lire absolument et le plus vite possible* [en ligne]

<http://zaweche.unblog.fr/2008/05/21/maissa-bey-un-auteur-a-lire-absolument-et-le-plus-vite-possible/>

Il est à noter que dans les différents recueils de nouvelles, les écrivaines algériennes, à travers des récits éclatés, ont décrit avec une liberté tantôt déclarée, tantôt dissimulée, la réalité du vécu. Elles concilient les désirs d'un public insatiable de nouveau et un plaisir personnel. Les divers thèmes abordés et les récits racontés¹ permettent à Maïssa Bey, par exemple, de diversifier son écriture en utilisant un langage plus significatif et plus expressif. Ce qu'elle pu affirmer et préciser en parlant du contexte de l'écriture de son livre :

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, pas même imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de trouver les mots pour dire l'indicible².

Si chacun des récits de Maïssa Bey manifeste une spécificité structurelle, elle fait aussi, du genre littéraire, un usage polyvalent. Elle varie les registres d'un récit à l'autre afin de donner à ce recueil, *Nouvelles d'Algérie*, un autre aspect de liberté allant jusqu'à écrire l'intime des femmes algériennes. La liberté n'est donc pas seulement un élément thématique mais également une caractéristique formelle, textuelle, de la production de Maïssa Bey.

Ainsi, dans le recueil *Nouvelles d'Algérie*, en passant d'un récit à l'autre, la nouvelliste nous fait passer d'une forme d'écriture à une autre. Le réel, qui constitue souvent le fond ou l'arrière-plan, nourrit chaque récit.

Les indicateurs spatio-temporels qui permettent de comprendre les récits et qui sont assez nombreux dans les textes empêchent certaines autrices d'échapper à l'emprise du réel pour se situer dans l'irréel et le fantastique. Le degré de véracité dans les recueils des nouvellistes algériennes Leïla Sebbar, Leïla Aslaoui, Rabia Abdessemed, Assia Djebar et Maïssa Bey, comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie I, est assuré par la présence d'un certain nombre d'indices spatiaux qui confèrent au récit un ancrage dans le social. À plusieurs reprises, les nouvellistes

¹ Voir tableau pp. 52-53.

²Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie* [en ligne] <https://www.babelio.com/livres/Bey-Nouvelles-dAlgérie/243080#:~:text=%22%20Pour%20pouvoir%20C3%A9crire%20ce%20livre,sous%20le%20poids%20des%20mots.> Consulté le 17/06/2019.

citent des noms de pays, de villes, de quartiers ou de rues qui existent réellement. Notons aussi que les indices de temps attribuent aux textes des repères historiques relativement exacts.

L'objet de l'écriture réaliste de quelques récits est de présenter des personnages de différents milieux et de différentes catégories socioprofessionnelles sur un fond historique précis. Tel est le cas de tous les récits des recueils de notre corpus où le lecteur rencontre des personnages de divers milieux et de diverses classes sociales. Ces personnages de tranches d'âges diverses peuvent être des ruraux ou des citadins, des riches et des pauvres, instruits et non-instruits.

Le discours réaliste est un discours convaincant : « il cherche à produire l'illusion référentielle. Il est marqué par le sceau de l'événement immédiat tel que celui du terrorisme accompli dans l'horreur¹ ». Le récit de nos nouvellistes est conforme à la réalité socioculturelle du lecteur, et varie avec ses changements. Il renvoie aussi au contexte extra-linguistique. En essayant de satisfaire un grand nombre de lecteurs, algériens en particulier, les nouvellistes algériennes élargissent leurs champs de recherches. De ce fait, leurs écritures doivent répondre à deux exigences : elles se doivent à la fois de procurer aux différents lecteurs des garanties sur la vérité du savoir affirmé, et de donner à ce savoir une existence narrative, d'où le recours à ce que Philippe Hamon appelle un « personnel romanesque² », soit par le biais de personnages-prétextes garants de l'information (personnages compétents), comme c'est le cas de la jeune fille dans "Oran, langue morte", "Corps de Félicie", "L'Arbre de paix " et « La Jeune Fille au balcon », soit, comme dans « Un père pour Mériem », des personnages témoins d'événements réels à travers lesquels le lecteur a la possibilité de vivre, ne serait-ce que pour un court moment, dans une Algérie en deuil : « Six mois après, un "fou" abat le nouveau président

¹ A. Belkhiter, *op. cit.*, <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec>, consulté le 14/02/2019

² Chevrel, Yves. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 85, no. 3, 1985, pp. 513–15. *JSTOR*, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/40529813>. Consulté le 25 /09/ 2022.

(Mohamed Boudiaf¹) en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal !»

Les écrivaines emportent le lecteur sur les lieux des crimes commis par des terroristes, par les descriptions qu'elles en font :

Dans ce quartier d'Alger qui porte aujourd'hui le nom de la capitale de l'Afghanistan – le Kaboul, c'est un quartier chaud comme disent les journaux, trafic, marché noir, ratissages, cambriolages, meurtres, ailleurs on dirait que c'est Chicago...– dans ce quartiers où femmes, enfants, vieillards... chacun risque la mort, habite Mélissa².

Cela dit, il existe d'autres manières d'exprimer une réalité ; en effet, la description sèche du réel peut ne pas avoir plus d'impact sur le lecteur qu'un symbole qui se donne à l'attention de toute personne sans se cacher ou se dissimuler. Il sera perçu de tout le monde et son message sera déchiffré facilement bien qu'il soit, par nature, énigmatique. Chaque lecteur peut interpréter différemment le symbole dont le sens est fluide et caché, car ses significations ne sont jamais épuisées. À la réalité que les femmes nouvellistes algériennes décrivent est superposé un symbolisme expressif et plus pittoresque et qui met fin à toute tentative d'interprétation exhaustive ou de compréhension totale de l'œuvre.

Essayer de déchiffrer tous les symboles que contiennent nos nouvelles serait donc une incongruité, néanmoins, nous allons essayer d'en relever quelques-uns, et nous chercherons à montrer les questions posées, qui sont plus importantes que les réponses en matière de symbolisme.

L'émancipation, dans l'écriture féminine algérienne, est le thème central sur lequel s'articulent tous les autres thèmes. Les nombreux symboles qui peuplent les différents récits se complètent et se renforcent. C'est grâce à leur union que le sens profond de leur signification apparaît. Cela dit que chaque symbole pris isolément peut avoir plusieurs significations, voire plusieurs interprétations, et le sens de son message sera de ce fait moins précis.

¹ Le président algérien Mohamed Boudiaf est abattu le 16 janvier 1992 par un sous-officier affecté à sa protection.

² Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon, op.cit.*, p. 8.

Certains éléments des mythes sont utilisés comme catalyseurs afin de supprimer les conflits de l'existence et proposer une certaine liberté. Les éléments : nuit, mer, ville, village ou montagne, présents dans les textes, amplifient les différentes formes de silence, de violence ou de liberté. Par leur propriété de cadrer l'espace diégétique, ces éléments sont les principales clefs de toute tentative d'approche. La personnification des éléments naturels tels le vent, la pluie et l'eau, semble leur accorder un certain pouvoir et leur donne un rôle important dans les récits.

Nous soulignons que, par leur façon d'apparaître dans certains textes, ces personnifications font jouer aux éléments le rôle de personnages. Cela concerne le récit de « Main de femme à la fenêtre » par exemple. Dans quelques récits, nous constatons que des éléments naturels (vent, pluie, ciel, soleil, lune) semblent plus que vivants. Les nouvellistes les ont humanisés : « Mon miroir me renvoie déjà les premières griffes de l'âge...¹ »,

- Le vent s'engouffre dans les rues de Québec, froid, cruel ; de la haute ville, le regard embrasse l'horizon par-dessus le fleuve charriant les glaces. Comme toujours, le printemps tarde à venir et le paysage s'embrase sous ce soleil rouge².
- Il a des cheveux drus et bouclés, des yeux comme des gouttes d'eau pâle verte, bleue et grise, une eau où jouent des faisceaux lumineux³.
- Il les (les feuilles) sent, il les palpe, elles sont là, vieilles et sales, sublimes...⁴
- La fille n'a pas peur. Les maïs la protègent⁵.
- Le cri... ne s'arrête que pour mieux renaître⁶.
- [...] la lune a décidément oublié de se retirer⁷.
- Depuis quatre ans, depuis deux ans, les rues ne m'acceptent plus tout à fait ! Elles m'expulsent à l'instant du crépuscule, me renvoient...⁸.
- La ville mâle résonne désormais [...] Les rues me chassent...⁹

L'écriture de ces récits est une écriture du mystère refusant de libérer ses secrets malgré le voile de réalité qui la cache. Les symboles utilisés dans les

¹ Nadia Ghalem, « Un jeu » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 83.

² Nadia Ghalem, « L'Entrevue » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 93.

³ Nadia Ghalem, « Azzedine » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 99.

⁴ Leïla Sebbar, « La Robe interdite » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 88.

⁵ Leïla Sebbar, « Couchés dans les maïs » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 97.

⁶ Maïssa Bey, « Le Cri » in *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 20.

⁷ Maïssa Bey, « Dans le silence d'un matin » in *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 35.

⁸ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 50.

⁹ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 50.

nouvelles sont donc des procédés d'ambiguïté. Ce sont des recueils de nouvelles qui visent des couches de lecteurs plus étendues. Ainsi, le réalisme côtoie le symbolisme. Dans les différents récits étudiés, tous les éléments spatio-temporels renvoient à une réalité, les quelques descriptions minutieuses des lieux, des quartiers, des rues donnent une sensation de réalisme excessif, mais les personnages, de par l'habillage de réalité dont les autrices cherchent à les couvrir, sont fictifs et pétris de symboles : à travers le choix des prénoms des personnages féminins (Aïcha, Zeïneb ou Zénoba, Khadidja, Asma...), les nouvellistes nous renvoient à un temps où ces femmes (épouses ou filles du prophète) jouissaient d'une liberté ainsi donnée par la religion musulmane.

Notons aussi que la mer, le fleuve, l'eau et le miroir impliquent une nudité naturelle, car ces éléments offrent un reflet du corps. L'eau préconise la liberté des corps et des fantasmes.

La chaîne des souvenirs permet l'enracinement, comme nous l'avons lu dans quelques passages tirés des nouvelles de nos recueils, parce que la bonne connaissance de l'histoire féminine permet de renouer avec la liberté première et l'émancipation. Là, il faut rappeler que l'objectif primordial de ces nouvellistes algériennes, d'entretenir la mémoire collective et affective par l'écriture féminine est une source d'émancipation pour les générations féminines futures et un point d'ancrage dans le meilleur de la tradition féminine. Cette liberté féminine mène à une prise de position dans la vie sociale et historique : la femme algérienne découvre et exprime à voix haute son désir de lutter pour le droit d'être. Par sa participation à la guerre, aux côtés des hommes, comme le font Zénoba et les tantes de Mélissa, elle s'engage à défendre ses droits. Cet engagement commence par de petits gestes. Les femmes ont été aux premiers rangs dans la rue pendant les événements, elles y ont pris conscience de leur rôle à jouer dans l'histoire et se sont formé une identité : « Des jeunes filles sont allées dans le maquis, elles aussi, pendant la guerre... Mais jamais sous la menace. Elles étaient volontaires et même si des moudjahidines se

méfiaient des femmes, elles ont prouvé qu'elles pouvaient se battre à leurs côtés et mourir comme eux...¹ »

Par cette évolution, les femmes se sont engagées à lutter contre les prisons symboliques² qui persistent de nos jours malgré la libération de leur corps, un objectif qu'elles parviennent à atteindre par l'inscription des rôles à assumer et des droits limités qu'elles ont. Elles usent d'une langue riche dans laquelle elles décrivent leur liberté et l'amour. Les autrices s'y retrouvent et s'expriment entièrement. Par cette langue, elles s'ouvrent à l'autre, une langue dans laquelle, elles disent leurs corps intimes, leurs désirs... L'écriture en cette langue dite étrangère favorise le partage des sentiments, anticipe les attentes de l'homme et fait éclater les contours pré-établis de l'être féminin.

Enrichi par cette capacité nouvelle de mettre en paroles vraies les nouveaux sentiments et sensations, le sujet féminin flaire le danger d'explosion et d'éclatement dû à un trop-plein de subjectivité et d'intersubjectivité, la dynamique du soi ayant touché à ses limites par une langue qui parle d'amour et par conséquent représente un signe d'une évolution de la femme. L'écriture devient la confirmation de soi.

Les nouvellistes algériennes multiplient donc les procédés d'écriture. Il importe, nous semble-t-il, de noter que certaines d'entre elles utilisent ce qu'on appelle « la transposition » ou « le retard » de l'exposition, défini dans cette citation de Raphaël Baroni :

Cette transposition de l'exposition représente un cas particulier de déformation temporelle dans le déroulement de la fable. [...] Ce retard de l'exposition peut se prolonger jusqu'à la fin de l'exposé : tout au long du récit le lecteur est maintenu dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action [...] Cette circonstance ignorée nous est communiquée dans le dénouement. Le dénouement qui inclut des éléments de l'exposition et qui est comme l'éclairage en retour de toutes les péripéties connues depuis l'exposé précédent, s'appelle dénouement régressif. (Tomachevski 1965: 275-276)³.

¹ Leïla Sebbar, « La jeune fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p.32.

² Les tabous, la honte, la pudeur, l'indécence, le silence imposé sont relégués ; le conflit naissant entre le désir de vivre pleinement et le respect des règles est gagné par la mise en avant d'un soi qui se cherche et se positionne sur la scène du monde. Le corps féminin a tout dépassé par un choix volontaire et conscient, exprimé et analysé devant nous.

³ Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », in *Vox poetica*, conférence au CRAL, le 6 janvier 2004, p.12 : <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>

Cette transposition consiste à limiter ou retarder l'information en mettant l'accent sur les éléments textuels qui contribuent à tenir le lecteur en haleine et à susciter un effet de tension. Le retard d'exposition est nettement utilisé dans le récit de la nouvelle « L'Enfer ». Le lecteur éprouve ainsi la curiosité de connaître les détails qui suivent la phrase utilisée dans l'*incipit* par la narratrice : « Mon père ne m'a pas parlé de sa guerre. Et moi, je ne lui ai rien dit¹. » En voici d'autres exemples :

- Un homme dit : "Les plus belles années de ma vie, elles sont là, dans la poussière de l'explosion". Ils sont couchés dans les maïs. Ils n'entendent rien...²
- Assis à mes côtés, il m'offre son profil de sphinx, ce n'est ni le gauche, ni le droit tellement ils sont semblables³.
- Elle était là, près de lui, il pouvait la caresser autant de fois qu'il voulait sans qu'elle disparaisse comme elle l'avait fait si souvent dans ses rêves⁴.
- Elle sortit de chez elle à trois heures, à cinq il fallait qu'elle soit de retour⁵.
- C'était peu de temps après la guerre, celle que les vieux appelaient la deuxième.⁶

Ce retard, qui crée un mystère, détermine le désir de lire et nourrit l'intérêt de la lecture, tout en permettant d'émettre des hypothèses qui pourront être textuellement vérifiées ou infirmées. Les détails ne sont expliqués qu'à la dernière page de chacune des nouvelles citées, poussant ainsi le lecteur à imaginer ou à construire une idée de départ pour vérifier l'exactitude de son hypothèse à la fin du récit. Cette façon de retenir le lecteur donne une originalité à l'écriture féminine.

3. Le flambeau de la parole féminine

Nos nouvellistes algériennes réussissent à s'infiltrer avec délicatesse mais aussi avec force dans l'univers intime des femmes, qui est le leur, aussi. Cet univers occupe toute leur écriture et leur espace d'expression et se traduit de manière différente chez chacune d'elles, mais avec la même persévérance à dire la souffrance des femmes. Elles leur offrent une tribune pour dire leur quotidien péril, leur vécu et chanter leur espoir. Une fois de plus, dans les nouvelles " La Jeune Fille au balcon" et "L'Enfer" de Leïla Sebbar, "Oran, langue morte" et "Corps de Félicie" d'Assia

¹ Leïla Sebbar, « L'Enfer » in *La Jeune Fille au balcon*, *op.cit.*, p. 125.

² *Ibidem*, p. 95.

³ Leïla Hamoutene, « Métamorphose » in *Abimes*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Leïla Hamoutene, « La Voiture » in *Abimes*, *op. cit.*, p. 99.

⁵ Leïla Hamoutene, « Le Parapluie » in *Abimes*, *op. cit.*, p. 85.

⁶ Nadia Ghalem, « La Saharienne » in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 105.

Djebar, "L'Arbre de la paix" de Rabia Abdessemed, "La Nuit bleue" et "Azzedine" de Nadia Ghalem..., nous assistons à un aller-retour entre deux temps différents (la colonisation et l'indépendance) et un espace unique (l'Algérie). Ce jeu avec les instances de l'espace et du temps est présent dans d'autres œuvres d'Assia Djebar notamment *L'Amour, la fantasia*¹ et dans *Entendez-vous dans les montagnes*², de Maïssa Bey, où passé et présent alternent. D'ailleurs, dans ce roman *L'Amour, la fantasia* comme dans son recueil de nouvelles *Oran, langue morte*, Assia Djebar subdivise son œuvre en deux parties : une première consacrée à l'assaut, la prise de la ville et une deuxième partie à l'écriture des cris de la fantasia. Nous aurons ainsi affaire à deux temporalités, d'où l'usage de temps grammaticaux du présent et du passé.

À travers le discours des personnages, les nouvellistes, qui mettent en opposition deux temporalités, montrent le changement des deux sociétés opposées : une société française dans laquelle la femme profite de sa liberté et jouit de son existence, et une société algérienne qui est bardée d'interdits et gérée par les lois et les traditions arabo-musulmanes. Des traditions qui décrètent « illicite » toute rencontre entre homme et femme en dehors d'une union légale. La narratrice de la nouvelle « Sur une virgule » de Maïssa Bey, une jeune mariée, éprouve ainsi l'envie de s'identifier à "Marie", une jeune fille française qui vivait en Algérie avant l'indépendance et elle souligne leur ressemblance : « Pour moi Marie a dix-huit ans. Mon âge. Et c'est à moi qu'elle ressemble³ ». Et il arrive parfois que « dans un geste gracieux, elle fasse voler autour d'elle une longue chevelure sombre et brillante, en tous points semblable à la mienne⁴ ». Dans sa lecture des notes de la jeune Française « Marie », la jeune femme algérienne cherche l'affection, la tendresse ainsi que sa liberté tant enchantée. Le quotidien de la jeune femme ressemble à celui de Marie, un quotidien difficile dans une Algérie marquée par les enlèvements et les attentats :

Quand je sors pour faire des courses, il m'arrive de faire un détour, sans le dire à ma mère qui ne parle que des récents enlèvements de jeunes filles. Je me contente de franchir les grilles et de faire quelques pas dans l'allée centrale du jardin... le temps d'imaginer le

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

² Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*. Paris, Ed. de l'Aube, 2002.

³ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit, op.cit.*, p. 75.

⁴ Maïssa Bey, "Sur une virgule" in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 74.

bras d'un garçon autour de ma taille, son visage penché sur moi, une mèche rebelle retombant sur ses yeux et les mots qu'il pourrait me dire¹.

Les nouvellistes, à travers les nouvelles que nous venons de citer plus haut, retracent une période bien précise de l'histoire de l'Algérie, la veille de l'indépendance :

- En ce 5 juillet oranais, non loin de la nouvelle préfecture²...
- J'avais dix ans, en 1962. Ils vous ont inhumés, un 5 février, à trois heures du matin³...

À l'exemple de Sarah chez Maïssa Bey, les nouvellistes puisent des dates mentionnées sur des archives pour nous donner une brève idée de ce qui se passait pendant les derniers jours de l'occupation française : attentats, tortures, des bombes qui explosaient jour et nuit.

Cependant, il est évident que chacune des difficultés et chacun des problèmes rencontrés constituent un enseignement. La plupart des jeunes filles ou des femmes ont appris dans la famille à en tirer un apprentissage. Leurs expériences personnelles ont été la meilleure école de formation. Leïla Sebbar n'hésite pas à nous donner une idée de la manière dont une fille peut user pour déjouer les obstacles de l'autorité matriarcale afin de jouir de sa liberté. C'est une nécessité sociale, comme elle l'a déjà montré dans "La Jeune Fille au balcon" où Mélissa occupe le balcon en permanence sous prétexte de prendre soin de son arbre (un citronnier) ; elle attend impatiemment les lettres du jeune garçon dont elle guette l'apparition :

Sa mère l'a surveillée plusieurs semaines de suite. Le balcon est interdit, sauf pour étendre et ramasser le linge. Mélissa regarde vite, très vite entre les pyjamas des petits, elle guette le garçon, il ne vient plus. Lorsqu'elle arrose les herbes de sa mère et son citronnier, elle ne retrouve pas les papiers froissés autour d'un caillou⁴.

Avec un discours simple, limpide et des phrases parfois inachevées (beaucoup de points de suspension), les nouvellistes peignent la ruse de la femme qui, pour avoir plus de liberté, ment :

Le téléphone sonne. Comme chaque fois, sa mère se précipite... Mélissa, d'après la voix, reconnaît l'appel [...] cette fois, la mère écoute attentivement. Quelqu'un qu'elle ne

¹ Maïssa Bey, "Sur une virgule" in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 76-77.

² Assia Djébar, « Corps de Félicie » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 344.

³ Ibidem, p. 16.

⁴ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 42.

connait pas, un homme, demande à parler à Mélissa. On cherche à savoir si une jeune fille habite la maison ? Un homme sait que Mélissa vit ici. Elle le connait ? La mère ne répond pas. Elle regarde Mélissa et raccroche. – Qu'est-ce que c'est ces histoires ? Un homme t'appelle à la maison ? et familier avec ça ... tu vas t'expliquer, ma fille... Tu ne sais pas ce que tu fais.

- Je t'assure, Imma (maman), c'est une blague...

- Quoi? Une blague ? Un homme qui te demande, qui connait ton nom ?, une blague... Tu te moques de moi... »

- Non, Imma, tu peux me croire. Jamais un homme ne m'a abordée dans la rue, jamais je n'ai répondu à personne...

Notons que les filles sont mal traitées dans la société arabo-musulmane, et cela depuis la nuit des temps. Elles représentent un lourd fardeau pour toute la famille : un déshonneur. Mais l'islam vint pour corriger ces idées arriérées et donner à la femme sa liberté. Cependant, avec le changement des valeurs sociales, avec le temps, cette religion s'est vidée de son contenu extatique et mystique pour être réduite à une série de pratiques dogmatiques et la femme est de nouveau méprisée par l'homme qui l'a entourée de nouveaux interdits. Alors, les écrivaines ne se contentent pas de dénoncer et de critiquer l'individu dans cette société, mais, bien plus, elles dénoncent tout acte de tyrannie et d'usurpation des droits, ainsi que l'oppression et l'impuissance même des femmes pour qui le mensonge est devenu la seule délivrance. L'écriture devient, pour ces femmes écrivaines, une révolte, car l'écriture dans la situation d'urgence que connaît la société algérienne devient un acte d'engagement et de dévoilement d'une réalité explosive avec des « mots » qui disent le refus de toute complicité confortable. Ainsi, Maïssa Bey dit : « J'ai commencé à écrire durant les années 90, ces dix années qui ont endeuillé le pays et nous ont fait terriblement souffrir. Pour moi, l'écriture est alors devenue une nécessité [...] ce que nous vivions était insupportable, et il a fallu que je trouve des mots pour sortir du silence [...] »¹.

¹ « Maïssa Bey, lettre d'Algérie », propos recueillis par Christine Détrez, *Travail genre et sociétés*, 2014/2 n°32, p. 5-21.

4. Les dangers de l'émancipation

Au début de la décennie 1990, les écrivaines algériennes, comme nous l'avons déjà souligné, se révoltent contre la société, la barbarie des intégristes et tout ce qui est interdit et tabou. À travers le parcours des personnages, elles cherchent à décrire un univers singulièrement fragmenté et traversé par des plages paroxystiques. Elle emploient les jeux singuliers des données spatio-temporelles et un mouvement narratif marqué par de fréquentes coupures et de ruptures: « Soudain, comme une tempête, des grondements de colère, puis des cris d'une seule voix noire, diabolique...¹ ».

L'Émir t'a choisie pour te conduire sur la voie promise par Dieu à celles qui veulent place dans le Paradis.

- Moi ? demanda Souad étonnée.

- Oui, toi, l'Émir te fait un grand honneur. Il a décidé de te confier une mission importante en t'associant à la lutte que nous menons. Souad fut flattée : quelle mission ? que dois-je faire ?

- Tu vas poser une bombe dans un endroit que tu connais bien : l'université. Ce lieu est devenu le refuge d'apostats qui défont ce que nous faisons. Leurs idées subversives sont dangereuses pour notre cause. Il faut les éliminer².

Les nouvellistes algériennes essayent de valoriser les personnages marginalisés et d'acquérir une nouvelle perspective spatio-temporelle sur le monde. Elles mettent en scène des personnages qui représentant différents espaces sociaux : des hommes instruits, des femmes violées, battues, torturées et trompées, des comédiennes, des intégristes... Un langage de liberté enchantée et de violence investit presque toutes les représentations : les phrases sont courtes et souvent incomplètes et l'emploi des verbes (« égorger », « tuer », « éliminer », « exploser », « faire exploser », « rêver », « se libérer », « s'émanciper »...) ainsi que les allitérations dans certains verbes utilisés, par exemple : « s'entrechoquent », « s'accrochent », « se répercutent », contribuent à traduire cette violence... Nous notons que les relations entre les êtres, teintées d'une violence déclarée ou sourde, les poussent à chercher leur liberté.

Ces écrivaines vivent, comme femmes et comme écrivaines, une situation de péril quotidien ; la violence est particulièrement prégnante dans cet univers :

¹ Leïla Sebbar, « La Robe interdite » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 93.

² Rabia Abdessamed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoires de femmes*, op. cit., p. 200.

Aujourd'hui, écrire, parler, dire simplement ce que nous vivons, n'est plus une condition nécessaire et suffisante pour être menacée [...] Combien d'hommes, de femmes et d'enfants continuent d'être massacrés dans des conditions horribles, alors qu'ils se pensaient à l'abri, n'ayant jamais songé à déclarer publiquement leur rejet de l'intégrisme ? Il est certain qu'en écrivant, en rompant le silence, en essayant de braver la terreur érigée en système, je me place au premier rang dans la catégorie des personnes à éliminer¹.

L'écriture, pour ces nouvellistes, est devenue un moyen de combat pour briser le silence. Elles mettent à nu l'histoire immédiate, témoignent et révèlent des événements parfois confus et peignent le quotidien du peuple algérien, ses angoisses, ses souffrances, bien qu'elles soient menacées tantôt par les intégristes, tantôt par l'État : « Le témoignage sur la terreur du quotidien de ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France [...] Le texte est présenté comme un reflet fidèle, à travers un quotidien le moins distancié possible.² »

Les femmes nouvellistes engagent ainsi une lutte sur deux fronts : elles recherchent des ressources narratives pour dire la rupture et déploient un contre-discours par rapport au réel. Dès leurs premières œuvres, ces nouvellistes se sont manifestées par leurs voix du refus, à travers une rupture opérée continuellement dans leur écriture, que ce soit dans leurs romans ou leurs recueils de nouvelles : une écriture de dissidence et de rupture qui associe d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour, la violence du texte introduisant la fragmentation dans la texture narrative et l'ouvrant à de multiples lectures :

C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations [...]. On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes³.

En effet, ce type d'écriture aboutit à une remise en question de la source de l'écriture de nos nouvellistes qui s'efface au profit de diverses voix de femmes « qui incarnent toutes les figures de femmes héroïnes de l'Algérie colonisée ou de l'Algérie

¹ Maïssa Bey, « Une liberté confisquée » [en ligne] <http://www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/bey-maïssa>, consulté le 14/05/2016.

² Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 1990 : témoignage d'une tragédie », *Études Littéraires Maghrébines* n° 14, sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit, Paris, 2002, p. 16-17.

³ Vincent Jouve, *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, éd. de Minuit, 1986, pp. 37-38.

actuelle. Femmes combattantes pour leur liberté et oubliées aussitôt l'indépendance acquise, et femmes persécutées par le fanatisme des détenteurs d'une prétendue tradition islamique¹. »

Les événements tragiques et douloureux qui ont touché le pays depuis le début des années 1990, ont donné naissance à une nouvelle littérature algérienne qualifiée de "littérature de l'urgence" dont le caractère ne repose pas pour autant sur une écriture bâclée et élaborée dans la superficialité, comme l'explique Christiane Chaulet-Achour : « l'Urgence, c'est l'obligation où se trouve l'Algérienne de dire et de témoigner [...] Les œuvres sont donc prises dans cette tension entre création qui demande distance et médiation esthétique et urgence qui tire vers l'immédiateté du témoignage et les degrés zéro ou tragique de l'écriture² »

Dans les nouvelles "La Jeune Fille au balcon", "L'Enfer", "Sarajevo", "La Fille des collines" de Sebbar, et dans "Corps indicible", comme dans l'ensemble des *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey, sont décrits et dévoilés à nouveau le viol, les actes terroristes, et ce qu'il en résulte comme dégâts matériels et humains. Un thème qui avait déjà été abordé, chez Maïssa Bey, dans *Bleu, blanc, vert*³.

Il est à noter que les femmes nouvellistes algériennes ont consacré tous leurs écrits à la plupart des femmes de leur pays que l'on veut réduire au silence. Elles évoquent, d'une voix aussi personnelle que puissante, le caractère double du langage en tant que discours de pouvoir et arme dans une société qui veut confisquer la parole féminine :

Ils dansent autour de moi une ronde infernale, tous ces noms que mon dictionnaire qualifie de communs : carnage, massacre, tuerie, boucherie, auxquels, comme pour creuser encore plus profond dans nos plaies, viennent s'accoler les adjectifs : effroyable, terrible, horrible, insoutenable, inhumain, et bien d'autres... Il ne suffit pas d'effacer les mots pour faire disparaître ce qui est.

Je les recueille [ces mots-sangsues], je les fais miens, je les égrène, le matin, avant de sortir de chez moi, comme d'autres égrènent un chapelet avant de s'abîmer dans la prière...

¹ A. Belkhiter, *op. cit.*, <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec>, consulté le 4/05/2021.

² Christiane Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999, p. 49-50.

³ Maïssa Bey, *Bleu, blanc, vert*, Alger, Ed. Barzakh, 2006.

Je tresse avec ces mots des colliers de fleurs que je passe à mon cou les jours où j'ai trop mal, les jours où déborde la souffrance¹.

« Porter la parole », dans la société algérienne postcoloniale, constitue une « urgence » dont la place est primordiale dans les textes des femmes nouvellistes. En effet, il s'agit d'exprimer une réalité qui est inexprimable, ou de trouver « les mots pour le dire ». Ainsi, dans la Préface des *Nouvelles d'Algérie*, l'autrice écrit :

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, pas même imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence... essayer de la [la peur] faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de trouver les mots pour dire l'indicible...²

Nous remarquons ici que "l'urgence de dire" cette réalité indicible et trop terrible pour pouvoir être exprimée par le langage semble remplacer, chez un grand nombre d'auteurs de la génération des années 1990, les questionnements identitaires des auteurs bilingues de la première génération, qui étaient le résultat du conflit de l'univers symbolique de la langue maternelle et de la langue française qu'ils utilisaient comme langue d'écriture.

La nouvelle "Mater Dolorosa" est l'histoire d'une femme qui a subi l'expérience de la perte de ses deux jeunes fils, et qui a été témoin du meurtre de son fils aîné. Les circonstances de l'événement raconté par la narratrice donnent au texte un caractère universel. Le style de Rabia Abdessemed est concis, les phrases sont courtes, les messages sont factuels et transparents :

Mais elle aperçut Krimo debout près du canapé. Son silencieux à la main. La mère comprit tout de suite la situation. L'aîné ne dormait pas, il était mort. Krimo venait de tuer son propre frère désarmé. Il n'avait pas tué son frère, il avait tué le policier...³

Dans les différentes nouvelles étudiées, nous assistons à une alternance entre le style classique caractérisant le langage poétique de nos nouvellistes à l'exemple de Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Rabia Abdessemed..., dominé par ce qu'on peut appeler

¹ Maïssa Bey, *Chaque pas que fait le soleil*, [en ligne] <https://www.yumpu.com/fr/document/read/30806479/d-ossier-din-form-ation-otages-du-monde>, consulté le 20/5/2017

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op.cit., p. 11-12.

³ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 236.

le principe de la constance¹, et du style elliptique de la phrase éclatée et de la rupture de l'ordre syntaxique, où l'omission de l'article défini ou du sujet grammatical sont fréquents :

- Le temps de trouver. Trouver le mot... Silence... J'aurais pas dû. À refaire. Tout recommencer. Point.²
- Y a plus que ces mots en moi qui vivent dans ma tête³.
- Laisse pourrir corps décomposé. Purulent tout entier⁴.
- Wah vécut les essayages, admira les shorts, les chemises, les chaussures de cuir souple, toucha les étoffes, s'enivra des odeurs de neuf puis s'interrogea [...] Anéanti, Wah se lova dans son fauteuil, replia les bras sur lui-même, ramena les genoux vers son tronc et pleura⁵.
- Une heure après, elle avait déposé ses trois livres et retiré de l'argent, restait le parapluie⁶.
- Il parla des heures durant. Il expliqua, précisa, explicita ...Il recommanda un autre café, alluma une cigarette⁷.
- ... Elle vit que l'oued était en crue ; elle dévala la côte, perdit ses sandales, s'arrêta un instant devant les eaux en furie qui arrachaient tout sur leur passage, fixa le centre de la rivière, là où l'eau était la plus claire...⁸
- Elle ouvrit la porte, appela un enfant et lui dit d'aller chercher la vieille de l'oasis, celle que l'on appelait la métisse...⁹

Une écriture pareille traduit la décomposition, la fracture du moi, et est accompagnée par une chute de l'univers symbolique du sujet. Les nouvellistes introduisent dans leurs récits de nouveaux mots propres à la société algérienne et qui posent un problème de déchiffrement pour un lecteur étranger : Gandoura¹⁰, Haïk¹¹,

¹ « Principe de constance » est une expression empruntée à la psychanalyse. Ce principe a un rapport étroit avec le principe de plaisir-déplaisir que l'écriture comme création peut exercer sur le lecteur.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 99.

³ *Ibidem*, p. 110.

⁴ Maïssa Bey, « Corps indicible » in *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 110.

⁵ Leïla Hamoutene, *Abîmes*, op. cit. p. 48.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ Leïla Aslaoui, *Dérive de justice*, op. cit., p. 88.

⁸ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op cit., p. 108.

⁹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁰ La gandoura est une tenue traditionnelle que portent les femmes avec le hidjeb. Elle se porte en Afrique du Nord et en Orient, caractérisée par une longue et large tunique sans manches et sans capuchon.

¹¹ Le haïk (ou hayek) est un long voile souvent de couleur écrue, en laine ou en soie, accompagné d'une pièce de tissu brodé cachant la partie inférieure du visage. Porté par les femmes citadines à l'extérieur du foyer dès l'époque ottomane et considéré comme signe de pudeur, le haïk a marqué l'imaginaire collectif algérien par la fonction qu'il a pu prendre pendant la guerre d'Algérie. Consulté sur <https://observers.france24.com/fr/20150312-algerie-femmes-haik-hijab-tradition-patrimoine-culturel>

Hitistes¹, Oued², Djilbab³, Efficinachenachélème⁴, Douar⁵, medrsa⁶, Allah Ghaleb⁷, Chahada⁸, Zakat⁹, Taleb¹⁰, roumis¹¹, Nahs¹²...

Nous assistons à un changement au niveau du langage et au niveau de l'univers intérieur du sujet qui se retrouve parfois au bord de la folie. Nous pouvons dire que, par "l'affranchissement du verbe", les narratrices ont tenté de retrouver le monde de la constance qui n'est autre que le désir de la réappropriation de la parole perdue. Le besoin de dire des personnages est accompagné du désir de nommer, de parler, pour guérir, à la suite de l'expérience de la perte dans un monde injuste :

Faire jaillir ces mots comme ils sont. Sales. Infects. Qu'ils sortent de moi comme une vomissure. Une excréation... Évacués sans bruit ils rampent sur le sol. En procession. CANCELATS ailes collées au corps. Laissent avant de disparaître une trace gluante luisante. Tiens, Louisa c'est le nom de ma mère. C'était. N'est plus là. N'est plus que cendres. Ou fumée. Cherche sa trace mais faut oublier ça aussi. Il a dit ça. Il faut oublier. Oublier ou¹³.

Pourtant, le réel exerce un pouvoir tellement fort sur les narratrices des différentes nouvelles que les seuls mots qu'elles peuvent encore prononcer et penser sont les mots "inoffensifs" de leur enfance.

Ainsi, dans la nouvelle "L'Attentat" la narratrice ne fait qu'évoquer, au cours de la narration, un attentat dans un style simple, et sans user d'effets stylistiques ou esthétiques particuliers. Elle s'intéresse davantage à ce qu'il y a après l'attentat, à elle et aux personnes qui en souffrent. La description minutieuse de la scène n'avancerait à rien vu que tous les événements survenus sont bien connus de tout le monde. Certes, derrière ces événements non historicisés, mais que beaucoup d'indices spatialisent

¹ Une personne au chômage qui passe son temps à ne rien faire, adossé contre un mur. Vient du mot « hit » qui signifie « mur » en arabe.

² « Oued » signifie « rivière ».

³ Vêtement islamique qui couvre le corps, de la tête jusqu'aux chevilles. On ne voit ni le visage, ni les mains, gantées.

⁴ Efficinachenachélème, synonyme de F5 en HLM.

⁵ Petit village.

⁶ École.

⁷ Dieu est puissant, le plus fort.

⁸ Condition première pour l'adhésion à l'Islam.

⁹ Soumission des biens à la dîme obligatoire.

¹⁰ Personne qui dirige la prière en commun.

¹¹ Roumi désigne le colon, le Français ou l'Européen.

¹² « Nahs » signifie malheur en arabe.

¹³ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie, op. cit.*, p. 98.

concrètement, les femmes nouvellistes veulent aller au-delà de la question algérienne pour s'interroger sur l'être humain en quête de sa liberté physique et morale après un malheur vécu. Il y a tout un jeu spatio-temporel qui rend ces éléments hybrides, c'est-à-dire indécis et incertains ainsi que l'a montré Bouabaci dans « L'Enfant du rêve » présentant (ou : mettant en scène) une jeune mariée rêvant d'un amour impossible :

Et chaque nuit, elle commençait à le rencontrer, celui qu'elle appelait amour. Non, il ne portait pas de burnous blanc et il ne passait pas à des heures régulières sous sa fenêtre. « Non, ce n'était pas non plus celui qui passait sur une vieille bicyclette dix fois par jour, en se dandinant pour attirer l'attention des petites jeunes accrochées à leur balcon [...] personne d'autre qu'elle ne l'avait jamais vu... il était... mais comment le décrire? Il était trop beau, le visage empreint d'une douceur singulière, le regard reflétant une tendresse transparente pour tout ce qui l'entourait, et particulièrement pour elle auprès de qui il venait s'agenouiller chaque soir pour puiser dans ses yeux toute la fraîcheur du monde [...] elle se voyait avec lui partager ses étoiles et mille tendresses et mille folles fantaisies. Et leurs rires s'éparpillaient dans le ciel, semences de bonheur qui rejailliront en fées-étoiles. Et à eux toute la vie ! Ils parsemaient le monde de leur générosité, solitaires dans leur unité, née de l'immortalité du rêve...¹

L'actualité des récits racontés transporte les lecteurs vers le mythe. Ainsi, les écrivaines nouvellistes décrivent les conditions difficiles dans lesquelles vivent les Algériens, qu'ils soient « victimes » ou « spectateurs » de cette violence. Il est à noter aussi que le lieu géographique est dépassé par cette réalité qui creuse des sillons dans l'Histoire, la mémoire, le sacré et l'écriture.

"Corps indicible" et " Quand il n'est pas là, elle danse" de Maïssa Bey et "Vierge folle, vierge sage" sont de déplorables, navrantes histoires, celles de jeunes filles qui ne perdent pas l'espoir de retrouver un jour leur liberté même si celle-ci ne se rencontre parfois que dans la mort.

À travers leurs nouvelles, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Assia Djébar, et d'autres cherchent à dévoiler l'inhumanité de l'homme trop captif de vérités désuètes et de mythes cruels. Les nouvelles "L'Attentat" et "Corps de Félicie" d'Assia Djébar, "Les Diables et le bon Dieu" et "Mater Dolorosa" de Rabia Abdessemed, "Un père pour Mériem" de Leïla Aslaoui, "Sofiane B. Vingt ans" de Maïssa Bey abordent le problème du terrorisme, et "La Fille de la maison close" celui de la prostitution. Des passages de ces récits présentent une violence exercée contre des personnes de tout âge ; surtout des femmes. La description qui est faite par les narratrices est réaliste,

¹ Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil, op. cit.*, p. 38-39.

car il ne s'agit pas d'un rêve. Les nouvellistes algériennes rapportent, par le biais de ces nouvelles, des faits réels, vécus par tous les Algériens.

D'une nouvelle à l'autre, nous percevons un changement de perspective. Les écrivaines nous font voyager dans une Algérie où rêve et quotidien se mêlent. Elles nous promènent dans un pays qui se débat sans fin dans des contradictions, celles qui entravent les femmes.

Ces femmes écrivaines dénoncent le mariage précoce, le viol et l'acte terroriste. Ce dernier a ravagé des vies innocentes et a fait retomber l'Algérie dans l'ombre de la désillusion et de la déraison. Elles se retrouvent bien impliquées dans la narration, par l'emploi du "Je" narrateur. Maïssa Bey explique, à propos de cet emploi du "je" :

Les exemples abondent en littérature. Le reste est une question de choix d'écriture. Et parfois, du moins dans mon cas, cela se fait pour des raisons de stratégie d'écriture. Dire « je » est une façon de se couler dans le plus intime de l'être et par-là même d'aller au plus profond. Certes, il est parfois difficile de se dissocier des personnages que l'on crée, mais je ne pense pas que seules les écrivaines ressentent cette difficulté¹.

La nécessité de l'éducation est soulignée ici. Maïssa Bey, comme Leïla Sebbar dans *Sept filles*, veut mettre l'accent sur ce point qui a souvent bouleversé la vie des jeunes filles vivant dans une société arabe dans laquelle elles sont perçues comme un lourd fardeau, un déshonneur ou comme des êtres impurs. Ces filles, victimes des traditions archaïques et des valeurs sociales, sont obligées de quitter les bancs des classes pour aider leurs mères : « Chez les autres, c'était cette complicité avec les mots, le monde fou des caractères, cette union non prévue par le code des familles qu'il accusait, mais Yamina n'était presque pas allée à l'école, chez lui, il n'y a aucun livre...² »

Quand le silence fait loi, il est difficile de le briser, difficile de rompre une tradition longtemps séculaire qui s'est imposée dans la vie de la femme algérienne qui, malgré les oppressions et les humiliations, et les violences qu'elle subit, ne peut dire son malheur, la révolte qui s'accroît en elle, bref sa souffrance incandescente

¹ Maïssa Bey, « Une liberté confisquée », [en ligne] <http://www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/bey-maïssa>, consulté le 14/05/2016.

² Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil, op. cit.*, p. 44.

qui brûle au plus profond d'elle-même. Élever la voix est un acte banni. Aussi, qui mieux qu'une femme peut ressentir cette déchirure.

Ainsi, l'urgence qu'il y a à rétablir la parole perdue, collective et individuelle, des femmes algériennes, constitue l'autre versant de la poétique de Maïssa Bey qui a fait l'expérience de tous les dangers auxquels une femme algérienne peut être exposée dans sa société surtout quand elle se lie à l'écriture et au pouvoir du savoir. La nouvelliste explique: « Et puis, il a fallu qu'un jour, je ressente l'urgence de dire, de porter la parole, comme on pourrait porter un flambeau ¹ ». De nombreux critiques soulignent le caractère sociologique des textes de l'autrice précise que « plus la pression de la société est forte, plus l'oppression des personnages par cette société est grande, plus elle envahit l'oeuvre, au risque même de paraître délibérée. C'est cela la réalité algérienne aujourd'hui². »

Comme on l'a déjà indiqué (Cf. tableau, chapitre 1, partie I), les nouvellistes telles qu'Assia Djebar, Maïssa Bey, écrivent sous un pseudonyme dont le choix peut représenter une sorte de "voile". Elles se dissimulent selon une stratégie : ne pas gêner la famille ou le mari. Mais pour Maïssa Bey, c'est plutôt une question vitale. Elle était menacée comme toutes les autres écrivaines qui, « pour atténuer cette effraction d'un espace interdit, échapper à la désapprobation familiale ou sociale et aux entraves institutionnelles³ », ont recours au pseudonyme. Notons qu'à l'époque où Maïssa Bey a commencé à se faire publier (les années 1990), c'était, comme elle le dit, « écrire sous son nom et partir ou choisir l'anonymat et rester⁴ ». Pour cette nouvelliste, c'était une question de vie ou de mort :

Je n'ai pas eu vraiment le choix. J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression, pour dénoncer les dérives dramatiques auxquelles nous assistions quotidiennement et que nous étions censés subir en silence... dans le meilleur des cas.⁵

¹ Dans la rubrique « L'auteur répond aux questions » d'*Algérie Littérature/Action*, nov. 1996, Paris, Ed. Marsa, p. 75.

² *Ibidem* p. 77.

³ Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française, op. cit.*, p.77.

⁴ Zaweche, *Maïssa Bey un auteur à lire absolument* [en ligne] <http://zaweche.unblog.fr/2008/05/21/maïssa-bey-un-auteur-a-lire-absolument-et-le-plus-vite-possible/>

⁵ *Ibidem*.

Sa position idéologique, sa volonté de dire et d'exprimer l'inexprimable ont été dévoilées par le biais de la voix de ses personnages. Les images que la protagoniste de la nouvelle « Nuit et silence »¹ revoit, les scènes d'horreur qu'elle se rappelle, comme celles où, elle et d'autres filles enlevées, ont été torturées, violées, puis mariées à des combattants intégristes à tour de rôle, sont des images choquantes qui ne font à chaque fois que de lui procurer plus de haine et de courage. Des images qui témoignent d'une violence insoutenable au point que la nouvelliste ne peut plus en rajouter avec son style. Rares sont les récits où Assia Djébar, Rabia Abdessemed, Leïla Sebbar et Maïssa Bey utilisent le mot "terrorisme" ou "terroriste". Ces écrivaines apportent des témoignages d'une précision cynique pour provoquer l'indignation des lecteurs algériens et européens, sur la barbarie insoutenable des terroristes. Les mots employés sont simples et les phrases plus qu'expressives.

Face à cette violence qui ne cesse d'augmenter, les pôles moraux indispensables à tout être, tels le droit à la liberté et la nécessité de préserver sa dignité, ont été revendiqués par ces nouvellistes. Ces femmes écrivaines se battent pour les obtenir en se révoltant contre la loi patriarcale longtemps imposée, et parviennent à pousser des cris sur lesquels « soudain la nuit se fracasse² ». Mais ces cris ne suffisent pas pour être libre et la seule issue reste la mort. La protagoniste de la nouvelle « Le Cri » a pris la décision avec son âme que « plus jamais nous n'aurons peur³ ». Et elle court vers la mer : « qu'elle s'ouvre, qu'elle me prenne, corps déroulé, infiniment...⁴ » Il s'agit ici de la force d'une écriture allusive. Le suicide n'est pas raconté, il est dit allusivement, on le déduit de ses effets.

5. Les femmes héroïnes face à la contradiction

Les nouvellistes algériennes content le dur quotidien des femmes algériennes, leurs souffrances et leurs déchirures. Leurs histoires d'amour sont bouleversantes. Ainsi, « Justice immanente » de Rabia Abdessemed nous révèle l'histoire d'un

¹ Maïssa Bey, « Nuit et silence » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p.99-116.

² Maïssa Bey, « Le Cri » in *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 153.

³ *Ibidem*, p. 153.

⁴ *Ibidem*, p. 155.

couple algérien : leur relation est vouée à l'échec. La famille, certes, se heurte parfois à de nombreux obstacles, telle la polygamie.

Dans la plupart des récits des femmes nouvellistes, et dans un style confirmé à chaque fois un peu plus, elles abordent, comme nous l'avons déjà mentionné, l'autorité masculine, la marginalisation, la polygamie, l'enlèvement et le viol... tous ces tabous qui tiennent en otage la femme. De là, le besoin de l'écriture devient primordial. Elle est un véritable combat pour la promotion de la condition de la femme :

Tant de tabous, tant de balises, de non-dits, de lests colorent cette écriture, et donne le ton de la contestation. Difficultés, préoccupations, colères, coup de cœur, vécus, mémoires de la société et de l'individu sont une source de richesse accumulée, le levain de sa force¹.

Les écrivaines dénoncent l'attitude qui permet aux hommes de marginaliser les femmes pour constituer un monde selon leur propre mesure masculine, un univers mutilé de la présence féminine dans leur vie. Ces hommes proposent aux femmes une liberté apparente. Dans leur combat intellectuel, les écrivaines algériennes déploient leurs écrits, dans un processus de revalorisation, pour restituer à des portraits de femmes, par le biais de la description, la légitimité, l'affection, mais surtout l'affliction qui apparaît toujours d'une manière latente, implicite, et qu'on laisse deviner. Cependant, ces aspects, toujours maîtrisés, présentent quelques éclats de lumière qui rayonnent, telle une sempiternelle espérance que rien finalement n'est jamais perdu malgré la gravité des différentes situations.

La famille, qui constitue la pierre angulaire de toute société, est parfois le lieu de la perversion des valeurs sociales. « L'importance existentielle des relations affectives est en effet si grande que, pour beaucoup de gens, le bonheur dépend de l'aptitude à créer de tels liens² ». Or, dans les sociétés arabes, les relations affectives restent plus ou moins cachées ou dissimulées : les gens s'aiment et n'arrivent pas à s'exprimer, à exister pleinement, à s'affirmer simplement ou à se dire d'une manière

¹ Sid Larbi Attouche, *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*, Alger, ENAG, 2001, p. 35.

² Edmond Marc, Dominique Picard, *Relations et communications interpersonnelles* [En ligne] <https://www.cairn.info/relations-et-communications-interpersonnelles--9782100801244-page-51.htm>, consulté le 25/07/2021.

authentique dans leur vie relationnelle. Maïssa Bey, Leïla Sebbar et Assia Djebar en font un élément fondamental. Ces autrices ont écrit des nouvelles : « Sous le jasmin la nuit », « En ce dernier matin », « La jeune fille au balcon » et « La femme qui pleure » pour révéler l'importance de ce sujet dans la vie quotidienne des Algériens.

Ces récits et d'autres mettent en scène une situation où les relations affectives sont plus ou moins apparentes. Ces textes décrivent les malheurs, les souffrances et les inquiétudes qui peuvent toucher n'importe quelle famille ordinaire qui vit dans une société arabo-musulmane et sous les différentes règles qui la déterminent et la structurent. Dans la nouvelle intitulée « Sous le jasmin la nuit », l'écrivaine peint la vie d'un couple ordinaire dont la vie est dénuée d'amour, ou alors les deux personnes ont du mal à exprimer ce sentiment. Elle décrit, avec une écriture singulière, le devenir de cette famille, explique avec un talent remarquable la production d'une telle situation et entraîne les lecteurs dans un engrenage d'événements.

L'histoire est marquée par l'opposition des deux personnages antagonistes : le mari et sa femme, "Maya" qui est un personnage insoumis mais replié sur lui-même. Elle est prisonnière de ses rêves dans lesquels elle s'épanouit :

Elle se laisse glisser doucement dans une semi-conscience sur des rivages heureux et dérive sans repère dans un univers à peine bleuté, brumeux, traversé de temps à autre par des éclats de lumière. Elle court au bord d'un chemin de poussière, un sentier poudreux bordé de hautes montagnes sombres, elle court pieds nus, dans le soleil, tout entière tendue par le désir d'arriver de l'autre côté, là-bas au bord du fleuve dont elle entend la rumeur obsédante. Légère, elle court recouverte d'un voile de poussière rouge, d'un halo de lumière qui l'enveloppe et la protège. Ses pieds ne laissent aucune trace sur le chemin et elle avance, guidée par la certitude qu'un jour il faudra gravir les montagnes, déjouer les obstacles si elle veut arriver¹.

Quant au mari, par sa force et sa puissance masculines, il détient le contrôle de la situation sans jamais parvenir à posséder cette femme : « Pénétrés de leur force, de leur vérité. Puissance d'homme. Jamais remise en cause. Leurres. Il marche. On le

¹ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, Alger, Ed. de l'Aube/ Barzakh, 2004. p. 10-11.

reconnait. On le salue. On s'écarte. Il est partout chez lui. Personne ne peut se mettre en travers¹. »

Le mari n'arrive pas à conquérir le cœur de sa femme ni son être. Elle l'ignore : « Oui, se répète-t-il agacé, irrité, tourmenté, la réduire, qu'elle ne soit qu'à moi, philtres et sortilèges, aller jusqu'au bout, briser la coque, extraire d'elle ce qui la rend si lointaine, inaccessible, comme si ...² »

Le récit fonctionne comme une masse hétéroclite qui met en désaccord la femme et son mari égaré par sa possessivité. Les lecteurs se trouvent donc en face d'une situation duelle : « Elle remue légèrement les épaules, comme pour se débarrasser d'un fardeau, se détourne, pose la joue sur la main, lui dérobe son visage et continue de rêver...³ ». Face à cette situation, le mari réagit par la violence : « Dans un mouvement de rage, il se redresse, serre les poings tandis que monte en lui le désir de l'appeler, de la secouer brutalement pour lui faire reprendre conscience, lui faire savoir qu'il est là⁴. »

Il y a une "dualité", puisque la nouvelle montre le conflit de deux subjectivités, d'aspirations divergentes... conflit entre la possessivité du mari et la fuite de la femme – liberté tant demandée dans le rêve, que le mari brise finalement ("Que la nuit engloutisse ses rêves...") en lui ôtant la vie...

Nous constatons que, dans un premier temps, la protagoniste Maya, par le biais de ses rêves, s'enfuit d'une chose qu'elle ignore: « Elle n'est pas malheureuse oh non ce mot ne lui convient pas. Non. Mais elle ne sait pas non plus mettre des mots sur ce qui lui manque, tarissement, enlissement⁵ ».

Mais elle se rend compte qu'en réalité, elle ne fuit que ce monde dominé par les hommes et gouverné selon leurs lois : « Là, tout contre elle, fragile, vulnérable, un rien pourrait l'atteindre. Elle frissonne. Elle imagine sa voix plus tard. Sa voix

¹ Maïssa Bey, «Sous le jasmin la nuit» in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 15.

² Ibidem, p. 14.

³ Ibidem, p. 9.

⁴ Maïssa Bey, «Sous le jasmin la nuit» in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 10.

⁵ Maïssa Bey, « Sous le jasmin la nuit » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 14.

d'homme. Ses mains d'hommes. Mains posées sur un corps de femme. Pour des caresses¹. »

L'écrivaine introduit dans ce récit une description psychologique et morale qui traduit le désarroi de l'époux face à cette situation qui le dérange. Le mari rentre le soir avec l'espoir de retrouver un peu de réconfort et d'amour chez sa femme. Mais cette dernière, réfugiée dans ses rêves, pour fuir sa situation aliénante, reste insensible, indifférente et sans vie. Elle le regarde simplement. Ce comportement est aussi décrit chez la protagoniste Isma de la nouvelle "La Fièvre dans les yeux d'enfant" : "Je ne me croyais ni dans le refus, ni dans l'abandon..."²

Les personnages des différentes nouvelles remettent en question l'harmonie de la vie familiale et les liens apparemment puissants de la famille. Il convient de constater que Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Aïcha Bouabaci et d'autres évoquent une situation d'exil intérieur qui se manifeste par des rêves confisqués d'êtres hors normes : des femmes qui vivent dans la solitude entre rêve et quotidien, un isolement parfois lourd et difficile à supporter car elles n'ont trouvé personne à qui se confier, seulement leur propre personne ; celle-ci devient leur confidente et leur asile dans lequel elles se réfugient et se disent :

là où aucune personne étrangère, aucun homme ne vient troubler leur tranquillité ou rompre leur inspiration, ternir les espoirs qu'elles nourrissent, là où aucune loi sociale ne vient les persécuter ou encore s'ingérer dans leur intimité pour la gérer, contrôler leur liberté intérieure et les contraindre d'observer les normes admises, là enfin où elles sont maîtresses et peuvent se livrer sans contrainte à leurs rêveries et leurs réflexions. Leur solitude, leur vie intérieure apparaissent comme un monde, une forteresse impénétrable et imprenable, deviennent le lieu où chacune, libre de ses agissements et souveraine de son identité féminine, peut devenir femme dans tout son éclat³.

C'est à partir de cet intérieur que les narratrices de certaines nouvelles, à l'exemple de celles de « La Nuit bleue » et « L'Enfant du rêve », nous livre sans retenue les secrets et l'intimité de chacune de ses héroïnes :

¹ Ibidem, p. 15-16.

² Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 108.

³ Yacine Idjer, « *Sous le jasmin la nuit* ». *L'hymne à la femme*, [En ligne] : <https://www.djazair.com/fr/infosoir/26991>, consulté le 13/12/2019

- Une de ses collègues était passée la chercher pour un visionnement, elle la trouva étendue sur le divan du salon... près de son corps, il y avait un coquillage sur lequel était inscrite une date : 26 juin...¹.
- En ce soir sacré, elle (Yamina) implora Dieu : "Mon Dieu, je te supplie, moi qui suis condamnée à vivre emprisonnée, après avoir vécu tant de joies vibrifiantes dans mon univers secret, fais-moi grâce d'un seul moment sublime"...².

Face à cet exil intérieur décrit, les nouvellistes nous montrent aussi que des liens forts et solides se fondent sur le respect au sein de la famille, respect dans lequel elles dénoncent implicitement une situation de subordination : « Sa femme doit le réveiller pour le bain qu'elle a préparé [...] sa femme l'attend, les enfants sont calmes [...] dans la salle de bain, ils parlent. Lui se repose dans la baignoire, sa femme savonne du linge³. »

Leïla Aslaoui souligne, elle aussi, ce rapport si particulier et essentiel vécu de façon tout à fait harmonieuse : « Elle dit à M'hamed je suis très fière d'être l'épouse d'un commissaire aimé et respecté de tous⁴. »

À travers le personnage de Souad, Rabia Abdessemed présente, dans "Les Diables et le bon Dieu⁵" une femme mourante. Seule face à la mort, elle se remémore tous les moments douloureux de sa vie. Une vie pleine d'insatiabilité, d'insatisfaction, de contraintes, de souffrances et d'une révolte continue d'épouse partagée entre les membres d'un groupe de terroristes puis trompée par Zoubir, son dernier époux. Cette femme, et le couple qu'elle a formé avec son mari, se sont heurtés à de nombreux obstacles : absence de toute intimité, affection et amour, car dans le groupe des intégristes, le mariage a pour unique fonction la jouissance des mâles. D'autres, comme la narratrice de "Carrefour", doivent accomplir leur rôle de procréation du fait que dans la société arabe, le mariage a pour objectif d'engendrer des enfants en vue de l'agrandissement de la famille :

- Le médecin a répété : - c'est deux. C'est comme ça. Deux filles. - Une fille, oui. Après les cinq fils de mon mari, je voulais une fille, pour moi.
- Toute la famille m'a fêtée. Il faut dire que je m'étais donné tant de mal⁶.

¹ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 15.

² Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, op. cit., p. 43.

³ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 17-18.

⁴ Leïla Aslaoui, « Un père pour Mériem » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 80.

⁵ Rabia Abdessemed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit. p.193.

⁶ Leïla Hamoutene, « Carrefour » in *Abîmes*, op. cit., p. 9

- Mais un matin, cette joie fut brisée impitoyablement par sa mère, qui lui annonça le projet de mariage que son père et elle avaient formé à son intention. Elle devrait se marier sous peu avec "celui, tu sais, dont la mère est venue un jour nous rendre visite"...¹.

- Il préfère s'asseoir pour mieux dissimuler sa colère. Comment lui, le père de Mahmoud, Mohamed, Hocine, Abdelkrim, Abdelouahab peut-il être le père d'une fille ? Ce ne peut être lui. Qu'a pu bien faire sa femme pour donner naissance à cette fille ? [...] Sa femme pleure. Tant pis, il ne la consolera pas².

La plupart de ces femmes sont considérées comme mortes puisqu'elles n'ont pas vécu cet amour qui apporte sa plénitude à la vie, et n'ont pas connu l'affection. De plus, elles ne savent ce qui se cache derrière le regard de leurs hommes qui n'ont jamais su leur dire l'amour qu'ils pouvaient éprouver pour elles.

Les écrivaines proposent parfois des schémas complètement métamorphosés de la famille ordinaire telle que la présente le discours social officiel. L'amour se transforme en haine et la fidélité en trahison. Et malgré tous les événements qui ont secoué, troublé la vie de ces femmes trompées, elles sont restées toujours les mêmes, leurs sentiments pour leurs maris n'ont pas changé.

Mais derrière cette apparence se dissimule un profond désir : celui d'emplir ce manque de tendresse au-delà du foyer conjugal, comme on l'a déjà relevé dans la nouvelle "La Fièvre dans les yeux d'enfant". Seule, enfermée entre quatre murs, Isma rêve d'un autre homme, « Omar » avec qui elle a retrouvé l'amour et la tendresse :

Quand nous nous sommes quittés, j'ai noté le jour – un 11 octobre. J'ai retenu la date, par fétichisme. Puis j'ai marché longtemps et sans but du milieu de l'après-midi à la nuit tombante.

Heureuse de connaître ce commencement. Heureuse d'être vivante, et libre, ce jour-là. Heureuse d'emporter en moi, au long de cette marche, son visage, ses traits, ses rides, ses lèvres, ses doigts...³

Ce sont ces mêmes sentiments dissimulés et ces désirs cachés au plus profond des femmes que Maïssa Bey a tenté de montrer avec une écriture créative et un style

¹ Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil*, op. cit., p. 40

² Leïla Aslaoui, « Imène un joli prénom » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 120

³ Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran langue morte*, op. cit., p. 88.

simple dans sa nouvelle "En ce dernier matin", où, elle l'explique lors d'un entretien :

Au dernier matin de sa vie cette femme se souvient que quelque chose a frémi en elle et qu'elle a pu peut-être passer à côté. Il m'arrive en croisant de vieilles femmes de me demander si elles ont eu des désirs ou si elles ont seulement vécu ? Elles sont dans une telle relation au monde et à elles-mêmes qu'on les suppose heureuses à l'abord, car elles ont réussi leur vie sociale, elles ont eu des enfants, elles sont mères respectées... mais l'écriture c'est aussi de savoir gratter et lorsqu'on va au-delà des apparences, au-delà de cette réalité donnée on découvre une autre réalité¹.

Dans ce récit écrit à la troisième personne, la narratrice exerce, dans cet espace qui est artificiellement limité et dont le symbole est la séquestration traditionnelle des femmes algériennes, une méticuleuse introspection vécue comme un retour dans le temps, mais elle s'imprègne inévitablement de l'histoire des autres femmes pareillement enfermées. Elle restitue les pensées et le discours intérieur des personnages (le fils, Rachid, la mère mourante...).

Le thème du retour aux origines est un des thèmes primordiaux des recueils de nouvelles. Ce retour se fait à l'aide de la mémoire des nouvellistes, profitant des sources intérieures de leurs propres souvenirs, et des sources extérieures écrites ou orales ; et, d'autre part, à l'aide de l'imaginaire, là où combler les lacunes semble nécessaire. Assia Djébar a bien exprimé cette exigence dans l'Avant-propos de son roman *Loin de Médine* : "Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter..²."

6. Littérature et résistance (une parole révoltée)

Les femmes algériennes arrivent, par le biais de l'emploi d'une innovation linguistique et l'utilisation de « l'énoncé réflexif³ », à briser l'enfermement et à s'opposer aux mentalités réductrices. Elles sortent du mutisme auquel on les a

¹ Maïssa Bey, interview dans *L'Expression*, 15 novembre 2006, consulté sur <http://ahmedhanifi.com/entretien-avec-maissa-bey-13-10-2006/#:~:text=Au%20dernier%20matin%20de%20sa,si%20elles%20ont%20seulement%20v%C3%A9cu%20%3F>

² Assia Djébar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 5.

³ Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967. Selon l'auteur, un énoncé réflexif est tout énoncé qui « parle, donc, à l'intérieur de l'énoncé, d'un des éléments du processus d'énonciation de ce même énoncé, de son acte d'émission. », p. 26.

condamnées, et offrent au monde leurs premiers récits. L'énoncé réflexif qu'elles utilisent semble remplacer, de plus en plus, « la transparence qui est caractéristique du classicisme de style des premiers textes¹ ». Pour employer un autre concept théorique qu'introduit, dans le domaine de la poétique, Tzvetan Todorov, à « la parole-action" qui couvre l'aspect performatif du discours, s'ajoute la " parole-récit " qui a pour objet le discours même². »

Les nouvelles telles « NONPOURQUOIPARCEQUE», « Corps indicible », « Le Cri », « La Fièvre dans les yeux d'enfant », « L'Enfant du rêve », « Imène un joli prénom », sont une révolte contre la tyrannie du langage immortalisée dans les valeurs patriarcales de la société algérienne actuelle réduisant la femme à un objet :

Derrière ou devant le « parce que », un gouffre. Ou une montagne couronnée de pics tranchants. Alors je me cogne, je m'enfonçe... Chaque nuit, au moment où je ferme les yeux, toutes les lettres du NONPOURQUOIPARCEQUE se tiennent la main, se déploient, se déforment, s'allongent démesurément, et forment une chaîne pendant que je cours de l'une à l'autre, tentant de passer sous la barre du A ou de sauter entre les deux jambes renversées des U³.

Quant à Rachida Titah, elle peint l'influence des mouvements islamiques sur le jeune Algérien et surtout la femme qui, prétendument trompée par l'illusoire modernité, remet en question les préceptes religieux légués par ses ancêtres ; « peu à peu, elle remettait en cause son mode de vie, qui lui semblait maintenant incompatible avec les préceptes qu'elle entendait prêcher par de pieux savants rassemblant des disciples de plus en plus nombreux⁴ ». La protagoniste de la nouvelle « La Gifle » avoue à sa mère qu'elle a enfin « trouvé les causes de ses frustrations⁵ » et

Lorsqu'elle se présenta tout enveloppée d'épaisses étoffes noires, la mère, en ouvrant la porte, eut un mouvement de recul qui agaça la visiteuse. Cette dernière entreprit, immédiatement, de convaincre sa mère de la nécessité de troquer son haïk blanc contre le

¹ Patrick Dandrey, Alain Viala, *Les deux esthétiques du classicisme français*, 1993, [en ligne] : https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1993_num_19_1_1744, consulté le 09/10/2016

² http://ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm.

Selon Tzvetan Todorov, la parole-action et la parole-récit sont deux types de discours : La parole-action est perçue comme une information, la parole-récit comme un discours.

³ Maïssa Bey, « NONPOURQUOIPARCEQUE » in *Sous le jasmin la nuit*, p. 89-90.

⁴ Rachida Titah, « La Gifle » in *Un ciel trop bleu*, op. cit., p. 33.

⁵ Ibidem, p. 33.

hidjab, tenue jugée plus convenable par le mouvement islamique auquel elle-même avait adhéré¹.

Et pour réduire la femme au silence, on la menace ou on la tue : « il y a six mois, son corps a été déchiqueté par une bombe placée dans sa voiture. Je me cachais déjà. Prévenue, je ne pus aller à ses funérailles, le surlendemain² »

Ces nouvelles sont aussi une analyse lucide, au ton tranchant, de la rhétorique que le discours social utilise, afin de tenir les femmes en état de soumission. Nous pouvons dire que cette surconscience du pouvoir de la parole et du caractère presque magique des mots est une caractéristique de l'univers de nos nouvellistes et revient sans cesse dans ce qu'elles disent ou écrivent, car derrière les paroles, nous pouvons percevoir l'angoisse des autrices algériennes provoquée par la perte de leur droit à la parole. Elles énumèrent des dialogues, des exemples de la vie quotidienne où les jeunes filles, puis, plus tard, les femmes, doivent apprendre à utiliser les mots, " s'arranger avec la vérité... à pas feutrés, enrobés de mensonges ", pour pouvoir obtenir ce qu'elles veulent. Et à travers leurs différents récits les écrivaines algériennes ont montré que la liberté est une chose que l'on donne conditionnellement à la femme algérienne, constamment surveillée.

Ainsi, la femme algérienne, poussée par l'envie de devenir la maîtresse de son destin, réfute toute forme de relégation et de soumission parce qu' « une femme qui ne se révolte pas, et s'accommode de la réalité en balayant de son dictionnaire "les mots révolte, insoumission, expression, affirmation, rêves, idéal", sera envahie par les sentiments de désespoir, d'impuissance, et de colère³. » Dès lors, l'écriture de la femme algérienne devient un moyen de résistance et de lutte contre le discours masculin né du discours religieux et de la culture maghrébine traditionnelle : «Le discours religieux – dans le sens de doxa – s'assimile au discours transmis généralement par les hommes. Que ce soit dans un contexte européen ou maghrébin, l'activité créatrice a été conçue comme libératrice, voire même dénonciatrice d'un espace privé réservé aux femmes face à « l'espace public » traditionnellement réservé aux

¹ Rachida Titah, « La Gifle » in *Un ciel trop bleu*, op. cit., p. 33-34.

² Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 75-76.

³ Jasmina Bolfek-Radovani, *Réflexions sur la condition actuelle des écrivains francophones du Maghreb: interviews avec Charles Bonn et Jean-Marc Moura et analyse de la presse française*, février 2004). [en ligne] [http://www.limag.com/Maitrises/Bolfek.rtf.](http://www.limag.com/Maitrises/Bolfek.rtf), consulté le 17/03/2018.

hommes¹ ». Les femmes nouvellistes et romancières algériennes éprouvent un désir de combattre le poids de la Tradition misogyne transmise par l'éducation.

¹ Josefina Bueno Alonso, *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*, Université d'Alicante, 2004, p. 16. in File:///C:/Users/Yacine/Downloads/ecob,+THEL0404110007A.PDF.pdf, consulté le 11-06-2022.

Chapitre III

L'écriture de l'urgence : écriture de l'Histoire, violence et société

Chapitre III : L'écriture de l'urgence : écriture de l'Histoire, violence et société

[...] Il y a violence quand un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte. Massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs acteurs à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles.

Michaux Yves-Alain, *Violence et politique*. Paris, Gallimard, coll. "NRF essais ", 1978, p. 20.

À la recherche d'une affirmation de soi qui se fait dans la tension et la douleur, la femme écrivaine passe du rôle de la femme "objet" au rôle de la femme "sujet créateur" par le biais d'une écriture renouvelée, car le pouvoir de l'écriture sera, pour l'autrice, une sorte de compensation, une réalisation de soi dans la mise à nu de son propre vécu. L'espace d'une telle écriture est une construction symbolique dans lequel la femme signe un engagement pour la prise en charge de son devenir et celui des autres femmes.

L'écriture féminine s'impose sur la scène littéraire pour donner le droit aux femmes de donner existence symbolique à ce qui leur a toujours été interdit par les hommes et participe aussi à la production de savoirs de son époque. Ainsi, le "féminin" en écriture est devenu un moyen de dénoncer le statut des femmes dans la société arabo-musulmane en justifiant esthétiquement leur choix du thème de l'identité féminine. Par l'écriture, l'écrivaine algérienne crée un espace d'expression pour la parole féminine dans lequel sa propre voix qui, s'inscrivant dans une polyphonie féminine, peut aussi s'exprimer de manière individuelle.

1. L'écriture et le moi (une affirmation de soi)

À partir des années 1985, les témoignages et les récits de vie se multiplient et deviennent plus intenses. Cela concerne l'ensemble de la littérature algérienne d'expression française. Les personnes veulent alors sortir du silence et parler en toute liberté afin de plaider leur propre cause. Aussi, l'une des caractéristiques de l'écriture féminine d'expression française au Maghreb est de raconter et se raconter tout en recourant à la mémoire qui remonte jusqu'à l'enfance : il s'agit de récits autobiographiques ou d'inspiration autobiographique. Un thème précis et particulièrement douloureux, mais glorieux aussi, pour les romancières et nouvelles algériennes, est celui de l'histoire immédiate : c'est-à-dire les souvenirs de la guerre d'indépendance à laquelle les femmes ont participé. Maïssa Bey, pour combler les vides de l'histoire, a passé trois années à la collecte de sources et, après une vérification objective, a recoupé des témoignages pour écrire, avec le plus de vérité possible, ses récits. Elle l'explique :

Besoin de commémoration au sens de "se souvenir ensemble", d'associer le lecteur au souvenir, besoin d'élucidation, d'évocation d'une histoire qui ne serait pas falsifiée ou

déformée par la mémoire, par la mémoire des autres, par la mienne aussi. Parce que lorsqu'on veut convoquer les souvenirs, surtout lorsqu'il s'agit de souvenirs d'enfance, on s'aperçoit souvent qu'on a tendance à confondre ce que d'autres nous ont raconté avec ce que nous avons vraiment vécu. La prégnance des images surajoutées fait souvent obstacle à la restitution. Et c'est alors qu'intervient l'imaginaire.¹

Ce thème de la guerre tient une part importante dans les nouvelles et romans algériens, car il leur donne l'occasion d'écrire la mémoire et de réécrire l'Histoire de cette guerre qui a été longtemps laissée dans l'ombre, refoulée, et aussi de décrire les blessures qui avaient touché au plus profond des êtres. Ainsi la redécouverte de la mémoire collective de la guerre d'Algérie permet à ces autrices algériennes de retrouver la mémoire individuelle... Toutes les femmes écrivaines, comme d'autres dans le monde, poursuivent inlassablement leur quête identitaire et nous emmènent, une fois de plus, à la découverte d'une Algérie omniprésente. Dès leur tendre enfance, elles ont été en quête de leurs origines ; une recherche de l'identité la plus profonde.

Les récits des nouvellistes portent sur la difficulté de mettre en mots des scènes auxquelles elles n'ont pas participé mais qui leur ont été racontées et qui sont fondamentales dans la mémoire et l'imaginaire. En témoigne un passage de ce texte :

J'ai longtemps, très longtemps hésité avant d'écrire, non pas sur la guerre, mais sur ce qui m'apparaît à moi comme un questionnement fondamental : le bouleversement profond, total, irrémédiable et irrémissible que représente une guerre dans la vie de ceux qui la font, qui la subissent (directement ou indirectement) et qui en portent à jamais les séquelles, séquelles qui ne s'effacent pas avec un cessez-le-feu ou des traités ou des accords de paix. J'ai longtemps hésité parce que je ne voulais pas qu'à l'instar de beaucoup d'écrivains de mon pays ou d'ailleurs, mon travail d'écriture soit centré sur la déploration et/ou la célébration d'un passé forcément glorieux élevé au rang de mythe qui détermine tout le devenir des générations suivantes. Et c'est peut-être plus cela qui m'a poussée à revenir sur une part de mon histoire que le désir de ne plus différer le moment de la confrontation. Il y a aussi bien entendu un cheminement individuel, une quête qui ne peut aboutir que si l'on prend le temps de rassembler tous les fragments qui constituent notre propre histoire².

¹ Discours de Maïssa Bey lors du premier congrès franco-algérien de psychiatrie tenu les 3-4 octobre 2003 à Paris sur : « États post-traumatiques liés à la guerre d'Algérie et phénomènes complexes de la mémoire post-traumatique » [en ligne] : <http://arabpsynet.com/Congress/FrancoAlgerianPSYCongress.htm>, consulté le 03/05/2021.

² Souad et Amine Khaldoun, « Identité culturelle dans *Bleu Blanc Vert* de Maïssa Bey », https://www.memoireonline.com/07/08/1368/m_identite-culturelle-bleu-blanc-vert-maissa-bey4.html%20, consulté le 02/06/2019.

Ainsi, dans un récit autobiographique, "C'est quoi un arabe ?" du recueil *Sous le jasmin, la nuit*, Maïssa Bey décrit tout ce qui peut constituer son être, son rapport au monde, ses relations avec les autres, sa singularité. C'est un récit que l'on peut supposer nourri d'autres biographies dans la mesure où il présente un *flash back* durant la colonisation française. Une période qui a tant marqué son enfance : elle évoque ses souvenirs et parle de son père, un instituteur torturé et tué par l'armée française : « Des militaires français accompagnés d'un homme [...] Ils ont pénétré chez eux au milieu de la nuit¹,... puis ils sont partis, emmenant son père ² ». Avec un mélange de fiction et de souvenirs personnels, Maïssa Bey écrit ce récit dans le but de revenir sur les chemins de son enfance, et plus loin encore. Elle revisite le passé pour éclairer ou tenter d'éclairer le présent : « Enfance. Je plonge mes mains dans l'informe. Je cherche. Sable mouvants, tièdes. Je m'enfonce³ ».

Le personnage central, qui est une jeune fille, tente de reconstituer les fragments épars de sa personnalité, comme tout Algérien. Elle perçoit, dans l'ordonnance de son monde, des incohérences : Que veut dire "arabe" ? Et pourquoi l'autre perçoit-il cet être comme différent, même si ce dernier parle et/ou peut parler la même langue que lui ? « Mais alors, les Arabes peuvent aussi parler français ? Parler une langue. La faire sienne sans toutefois perdre de vue qu'elle ne nous appartient pas⁴. » Des questions et d'autres auxquelles l'écrivaine, à travers la narratrice, n'a guère trouvé de réponses, même chez les adultes qu'elle suppose connaître tout : « [...] seuls les adultes peuvent répondre aux questions. Néanmoins, je n'ai pas la réponse⁵ ». Elle cherche la réponse dans les yeux de son grand-père, et dans tout ce qui l'entoure, mais vainement. À l'école, cette petite fille a appris beaucoup de choses, a découvert des mondes si vastes.

L'écrivaine de « C'est quoi un arabe », comme Assia Djebar dans "Oran, langue morte", évoque le souvenir où des militaires ont conduit avec eux son père, jugé et emprisonné. Toutes les deux (les narratrices) tentent de se rappeler les bons

¹ Maïssa Bey, « C'est quoi un Arabe » in *Sous le jasmin la nuit, op.cit.*, p. 145.

² Ibidem, p. 145.

³ Ibidem, p. 135.

⁴ Ibidem, p. 138.

⁵ Ibidem, p. 135.

moments qui ont précédé ce drame. Elles songent à la liberté donnée par cet immense espace (la ville ou le village) : « D'où vient, si intense, cette impression de liberté? Sans doute des espaces nus et déserts, au-delà des champs de blé à perte de vue. L'écho des cris d'enfants répercutés loin, très loin. Épis arrachés, encore verts, goût des grains de blé encore tendres¹. »

Mais vient le moment où toute protection, toute liberté disparaissent à jamais. L'écrivaine restitue l'histoire. Elle a fait des recherches pour ne pas trahir le réel, du moins sur le plan de la chronologie des faits historiques évoqués : « Janvier 1957. Enfin un point d'ancrage. Un repère sûr. Quoi de plus solide qu'une date pour étayer des souvenirs ? Certifiée conforme par les livres d'histoire². »

À la suite d'une grève générale décrétée par le FLN³, son père fut arrêté et condamné parce qu'il combattait pour sa liberté, sa dignité. Il refuse d'être humilié : « Sous le même soleil des hommes se font la guerre. Lui et les siens se battent pour ne plus être humiliés. Pour avoir le droit d'être libres sur une terre qui leur appartient⁴. »

Dans ce récit, par exemple, Maïssa Bey ne fournit pas seulement des précisions sur le temps, l'époque de l'action, mais souligne aussi un autre aspect : celui du respect qui règne entre les membres de la famille et de la forme qu'il prend dans cette cellule familiale qui est souvent considérée comme l'espace fondamental et le noyau de toute société : « Cela ne correspond pas à ce que je sais aujourd'hui des traditions en vigueur dans notre famille. Impossible. Les pères en ce temps-là ne pouvaient voir leur femme ou leurs enfants en présence de leur propre père. Par pudeur. Par respect⁵. »

Cette nouvelle ne présente pas immédiatement une écriture autobiographique, puisqu'elle est écrite à la troisième personne, mais les glissements fréquents de la troisième personne, "elle" témoin, à la première, "je" acteur, peuvent nourrir une réflexion sur la définition du genre. La focalisation interne utilisée est certes un choix d'écriture des nouvellistes algériennes qui a du sens et construit du sens. La

¹Maïssa Bey, « C'est quoi un Arabe » in *Sous le jasmin la nuit, op.cit.*, p. 139.

²*Ibidem*, p. 141.

³Le FLN est le Front de Libération Nationale.

⁴Maïssa Bey, « C'est quoi un Arabe » in *Sous le jasmin la nuit, op.cit.*, p. 143.

⁵*Ibidem*, p. 137.

proximité du personnage de la femme et de l'autrice est renforcée par ce choix. La présence d'un discours réaliste d'où l'actualité n'est pas absente investit l'écriture dont le passage de l'un à l'autre est constitutif.

Quoique ce soit un récit autobiographique, Maïssa Bey emploie la troisième personne, "elle", qui, selon R. Barthes :

[...] engage deux éthiques opposées : puisque la troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés [...] De toute manière, elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur, mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. Elle est donc plus qu'une expérience littéraire : un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à l'existence¹.

Afin de se distancier et d'aller jusqu'au bout du récit, les autrices ont recouru à cette troisième personne (elle) qui leur permet des prises de recul intellectuel qui sont parfois, comme les a jugées Maïssa Bey, importantes : « J'ai fait appel au "elle", une distanciation était nécessaire. Ce qui est certain, c'est que le "elle" permet d'aller jusqu'au bout du récit, de prendre des distances parfois nécessaires. Peut-être que le "Je" narratif peut amener à un amalgame entre l'auteur et l'héroïne...² »

Nous supposons que, dans leurs productions littéraires, les deux écrivaines Assia Djébar ("*Femmes d'Alger dans leur appartement*³ ») et Maïssa Bey ("*C'est quoi un Arabe*"), portent un regard critique et un jugement particulier et réfléchi sur la culture arabo-musulmane. Elles accèdent, à travers leurs héroïnes, à la découverte du monde de leur enfance et par conséquent parviennent à avoir une perception privilégiée de leur être.

Cette culture est marquée aussi par le mythe qui est exploité dans les récits des nouvellistes. Dans la nouvelle "Or et Jade", le mythe s'articule à la fiction. Nadia Ghalem, dans l'incipit de ce récit, annonce son projet d'écriture : « Une terrible héroïne de tragédie grecque habitait Jelica [...] mais en apparence, sa vie actuelle

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, Le Seuil, 1953, réédition 1972, p. 29.

² <http://zaweche.unblog.fr/2008/05/21/maïssa-bey-un-auteur-a-lire-absolument-et-le-plus-vite-possible/>

³ *Femmes d'Alger dans leur appartement* est un recueil de nouvelles publié pour la première fois en 1980 chez Albin Michel et réédité en 2002 avec une longue nouvelle inédite, « La Nuit du récit de Fatima ». Assia Djébar nous raconte le vécu, la difficulté d'être dans une société arabo-musulmane, la révolte et la soumission, la rigueur de la Loi qui survit à tous les bouleversements et l'éternelle condition des femmes.

tournait autour de Médée, le mythe et la tragédie confondus l'avaient troublée... Dans sa vie tout était planifié, organisé. Pas de compagnon, pas de trahison, pas de mythe de Médée qui détruit la descendance de l'homme qui l'a trompée¹ ».

Ainsi, le personnage principal qui est censé subir le même sort que Médée² ne lui ressemble que partiellement. En effet, loin d'être une infanticide, elle a donné naissance à quatre enfants. Jelica est tombée amoureuse de Chang, « elle avait été séduite par cet artiste qui lui avait appris comment les peintres chinois projettent leur nature profonde et leur vision intérieure dans les paysages qu'ils dessinent au pinceau et à l'encre conformément au principe du taoïsme³ ». Cet amour l'a poussée à confier à Chang qu'« elle avait volontairement participé à l'une de ces expériences (expérience des N.T.R⁴) pour lesquelles on sollicite régulièrement des femmes⁵ ».

Quant au destin de la grand-mère Mélanie, l'autrice laisse le lecteur incertain. Aurait-elle été tuée par Jelica, la femme enceinte ? « – Les nouvelles technologies de reproduction. Je suis enceinte. [...] Que s'est-il passé depuis ? Grand-mère Mélanie était morte au printemps et Jelica ne s'était pourtant jamais sentie aussi sereine...⁶ ».

Le mythe d'Ariane⁷ est aussi investi dans la nouvelle « La Petite Fille de la cité sans nom ». Maïssa Bey, à travers Rania, la petite fille de cette cité pauvre, raconte les souffrances des enfants condamnés à rapporter de l'eau de l'usine de raffinerie d'huile : « elle sait qu'elle doit à tout prix rapporter de l'eau à la maison, sinon ils n'auront pas de quoi préparer à manger et laver leur linge. Alors, jour après jour, elle

¹ Nadia Ghalem, « Or et jade » in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 133.

² Selon la mythologie grecque, Médée est fille du roi de Colchide – détenteur de la Toison d'Or – et de l'Océanide Idye. Elle est donc à la fois d'ascendance royale et divine. Médée est une puissante magicienne et elle est prêtresse de la déesse Hécate (représentante de la lune noire, symbole de la mort). Consulté sur <http://www.linflux.com/arts-vivants/personnage-mythique-medee/>

³ Nadia Ghalem, « Or et jade » in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 133.

⁴ « Les nouvelles technologies de la reproduction (NTR) permettent aujourd'hui aux femmes qui n'arrivent pas ou ne peuvent pas avoir d'enfant, pour des raisons biologiques lorsque l'infertilité est médicalement constatée ou pour des raisons sociales lorsque, célibataires ou veuves, elles n'ont pas de partenaire ou sont en couple avec une autre femme, de recourir à des techniques médicales pour concevoir un enfant. » Source : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00776019>, consulté le 13/02/2019.

⁵ Ibidem, p. 133.

⁶ Ibidem, p. 135.

⁷ Ariane, séduite par Thésée, l'aide à s'échapper du labyrinthe en lui fournissant un fil qu'il dévide derrière lui afin de retrouver son chemin.

allait un peu plus loin, de plus en plus loin. Elle a un peu mal aux bras ¹». Elle se sacrifie pour ceux qu'elle aime car « elle a parfois plusieurs kilomètres à faire et doit frapper à plusieurs portes² ». Cette fille aux yeux aigue-marine cherche le bonheur et la liberté sur l'autre rive : « Tout ce qu'elle veut, c'est pouvoir un jour s'en aller à son tour. ³ »

La jeune fille se rend compte de son destin et assume le poids de la misère commune à toute la famille, et à tous les habitants des cités oubliées de la nouvelle Algérie. Ce rêve se transforme en un vrai cauchemar d'un labyrinthe sans fin. Alors, prisonnière dans ce dédale, la petite fille tente de trouver le fil d'Ariane qui la guiderait certainement vers la sortie et par conséquent vers sa liberté enchantée dans un ailleurs :

Elle non plus ne sait pas pourquoi elle rêve souvent de labyrinthes. D'immenses galeries sombres et humides, inlassablement parcourues en allers et en retours inutiles. Toutes les nuits, elle court, s'égaré dans d'inextricables dédales, parce que personne n'a tendu de fil pour elle pour l'aider à déboucher sur la lumière⁴.

Cette jeune fille ressemble en partie à la fillette Rania, muette et invisible, qui, après avoir tenté de s'exprimer un temps par la danse et l'écriture sur le sable, finit par disparaître dans la mer:

Les mots dans les livres sont noirs et silencieux, ils sinuent comme des serpents et ne résonnent pas dans sa tête même quand elle en trace les contours sur la terre, [...] mais c'est peut-être à force de tracer des signes dans la poussière qu'elle a trouvé le chemin. Ou alors à force de regarder les étoiles disparues depuis longtemps. Personne dans la cité ne sait pourquoi, un matin, elle n'était plus là⁵.

Le récit reste ouvert, le sort de la petite fille demeure inconnu, mystérieux. Personne ne sait ce qui lui est arrivé. Le lecteur assiste à un brouillage du drame, ce qui rend ce récit « énigmatique⁶», il se construit comme dérangement de la communication de l'information. Les nouvellistes placent le lecteur devant un événement, un comportement dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui

¹ Maïssa Bey, « La petite fille de la cité sans nom » in *Nouvelles d'Algérie, op.cit.*, p. 152.

² Ibidem, p. 153.

³ Ibidem, p. 155.

⁴ Ibidem, p. 151-152.

⁵ Ibidem, p. 153.

⁶ Tomachevski, cité par Raphaël Baroni in « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative » art. cité, p. 12.

demeurent cachées. Selon Charles Grivel, ce mode de narration produit le désir de lire et retient le lecteur à la lecture :

Le récit est énigme. Il se constitue comme dérangement de la communication de l'information seconde : le démenti n'intéresse qu'énigmatisé. Le lecteur assiste au brouillage du drame, il est placé devant un événement, un comportement, etc. dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. [...] Le démenti suppose l'énigme, n'est opérant qu'en tant qu'énigme. L'innovation, en effet, n'est intéressante que dans la mesure où elle est rendue « mystérieuse » : une information non probable n'est en soi ni intéressante, ni étonnante. [...] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture) qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même¹.

Le lecteur est tenu en haleine par les ressources du secret. Du point de vue de la réception, de l'effet produit, l'énigme ou la curiosité suscitent un questionnement chez le lecteur et contiennent la promesse d'une réponse aux hypothèses formulées par ce lecteur et qui pourront être vérifiées ou infirmées. En d'autres termes, « l'énigme constitue la borne initiale d'une "séquence" du texte assimilable au "nœud" de la *fable*, la séquence à laquelle elle donne lieu exprimant non plus la totalité et l'unité d'une action, mais celles d'un discours². »

Raphaël Baroni note, à ce propos, que les « mises en intrigue » relevant des stratégies narratives différentes reposent sur « la sélection d'événements instables (éventuellement de type conflictuel) mis en scène de manière claire, mais progressive et sur un obscurcissement volontaire de la représentation³ » qui produit un effet d'énigme et de curiosité⁴.

¹ Grivel, Charles (*Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973 :261-262). Cité par Raphaël Baroni in « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative. » art. cité, p. 12.

² Raphaël Baroni « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative. » art. cité, p. 12.

³ Ibidem.

⁴ Sur « L'énigme et la nouvelle », voir Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, pp. 82-91.

2. L'écriture d'un espace tragique¹

L'écriture, pour les nouvellistes algériennes, constitue, comme nous l'avons déjà mentionné dans un chapitre précédent, un outil de combat pour briser le silence. Elles peignent le quotidien du peuple algérien, ses souffrances, ses angoisses, bien qu'elles soient menacées tantôt par les intégristes, tantôt par l'État.

Contrairement à ce que beaucoup souhaitaient, les écrivains des années 1990 se sont mis à s'exprimer, à écrire encore plus, comme pour mettre fin à la peur de dire les cruautés et les injustices qui ont si longtemps pesé sur l'individu. La mort de certains écrivains et penseurs algériens comme Tahar Djaout marque une prise de conscience des intellectuels avec la montée *crescendo* de la violence dans le pays. Leurs écrits avaient un seul but : celui de tenter de décortiquer la réalité sanglante du quotidien. Car seuls les mots peuvent sauver du désespoir et de la déraison. Et, une fois l'horreur nommée, les écrivains s'engagent à critiquer alors le pouvoir gangrené par la mafia politico-financière et l'intégrisme.

Rappelons aussi que l'on a parlé à ce sujet, et en premier lieu les auteurs eux-mêmes, d'une écriture « de l'urgence ». La plupart de leurs discours témoignent sur cette période sanglante de la conjoncture historique. Avec des mots disant le refus d'une complicité confortable, l'écriture de l'urgence est considérée comme un acte d'engagement et de dévoilement de la réalité explosive. Pour Assia Djébar, l'écriture est « pour dire l'Algérie qui vacille² ». En outre, le témoignage de l'indicible horreur se fait par une fiction atténuant tous les chagrins qui « sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte.³ » comme le note Hannah Arendt. Les pouvoirs de la fiction sont soulignés également par Jean-Marie Schaeffer:

La fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons

¹ « Qui inspire une émotion intense, par un caractère effrayant ou funeste. » (*Le Robert*) Il est clair que le tragique ne se définit pas uniquement à travers la présence de la violence. Mais il signifie aussi : « Propre à la tragédie, à une situation conflictuelle, dramatique, douloureuse, dans laquelle une personne est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper. » (TLF : <https://www.cnrtl.fr/definition/tragique>).

² Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Le livre de Poche, 1995, p. 242.

³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, cité par Marie-Claude Hubert in *L'écriture du terrorisme dans la littérature algérienne*[en ligne] : <http://revuechameaux.org/numeros/guerre-et-terrorisme/lecriture-du-terrorisme-dans-la-litterature-algerienne/>, consulté le 13/12/2020.

accédé à notre identité personnelle et à notre être-au-monde. La fiction, par son existence même témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde. Mais elle fait plus que témoigner de ce fait : elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée – dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme.¹

En somme, la fiction « fait plus que témoigner ». La destruction de la société par les interventions violentes des intégristes est dénoncée par l'ensemble des œuvres qui décrivent un peuple algérien vivant avec un sentiment d'insécurité permanent.

Dans ce chapitre de notre analyse, nous remarquons que la violence est un élément important dans les différents recueils de nouvelles ; nous avancerons même que la violence est la clef qui permet d'analyser et de comprendre les histoires de notre corpus. Cette violence se manifeste sous plusieurs formes. Il peut s'agir de :

2.1. Violences verbales.

La violence verbale consiste à faire mal avec des mots (par exemple : les injures). Mais elle ne se résume pas uniquement à des mots grossiers ou à un emportement excessif. Elle peut se cacher dans le ton de la voix ou dans la manière de s'adresser à l'autre :

Lorsque la voisine est arrivée, les femmes avaient mis une cassette de Raï². La voisine, qui portait le djilbab, s'est arrêtée au seuil du salon. Elle a dit : "Vous écoutez une musique impie. C'est un péché, une honte... des femmes et des enfants... vous irez en enfer, mais, avant, vous seriez châtiés comme il se doit... Arrêtez cette musique tout de suite sinon..."³

Qualifier l'écoute de la musique d'acte impie, menacer de punition par les islamistes constituent en soi une violence. Certaines remarques ou certains mots sont parfois des coups violents. Ils laissent des blessures profondes, même si elles sont invisibles : « Je ne suis pas ton ennemie. C'est toi qui es devenue ennemie de

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 327.

² Le Raï est une musique populaire algérienne, censurée par les islamistes. On la connaît en France grâce, notamment, au chanteur algérien Cheb Khaled.

³ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon op. cit.*, p. 47-48.

Dieu...¹ ». Nous notons que ce discours extrémiste se fonde sur deux axes : « La construction et la rhétorique du langage du discours, et le côté cognitif et comment le manier pour atteindre le maximum d'influence, ce qui contribue à le décortiquer et à clarifier son mécanisme d'action, visant à ébranler les idées du destinataire, à le persuader puis le contenir² ». Ce discours est donc une forme de violence verbale dirigée contre le destinataire pour l'influencer. Cette violence peut se cacher dans le ton de la voix ou dans la manière de s'adresser à l'autre. C'est cette forme de violence que l'on retrouve dans la nouvelle « Sans toi ni loi » :

Nassima lui suggéra de contacter un avocat : « Il saura assurer ta défense et l'argent que tu donnes à ton ami sera mieux chez l'avocat ».
– Tais-toi, lui dit-il, c'est une affaire d'hommes. Cela ne te regarde pas.
– Crois-tu cela ? Ne suis-je pas la seule à demeurer toute la journée et toute la nuit dans ce trou à rats ?³ »

2.2. Violences psychologiques.

Les autrices évoquent la violence psychologique qui n'est reconnue que depuis peu, comparée aux autres formes de violences. Il n'en existe pas de définition universelle, elle est donc difficile à définir, difficile à détecter, à évaluer et à prouver. La violence psychologique s'aggrave avec le temps, et peut nuire au développement psychologique (intelligence, mémoire, reconnaissance, perception, attention, imagination et sens moral) ainsi qu'au développement social (capacité de percevoir, de sentir, de comprendre et d'exprimer des émotions) :

La violence psychologique est une forme très répandue et dommageable de maltraitance envers les enfants. Elle reflète l'incapacité du donneur de soins de fournir un environnement approprié et favorable au développement de l'enfant, et le fait que ce dernier fait continuellement ou habituellement l'objet d'actes de violence déshumanisants, comme se faire injurier fréquemment.⁴

Parmi toutes les formes de violences qu'un être humain peut subir, la violence psychologique est parfois la seule forme d'abus ou de négligence à se manifester.

¹ Leïla Sebbar, « Vierge folle, vierge sage » in *La Jeune Fille au balcon op. cit.*, p. 121.

² Omar Al-Hammoud, *La structure de la rhétorique terroriste d'Al-Qaïda*, disponible sur <https://imctc.org/fr/eLibrary/Articles/Pages/Articles1642020.aspx>

³ Leïla Aslaoui, « Sans toit ni loi » in *Dérives de justice, op. cit.*, p. 20.

⁴ Christine Wekerle, « La violence psychologique : un tour d'horizon », août 2019, disponible sur <https://www.enfant-encyclopedie.com/maltraitance-des-enfants/selon-experts/la-violence-psychologique-un-tour-dhorizon>

Les formes de cette violence sont diverses et peuvent s'exprimer, chez les hommes, par un rejet des sentiments lors des relations amoureuses (une insatisfaction de la vie en général), tandis que pour les femmes, « la violence psychologique [est] un facteur de prédiction robuste d'une faible satisfaction sur le plan des relations¹ ». Les parents qui se considèrent comme impuissants ou qui veulent protéger leurs enfants ont une réactivité affective plus élevée, adoptent une attitude hostile envers ces derniers et leurs comportements et peuvent agir de façon autoritaire et contrôlante envers eux :

Il (le père) gifle Mélissa, la mère arrive en courant: « qu'est-ce qui se passe? Mélissa, ma fille... [...] »

– Ta fille est trop libre... un de ces jours, elle se fera enlever et peut être même à son consentement.

La mère se dirige vers la chambre des filles, elle frappe à la porte, Mélissa n'ouvre pas².

Par peur, le père de Mélissa a agi avec violence en dévalorisant sa fille : « elle se fera enlever et peut être même à son consentement³ ». Cet acte constitue un "rejet" qui peut causer de graves préjudices au développement des enfants, et qui peut avoir des répercussions à long terme : « Une fille qui court, même avec ses frères loin de la maison de sa mère, n'est plus une fille, elle ne trouvera pas de mari, c'est une fille perdue⁴ ».

Notons aussi que cette violence peut englober les menaces de sévices, l'isolement, l'humiliation ou la privation de contact. Mourad, le protagoniste de la nouvelle « L'Attentat » a mené une vie quasiment clandestine une année entière : lettres ou avertissements téléphoniques s'étaient succédé pour lui signifier qu'il était « un homme mort⁵ »

La violence psychologique peut aussi être représentée par la "dégradation", qui consiste à montrer l'être insulté, ridiculisé, injurié, parodié, infantilisé.

¹ Christine Wekerle, « La violence psychologique : un tour d'horizon », août 2019, disponible sur <https://www.enfant-encyclopedie.com/maltraitance-des-enfants/selon-experts/la-violence-psychologique-un-tour-dhorizon>

² Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 38.

³ Ibidem, p. 38.

⁴ Leïla Sebbar, « La Fille des collines » in *Sept filles*, op. cit., p. 75.

⁵ Assia Djebar, « L'Attentat » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 141.

Tous les hommes de la ville ont vu sa fille là où se vendent les femmes... Sa fille est à vendre ? Elle est maudite. La malédiction est sur la maison. Elle n'en doute plus. Elle ne pleure pas. On ne pleure pas une fille qui se vend aux hommes¹.

Et elle peut aussi revêtir la forme de la "terreur", où la personne terrorisée, contrainte par l'intimidation, est mise dans un milieu dangereux.

Les filles et les femmes qui courent à moitié nues, les championnes qui s'exhibent aux yeux du monde entier à la télévision, ces filles et ces femmes sont des ennemies de Dieu et de la religion, elles sont impies et criminelles, elles méritent la mort, les tuer est licite...² »

Assia Djebbar souligne les conséquences, graves, des maltraitances sur le développement de l'être :

De loin, ont claqué des coups de feu. J'aperçus, mais confusément, des jeunes gens, « des voyous » me dis-je dans un début d'effroi. Tout à côté de moi, une jeune femme, échevelée, les yeux rougis, agrandis de... « Eux, nous » me dis-je, je venais de me rendre compte que nous étions les victimes visées...La jeune femme près de moi, les cheveux dénoués, sur ma gauche, eut un sursaut en arrière, comme pour tomber [...] J'ai regardé autour, sensation froide d'être au cœur du cauchemar ; de ne plus parvenir à m'en délivrer³ !

Quant à Djoher, une jeune femme au voile noir, mariée à seize ans à un cousin septuagénaire qui n'avait pas résisté longtemps aux attraits de la jeune fille au point d'en mourir quinze jours après les noces, elle subit la haine et la violence de sa famille. Elle ne réussira pas à supporter les atrocités de l'être humain et la société ne semble pas prête à l'accueillir à bras ouverts :

Puisqu'elle avait été incapable de garder son époux et d'en avoir un héritier, Djoher fut rejetée par les siens. Dès lors, elle se réfugia dans ces limbes réconfortantes d'où un éclair de lucidité venait parfois l'arracher. Elle poussait alors des cris de frayeur qui agitaient le pavillon que les malades parcouraient à la recherche d'un refuge, d'un silence⁴.

Dans certaines nouvelles, la violence psychologique est constituée par l'ensemble des traits qui attribuent aux femmes une nature stéréotypée, laquelle correspond aux représentations traditionnelles qui les maintiennent dans un rôle de dominées, de mineures. Dominées par une société masculine, traditionnelle et conservatrice mais surtout influencée par l'intégrisme. Leïla Sebbar, Maïssa Bey et Rabia Abdessemed abordent et dénoncent ainsi le viol, l'enlèvement, la polygamie,

¹ Leïla Sebbar, « La Fille avec des Pataugas » in *Sept filles*, op. cit., p. 48.

² Leïla Sebbar, « La Fille des collines » in *Sept filles*, op. cit., p. 76.

³ Assia Djebbar, « Le Corps de Félicie » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 342-343.

⁴ Leïla Hamoutene, « Femmes » in *Abimes*, op. cit., p. 57.

l'autorité masculine, la marginalisation... toutes ces formes d'oppression que nous avons déjà rencontrées :

Beaucoup d'hommes dans l'Algérie nouvelle n'hésitaient pas à convoler, à nouveau en justes noces, prétendant ne pas enfreindre le code de l'islam qui permet aux hommes, comme chacun sait, d'être polygames si cela leur chante, à la condition expresse d'avoir les moyens d'entretenir convenablement une deuxième, une troisième et une quatrième épouses. Or les moyens, grâce à Dieu, ne manquaient pas puisque, depuis l'indépendance, il y avait beaucoup plus de pauvres et beaucoup plus de riches. Alors comme à l'époque de Haroun Er-Rachid, on reléguait la première épouse dans la première demeure, sans la répudier, et on installait une deuxième épouse, en général plus jeune, dans une deuxième demeure, en général plus cossue. On s'assurait ainsi de beaux enfants tout neufs...¹

2.3. Violences physiques.

La violence physique atteint la personne dans son intégrité physique. Une agression est une attaque non provoquée, injustifiée, généralement soudaine et brutale contre une personne. Par ailleurs, « tuer un être humain est un acte répugnant qui laisse dans l'âme de celui qui le commet une marque indélébile. Cette marque prend la forme d'une réaction émotionnelle plus ou moins forte, qui survient de façon aléatoire et parfois répétitive² ». Or, le désir de vengeance participe à la déshumanisation du sujet et favorise donc la décision hâtive qui mène aux erreurs. Toutefois, comment refouler ce sentiment lorsque l'on voit sa femme et ses enfants souffrir et que l'ennemi, qui n'est en réalité que sa sœur Zohra, utilise des méthodes lâches ? Mostefa, le protagoniste de la nouvelle « Sans toi ni loi », déçu des décisions du tribunal, décide de se venger de sa sœur qui, à l'aide d'un procureur de la République, s'empare de la villa. Mostefa apprend ce que sont l'hypocrisie et l'injustice, sous leurs aspects les plus pernicieux :

Le lendemain, il revint. Il attendit qu'elle sorte. Il était 11 heures. Il avait à présent tout son temps. La justice lui avait inculqué la patience d'attendre. Elle (la sœur) apparut, un panier à la main. Il la saisit par les cheveux, la renversa à terre et frappa avec son couteau, un coup, deux, trois. Il ne voulut plus s'arrêter. Quand il la lâcha, il demeura là debout, l'arme dans la main droite, l'arrêt de la cour dans l'autre, et n'opposa aucune résistance

¹ Rabia Abdessemed, « Justice immanente » in *Mémoire de femmes, op. cit.*, p. 224.

² Brice Erbland, « Le processus homicide. Analyse empirique de l'acte de tuer », *Inflexions*, 2016/1 (n° 31), p. 131-139. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2016-1-page-131.htm>, consulté le 20/06/2022

aux policiers. Il apprit au commissariat qu'elle était morte durant son transfert à l'hôpital et qu'elle avait reçu quatorze coups de couteau¹.

Les filles avaient dit que le père était marqué partout, au visage, aux bras, sur le dos et les jambes parce qu'on l'avait frappé avec le sjambok. La petite l'a vue pleurer ce soir-là. Elle a failli rester pour le père de ses enfants, le soigner².

Et:

La femme entend à peine le pas de Madame qui arrive sur le couple chantant. Elle frappe la négresse dans le dos. La pointe du sjambok a effleuré les frisures de l'enfant³.

Parmi les sujets les plus épineux pour les intellectuels figure la question du terrorisme. Les tueries procèdent d'une intention : le militant donne la mort pour une cause. Antoine Garapon souligne que « peu importe si ces derniers veulent libérer leur pays ou sauver le monde de l'oppression : ils commettent des crimes certes, mais ni par pulsion sadique, ni par appât du gain mais pour relever une injustice. Le terroriste veut donner une extension politique à son acte⁴. »

Ainsi l'acte terroriste, si illégal qu'il soit, est par essence ambigu car il est interprété comme un acte criminel par l'État et comme un acte de justice légitime par les personnes qui le commettent. Considérant qu'un tel acte crée un climat d'insécurité, toutes les femmes écrivains algériennes le dénoncent, le rejettent et le condamnent. Elles le présentent comme l'aspect le plus visible de la violence physique avec les attentats, les prises d'otages civils, les meurtres, les viols, les tortures... car « L'enjeu du combat contre le terrorisme n'est pas seulement de l'éradiquer mais aussi de ne pas lui donner raison, de ne pas consacrer sa logique perverse⁵. »

Dans la nouvelle "Nuit et silence"⁶, comme dans *Nouvelles d'Algérie*, le viol, les actes terroristes, et ce qu'il en résulte comme dégâts matériels et humains sont dévoilés. Les nouvellistes montrent que les motifs des tueries révèlent les motivations des groupes terroristes qui justifient leurs crimes par le recours au sacré.

¹ Leïla Aslaoui, « Sans toit ni loi » in *Dérives de justice*, op. cit., p. 36-37.

² Leïla Sebbar, « La Négrresse à l'enfant » in *La Négrresse à l'enfant*, op. cit., p. 12.

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Antoine Garapon, « Camus l'homme obstiné ». In : *Albert Camus. Réflexions sur le terrorisme*, 2002, p. 188.

⁵ Ibidem, p. 193.

⁶ Maïssa Bey, *Sous le jasmin, la nuit*, op. cit., p. 97.

Une femme prend la parole à la place des autres afin de justifier leurs actes en donnant des exemples : « Quand il y a des cafards dans une maison, si on veut s'en débarrasser, il faut les tuer tous ! Les exterminer ! Sinon ils prolifèrent à nouveau¹. »

Pour les intégristes, on peut tuer des innocents et même des enfants dans la perspective de les sauver et les empêcher de devenir des mécréants comme leurs parents. Tuer des femmes adultes, c'est les purifier. Ces criminels veulent mettre le pays en coupe réglée au nom d'un Islam dénaturé par le vol, le viol et la violence. Dans l'incipit de « Corps indicible », l'écrivaine utilise ce que les critiques appellent "le topos de la lumière²", ce qui assure une "rhétorique du dévoilement" qui fait passer de l'inconnu au connu. Les personnages de ce récit progressent dans l'action. Ainsi, les narratrices des différentes nouvelles ne sont ni omniscientes, ni omnipotentes. Leur ignorance s'assimile à celle de tous ces Algériens/spectateurs. Elles n'en savent pas plus que les autres personnages :

Le chômage, la pauvreté qui en découle, l'absence de logement qui en est le corollaire et surtout l'apparition de ce fléau aussi inattendu que dévastateur : le terrorisme religieux. Les hommes en âge de fonder une famille meurent sans compter. Ceux qui restent hésitent à se mettre la corde au cou quand l'avenir se limite au lendemain. Enfin, personne n'a le cœur à convoler et à festoyer dans ce climat délétère. Les gens ont peur...³

D'un autre côté, l'autrice nous décrit les sentiments de la jeune fille à travers le monologue : elle se souvient des morts (sa famille, les femmes torturées), des remords et des regrets. Le fait qu'elle ait été obligée d'accomplir ce qu'elle a accompli pour rester en vie, ne laisse pas cette jeune fille insensible. Le discours réaliste devient porteur d'un témoignage et de l'affirmation de la parole de l'autrice. Ainsi, la nouvelliste, à travers le discours de cette femme enlevée par des islamistes qui la torturent et la violent (elle est soumise à un viol collectif), condamnée à vivre d'horribles expériences et dans le déshonneur, prend position contre ces "détenteurs" de « vérités uniques ». Maïssa Bey insiste sur l'horreur vécue par la jeune fille et réclame la liberté, la paix et réproouve durement ceux qui exercent cette violence.

¹ Ibidem, p. 106.

² Claude Duchet, cité par Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, De Boeck Supérieur, 2005 (8^e édition), page 85, disponible sur : <http://books.google.fr/books?> Consulté le 20/10/2020

³ Rabia Abdessamed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 194.

Les passages relatifs aux massacres ne sont qu'une vue fragmentaire, que quelques souvenirs qui ont ressurgi de la mémoire de cette jeune fille et qui lui ont donné la force de vaincre cette peur. Elle parle pour dire. Sa parole est porteuse, elle va au-delà de l'événement immédiat : dénoncer le terrorisme.

En réalité, ces images que la jeune femme revoit, les scènes d'horreur qu'elle se rappelle, comme celles où elle et d'autres filles sont enlevées, violées et torturées, présentent des images choquantes qui ne font, à chaque fois, que de lui donner plus de haine et de courage : « Je ne veux pas de cet être qui bouge en moi. Je ne pourrai pas donner le jour à un être qui pourrait leur ressembler... le laisser grandir pour haïr, tuer ou se faire tuer¹ ».

« [...] je lui tenais la jambe pour l'empêcher de s'approcher d'Ali. Je me traînais par terre² »

Des images qui témoignent d'une violence atroce au point que l'autrice ne peut plus en rajouter avec son style. L'autrice n'utilise même pas les mots « terrorisme » ou « terroriste » dans ce récit, car cette écriture subjective s'attache au ressenti, au vécu direct de l'événement... Elle dénonce seulement, en créant des effets chez le lecteur : révolte, empathie, etc.

Face à cette violence qui ne cesse d'augmenter, l'autrice revendique le droit à la liberté, affirme la nécessité de préserver la dignité, car ce sont là les pôles moraux indispensables à tout être humain. Ces femmes se battent pour ne pas en être dépossédées:

Après, en une minute, ce fut à la fois très vite et aussi long qu'un siècle ! le « collier-cravache » que je portais jaillit de dessous mon col (ma veste dut se déchirer, sous la violence de la main de l'homme). Je ne compris rien [...].

J'ai répondu, continue Félicie. J'ai eu la force ! Calme soudain. Pas encore rassurée. J'ai dit : « Moh, mon mari, un Algérien ! Mes enfants, tous algériens ! » Puis, je l'ai regardé dans les yeux, je crois même que je désirais l'affronter, lui, pas vraiment lui, ce n'était qu'une dangereuse petite frappe. C'était comme si je voulais les affronter tous, tout le pays, ceux qui tuent et ceux qui sont tués : Je suis Française...³

¹ Maïssa Bey, « Nuit et silence » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 108-109.

² Ibidem, p. 106.

³ Ibidem, p. 108.

3. Les réactions du groupe social face à la violence

L'opposition entre violence psychique et corporelle, violence physique et morale, n'est tranchée qu'en apparence. C'est ainsi que les nouvellistes algériennes ne s'attachent pas seulement à décrire une violence physique, apparente et flagrante. Elles nous montrent à travers leurs récits une multiplicité de violences de tout aspect, diffuses ou spectaculaires. Ces violences se rejoignent et mènent toutes à la perte de l'homme : « La violence se définit ici comme un attribut fonctionnel, marqué par des oppositions physiques et symboliques articulant les récits et déterminant le fonctionnement des réseaux discursifs¹ »

Les discours de la liberté et sur la liberté, notamment, structurent les textes des nouvellistes (Assia Djebar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey...) tout en se muant en des éléments médiateurs entre la fiction et le réel. C'est ce jeu d'oppositions, de conflits, qui apporte une certaine unité thématique aux récits et dessine un espace pluriel qui englobe plusieurs espaces différents. Temps et espace sont parfois diffus, fonctionnant comme des "chronotopes", pour reprendre le mot de Mikhaïl Bakhtine. Le discours de la liberté est paradoxalement lié à celui de l'indifférence et de la violence qui traverse tous les personnages des récits.

Les personnages des différents récits, victimes du joug social, de la guerre, se retrouvent toujours dans la même société, avec les mêmes individus qui la constituent, mais ils ne sont pas perçus comme des victimes. Au contraire, ils sont rejetés et mis à l'écart. Nous notons aussi que le changement d'attitudes ou de comportements ne peut être suggéré par le changement d'espace : tous les récits sont traversés par la souffrance. D'ailleurs, les personnages réifiés perdent, en quelque sorte, leur âme, leur existence et leur être. La violence traverse leur territoire et neutralise toute dimension humaine : « Ta mère était belle, la plus belle femme du village. Elle s'est cachée mais les soldats l'ont trouvée, ils ne l'ont pas battue, mais ils

¹ Amina Boudjellal, *Les manifestations de la violence* [en ligne] : <http://www.limag.com/Textes/Boudjellal/DibViolence.htm>, consulté le 12/06/2021

l'ont trainée jusqu'au banc contre le mur blanc [...] depuis ce jour, elle n'a plus parlé, il lui manque un peu de sel, comme on dit¹. »

A.J. Greimas a représenté les différents rapports de base que les personnages d'un roman peuvent avoir : « rapports de désir, de communication et de participation² ». À l'aide de « la règle d'opposition³ », nous pouvons déduire les relations qui régissent les rapports des différents personnages, ce qui nous amène à mieux voir cette indifférence sociale.

Ainsi, l'amour et l'affection qui traduisent la passion charnelle, un rapport de désir ou un amour maternel se transforment parfois en "haine", ce qui définit le sentiment qu'éprouvent les femmes (Maya, Souad et autres) à l'égard de leur mari :

Un matin, une nouvelle arrivée vint s'asseoir auprès de Yamina dans le minable et misérable atelier de couture. Elle raconta que le père de son enfant refusait de donner son nom malgré la fatiha. Son fils tenta de se suicider parce qu'on l'avait insulté au collège. Elle assassina le père⁴.

Ou la mère à l'égard de son fils :

Il n'avait pas tué son frère, il avait tué le policier. Tant pis s'il était son frère. La mère le vit rengainer son revolver et le fourrer dans sa poche de son blouson. Sans un cri, sans un pleur, elle courut à pas de loup à la cuisine. Quand elle en ressortit, Krimeo était dans le couloir sombre de l'entrée.

– Tu pars, s'enquit-elle en contrôlant sa voix.

– Oui, répondit-il laconiquement. Sans plus s'attarder, il se mit à tirer le verrou de la porte. – Où est la clé?

– Sur le compteur d'électricité.

Il prit la clé et l'introduisit dans la serrure. C'est alors qu'elle s'approcha de lui et le frappa sur l'occiput avec la seule arme dont elle disposait. Une arme redoutable quand elle est maniée avec rage et douleur⁵.

En revanche, ce rapport est dénué de réciprocité. Cette union ne peut qu'entraîner angoisse et colère. La femme algérienne est au cœur d'un conflit interminable, toujours sous la domination juridique, institutionnelle de l'homme. Celui-ci, le suprême décideur du sort de sa sœur, de son épouse et même de sa mère, fait de l'ombre. Il s'oppose à leur épanouissement. L'homme est décrit par les autrices comme la

¹ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit. p. 70

² Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 58.

³ Ibidem, p. 59.

⁴ Leïla Aslaoui, « Majhoul ibn Majhoul » in *Dérives de justice*, op. cit., p. 84.

⁵ Rabia Abdessamed, « Mater dolorosa » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 236-237.

personne qui freine la liberté ou la personnalité de la femme dans sa quête d'une authentique personnalisation par le "je". La plénitude n'étant jamais atteinte, les nouvellistes algériennes, comme d'autres romancières, suppriment donc symboliquement l'homme :

Elle était rentrée avec lui et doucement, insidieusement, l'angoisse se mit à lui nouer la gorge, les images terribles ressurgissaient dans son cerveau affolé, la terreur la gagnait. Elle s'efforçait de ne rien laisser paraître... elle avait trop peur. Et lui, impatient, l'avait plaquée sur le divan et l'avait prise. Elle ne se souvenait plus de ce qu'elle avait éprouvé. [...] il s'était endormi... Alors, calmement, elle s'était dirigée vers la salle de bains, des larmes froides coulaient le long des joues, impossible de les retenir... elle revint vers lui. Il ronflait. Doucement, elle lui piqua le dos de la main, il fit un petit mouvement mais continua de dormir. Maintenant que son bras était anesthésié, elle pouvait lui placer le garrot, trouver la veine et y faire une injection sans qu'il bouge ou fasse autre chose que grogner. Elle l'emporta dans la petite chambre capitonnée... elle maintint l'homme dans cet état, le temps de faire le nécessaire¹.

Cette suppression de l'homme de la vie d'une femme est une forme de liberté, un épanouissement du corps contre l'aliénation et l'oppression séculaires qui pèsent sur elle. Ainsi, à cette question posée lors d'un entretien avec Assia Djébar : « Il me semble que le recueil se distingue par la voix des femmes et les rapports entre femmes. Où sont les hommes ?² », Assia Djébar répond que : « Les hommes sont en effet presque supprimés ; ils restent en arrière. Le rapport du couple est complètement au niveau des femmes³ »

Non seulement les nouvellistes suppriment l'homme de certaines de leurs nouvelles, mais elles réintroduisent une recherche de dialogue ou d'équilibre entre femmes algériennes et femmes européennes qui étaient femmes d'Algériens. Ce thème de l'amitié prend de l'importance dans certaines nouvelles. Ainsi, dans les nouvelles "Ouvrage de femme", "Oran, langue morte" et "Corps de Félicie", se trouve racontée l'amitié de deux femmes. À un moment donné, la Française, dans "Corps de Félicie", dit : "Je viens dans cette ville pour mourir". Ce détail pris de la réalité avait bouleversé l'autrice et constitué pour elle un symbole car elle ajoute qu'elle a « amené ce personnage dans cette ville pour trouver des raisons de vivre.

¹ Nadia Ghalem, "Le Mur" in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 71-72.

² Mildred Mortimer, "Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien", *Research in African Literatures*, vol. 19, no. 2, Indiana University Press, 1988, pp. 197-205, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/3819447>

³ Mildred Mortimer, "Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien", *art. cité*.

J'ai connu beaucoup de femmes dites féministes qui débarquaient dans des pays arabes pour "aider"¹ ».

Ainsi, par la prise de la parole, les femmes algériennes s'opposent au langage masculin et se créent un discours propre qui raconte et qui met en lumière une partie de leur être intérieur longtemps cachée ou ignorée. Les femmes dévoilent leur ressenti fait de sentiments et de sensations et s'interrogent en utilisant des mots pour dire la vérité, leur vérité, grâce à une langue propre aux femmes dans laquelle elles peuvent « déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent² ». Ces femmes qui se sentent comprises grâce aux expériences communes privilégient les dialogues avec les autres femmes, car elles considèrent que « Tout dialogue qui débouche sur la recherche de l'identité, est fertile. Les dialogues entre mère et fille, entre sœur et sœur, entre femmes de générations différentes sont des dialogues d'avenir. Le but des femmes qui créent quelque chose, c'est de donner aux autres l'envie de dire "je"³. »

Notons que les « femmes opprimées » pour nos nouvellistes algériennes, apparaissent comme la vision d' :

un maternalisme à relent colonial, parce qu'elles ont connu des femmes qui, vivant pendant un certain temps au milieu des femmes traditionnelles des pays du Maghreb, s'enrichissaient et retrouvaient une force perdue et que le dialogue entre les femmes du "Nord" et les femmes du "Sud" ne peut se faire que dans un échange ; le positif se trouve de chaque côté; c'est un peu le sens de ma nouvelle. Une femme qui cherche à se suicider mais qui veut vivre rencontre à Alger une Algérienne qui est en train de lutter. Celle-ci n'est pas tellement optimiste sur le sort des femmes ; en même temps elle lutte comme si la force de la lutte se concentrait dans ces lieux où les confrontations sont plus terribles qu'ailleurs⁴.

Il faut remarquer aussi qu'à travers certains récits tels "Pylône", "Création" et "Trabendo" de Leïla Hamoutene, "Mater dolorosa" et "Chauffeur de taxi" de Rabia Abdessemed, "L'Enfer", "La Négrresse à l'enfant" et "Le Sofa en pierre" de Leïla Sebbar..., une impossibilité de communication entre l'homme et la femme se fait jour. Les autrices cherchent à donner la nausée au lecteur. Autrement dit, la

¹ Mildred Mortimer, « Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien », *art. cité*.

² Assia Djébar, Postface: « Le sang ne sèche pas dans la langue » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 377.

³ Milò Giuliva, « Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar » [en ligne] https://is.muni.cz/th/h8d73/Bakalarska_diplomova_prace_Marie_Trtkova.pdf, consulté le 12/12/2021.

⁴ Mildred Mortimer, « Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien », *art. cité*.

vraisemblance du texte est indispensable pour que la charge émotionnelle et la violence qu'il contient, soient opérantes. Les nouvellistes se soucient surtout des autres femmes, de leur bien-être et témoignent des signes d'attention à leur égard.

Ainsi, nous pouvons aisément observer, comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre II (« Altérité »), l'absence de toute communication à travers les nombreux monologues de certains récits. Les personnages choqués de ce monde insensé ne semblent parler qu'à eux-mêmes. Cependant, quelques phrases échappent au monologue pour entrer dans de courts dialogues. Sans doute, la parole est muette, elle naît et meurt à l'intérieur du personnage qui devient passif.

4. La résistance des individus face à la violence

La violence physique, morale ou psychique se trouve dans tous les récits de nouvelles. Les autrices ne s'arrêtent pas uniquement à la description des sociétés perdues et déchirées par la violence, mais convoquent également les familles et tout être pour faire face à cette violence, malgré les difficultés quotidiennes et la conjoncture extérieure terriblement pessimiste. Les éléments de l'espace et du temps ainsi que le contexte socio-historique prennent alors une autre dimension, ce qui met en jeu une sorte de métamorphose thématique et esthétique. La famille et la société gardent leurs repères et leurs espaces conventionnels. Nous sommes en présence d'un discours qui présente une tranche de la société résistant face à la violence, avec ses propres moyens physiques et spirituels, à son ébranlement et à sa désagrégation. Dans « Mater dolorosa », la mère, avant de laisser son fils aîné sortir,

s'assurait qu'un tueur ne l'attendait pas dans les escaliers. Le soir, en rentrant, il la trouvait à la fenêtre, guettant son retour avec impatience. Le jeune homme se plaisait à la taquiner : Mère, je vais te prendre comme garde-corps. Tu ferais un bon flic. Ne t'inquiète pas trop, va, on ne meurt qu'une seule fois, et si telle est ma destinée, aucune précaution ne m'évitera la mort. Seul, Dieu peut me protéger¹.

Cette femme a une voix douce, très douce, elle m'a parlé. Elle disait la même chose que les autres : "Tu es là, avec nous. Tu n'as pas à avoir peur. C'est fini. Tu peux ouvrir les

¹ Rabia Abdessamed, « Mater dolorosa » in *Mémoire de femmes, op. cit.*, p. 228.

yeux, personne ne te fera plus mal ". [...] Au bout d'un moment, elle s'est levée et m'a dit encore : "N'aie pas peur. Je ne veux pas te faire du mal. Je reviendrai te voir"¹.

Dans ce récit, « Nuit et silence », l'autrice, qui ne peut rester sourde aux appels de son pays, décrit l'horreur et l'inqualifiable violence qui ont frappé l'Algérie à partir de l'année 1992. Elle utilise souvent un ton réaliste, comme si la langue ne pouvait se jouer de l'horreur en parlant de manière opaque, contrairement à ce que l'on note dans les autres récits. À travers les signes explicites et implicites de cette écriture qui se revendique transparente, l'autrice n'hésite pas à se dévoiler et à s'impliquer fortement dans ce récit. Chaque fois que la patrie est menacée par les intégristes islamistes, Assia Djebar, Maïssa Bey et d'autres écrivaines algériennes interviennent en faisant acte de témoins et d'écrivaines qui n'hésitent pas à se dévoiler et à produire des récits transparents dont l'écriture est « blanche » selon le terme de Barthes :

La « transparence » de l'écriture aurait ainsi deux conséquences La première consiste en ce que Barthes nomme une « instrumentalité » du langage : parfaitement lisible, l'écriture transparente s'efface en tant qu'écriture. La seconde caractéristique de l'écriture transparente tient à sa manière d'interdire l'obscurité et l'équivoque, laquelle a pour effet de bloquer l'interprétation. En effet, une « parole transparente » implique une écriture qui ne ferait plus « écran » mais qui s'effacerait au profit du message². »

Tous les romanciers algériens ont mis en exergue cette violence marquée par une opposition de deux camps et de deux champs lexico-sémantiques. « Il y a une sorte d'incommunicabilité. Les auteurs s'impliquent dans le récit et usent d'un style de facture réaliste. Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Malika Mokkedem, Yasmina Khadra, Mohammed Dib refusent de prendre une distance avec les antagonismes de ce pays³ » Ils emploient une langue simple, souvent dépouillée d'images complexes et difficiles pour peindre la société terrorisée par les attentats et les massacres collectifs.

¹ Maïssa Bey, « Nuit et silence » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p.104.

² Roland Barthes, cité par Marie-Jeanne Zenetti, « Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du *Degré zéro de l'écriture* à *L'Empire des signes* », *Appareil* [en ligne], n° 7, 2011, <http://journals.openedition.org/appareil/1201>

³ Charles Bonn, Farida Boualit, *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn & Farida Boualit [en ligne]: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.limag.com/Textes/PaysagesLitteraires90.pdf>

Dans "Corps indicible», "La Jeune Fille au balcon ", "L'Attentat" et " Les Diables et le bon Dieu", Maïssa Bey, Assia Djebar, Rabia Abdessemed et Leïla Sebbar décrivent deux jeunes filles et des femmes, qui, bien que vivant dans une société terrorisée, ont pu résister. Elles peignent l'image de la femme courageuse, pareille à celles qui ont vécu la guerre de libération.

Dans ce quartier d'Alger qui porte aujourd'hui le nom de la capitale d'Afghanistan [...] quand on lui dit, comme pour la plaindre :

– Tu vis à Kaboul, c'est affreux, comment tu fais ? Tes parents sont fous, il faut déménager ... On va te tuer.

Melissa répond : Qui va me tuer, moi ? Pourquoi on va me tuer, moi ou ma famille ? Qu'est-ce qu'on a fait ? Rien. Alors... Si on insiste : On partira jamais, ma mère l'a dit, mon père l'a dit, et c'est vrai. On partira jamais.

– Et tu n'as pas peur ?

– Non¹.

L'espace est circonscrit par la description des événements dans les récits "Sur une virgule", "La Jeune Fille au balcon", "Somalie", "La Fille de la maison close", "La Fille et la photographie". Le lecteur découvre aisément le lieu dont il est question. Nous notons que l'emploi du "je" de la première personne, dans certains récits, est le lieu de la subjectivité du narrateur et l'espace de divulgation de la parole et de la position de l'écrivaine. Espace et événements sont intimement liés. C'est l'événement qui détermine l'espace : « dans ce quartier d'Alger qui porte aujourd'hui le nom de la capitale de l'Afghanistan - le Kaboul, c'est un quartier chaud comme disent les journaux². » Cet espace prend sens dans le langage qui le décrit car tout espace est d'abord « représentation d'espace, projection depuis le dire qui le nomme. La description précède en quelque sorte son objet³ ». Nous avons vu la description de deux espaces différents dans les nouvelles de Leïla Sebbar et d'Assia Djebar : un espace algérien et un autre français. En effet, contre la fascination de ce dernier considéré comme symbole d'altérité, la nouvelle algérienne oppose le plus souvent à la ville en général, (pour paraphraser C. Bonn) une légitimité

¹ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au Balcon*, op. cit., p. 8.

² Ibidem, p. 8.

³ Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman*, op.cit., p. 35.

essentiellement terrienne¹, et souvent les villes d'origine sont évoquées contre Paris depuis Paris même.

- Je suis allé partout en France, je ne l'ai pas trouvé. J'ai pensé qu'il n'était pas revenu de là-bas (l'Algérie²).
- Laisse-moi te dire comment la bataille de Poitiers fut gagnée par les Arabes³.
- Le taxi est d'un modèle ancien, cabossé et un peu crasseux mais vaste et confortable. Lila s'installe à l'arrière⁴.
- Docteur Ramadhane [...] était catastrophé par la pénurie de médicaments qui paralysait la marche de son hôpital et celle de tous les hôpitaux⁵
- Chez nous, il n'y a jamais de secret absolu, à cause de la promiscuité dans laquelle vivent les populations. Tout le monde est au courant de ce qui se passe chez ses voisins et cela sans même le vouloir⁶.
- L'avion prenait de l'altitude en chutant dans les trous d'air. On annonçait des turbulences⁷.

Nous pouvons remarquer d'après ces quelques exemples que l'espace décrit dans les récits de femmes est tantôt ouvert, tantôt clos comme celui dans lequel la femme algérienne est enfermée. En effet, dans les différentes nouvelles étudiées, aucun détail sur la vie privée des couples, des hommes ou des femmes décrits n'est avancé et très peu d'informations sont données sur les deux aspects, physique et moral, de ces personnages. Les nouvellistes ne donnent que des informations parcimonieuses sur leurs personnages appelés à devenir les lieux privilégiés d'un élargissement du discours littéraire. C'est l'événement lui-même qui prend de l'importance aux dépens des personnages qui se retrouvent comme des illustrateurs attirés de ce discours. Les jeux de l'énonciation révèlent le fonctionnement de la diégèse et inscrivent le discours dans des conditions historiques et sociologiques précises. Le lieu précisé engendre une manière de raconter et délimite également le protocole de lecture : « Ils ont abandonné le village, la maison, la terre qui allait, cette année-là, donner des récoltes, elle le savait. Elle a dit non aux hommes de la famille qui n'avaient, pour se défendre, que des outils de paysans, pauvres armes contre les balles⁸. »

¹ Charles Bonn, *Exil et ville identitaire : Paris et Constantine chez quelques romanciers algériens*, disponible sur : <http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/ParisConstantine.htm>, consulté le 20/05/2020.

² Leïla Sebbar, « La photo d'identité » in *La Jeune Fille au balcon*, *op. cit.*, p. 75.

³ Nadia Ghalem, « La Nuit bleue » in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ Rabia Abdessemed, « Le Chauffeur de taxi » in *Mémoire de femmes*, *op. cit.*, p. 188.

⁵ Rabia Abdessemed, « Le Neuvième cercle » in *Mémoire de femmes*, *op. cit.*, p. 165.

⁶ Rabia Abdessemed, « Mater dolorosa » in *Mémoire de femmes*, *op. cit.*, p. 234.

⁷ Nadia Ghalem, « Turbulences » in *La Nuit bleue*, *op. cit.*, p. 17.

⁸ Leïla Sebbar, « Somalie » in *Soldats*, *op. cit.*, p. 33.

Le choix, sans doute volontaire, des autrices de mentionner certains lieux dans leurs différents récits permet de mettre en exergue un effet voulu, celui de la solidité de la femme algérienne que les événements n'ont pas réussi à affecter. Comme, dans la nouvelle « L'Érosion », celle de Nadia, l'épouse du protagoniste Samir, magistrat victime d'une mise à l'écart de la part de sa hiérarchie, et qui trouve en sa femme son unique soutien : « Elle était fière de son juge [...] Et s'il ne l'avait pas eue en ces moments difficiles ? [...] Il savait désormais que l'unique famille qui lui restait était la sienne : Nadia, ses deux enfants et sa plume¹ ».

Et effectivement, la femme ou l'épouse cache toujours en elle cet amour et cette affection qui lui sont propres, et que l'atrocité de la vie n'a pas pu atteindre ni éteindre. Il s'agit d'un fait qu'un lecteur non attentif ou absorbé par l'intrigue principale de l'action pourra négliger, alors qu'il est d'une importance majeure.

La narratrice de la nouvelle « C'est quoi un Arabe ? » montre le destin d'une famille, vivant en cohésion et entretenant d'excellents rapports avec son entourage. La petite communauté dans laquelle elle vit est paisible, calme. Toutefois ce calme est perturbé lors de l'arrestation du père par l'armée française. La narratrice donne quelques détails qui distinguent sa petite famille de la grande famille, ses mœurs et ses traditions :

Les robes longues, amples et unies de ses tantes. Sur leur tête, des foulards de soie bariolée. Les signes mystérieux tatoués sur leur visage, sur le dos de leurs mains. Le burnous blanc et la barbe de son grand père².

Chez elle, on parle aussi en français. Souvent. Sa mère qui s'appelle Fleur, Zahra, n'est pas tout à fait comme ses tantes. Elle porte des robes courtes et fleuries, serrées à la taille qu'elle a si fine. Elle ne se couvre pas la tête et n'a pas de tatouages sur le visage...³

La famille reste unie jusqu'à ce que le père choisisse d'affronter le destin et le désert. C'est ainsi que l'autrice, en plines violences tumultueuses et conflits, accentue la charge émotionnelle du lecteur et dénonce d'autres modes de violence

¹ Leïla Aslaoui, « L'Érosion », in *Dérives de justice*, op. cit., pp. 116, 121 et 124.

² Maïssa Bey, *Sous le jasmin, la nuit*, op. cit., p. 136.

³ Ibidem, p. 137.

morale. Les individus tentent d'échapper à la violence, mais elle les poursuit pour dominer le monde dans un combat éternel. .

Les autrices algériennes, qui partagent avec les lecteurs des émotions fortes et violentes à travers des récits constitués de plusieurs fragments textuels et discursifs, préfèrent rompre le fil de l'intrigue en utilisant différents procédés : les contrastes entre deux aspects d'une condition ; des espaces oppositionnels et oxymoriques. Il s'agit d'une « écriture de la colère » qui exprime la violence du texte littéraire. Le récit subit constamment un découpage narratif qui désoriente le lecteur. C'est le cas des deux récits "Sans toit ni loi" et "Communauté réduite au néant" de Leïla Aslaoui, de "La Robe interdite" de Leïla Sebbar, du "Corps de Félicie" d'Assia Djébar, que nous venons d'évoquer, mettant en œuvre un procédé qui sert à amortir le choc : en plein milieu de la violence humaine et de l'horreur, existe toujours un peu d'humanité et de sensibilité : « Demande-lui pardon" a dit la femme [...] On me tient, on me tire, on m'entoure : les amies, les voisines. En rentrant à petits pas à la maison, tous près, au milieu d'elles toutes, je hoquette...¹ »

Naturellement, la violence, l'inégalité sexuelle ne sont pas seulement des thèmes littéraires, des motifs, des notions sémantiques ; cette thématique trouve un pendant formel dans une écriture spécifique : à la revendication de la liberté, à l'écriture de la liberté correspond la liberté de l'écriture.

Dans ces récits : "Un père pour Mériem", "L'Attentat", "Les Diables et le bon Dieu", les autrices, qui ne peuvent rester sourdes aux appels de leur pays, montrent l'horreur et la violence qui ont touché l'Algérie. Dans le récit « L'Attentat », par exemple, Mourad, un journaliste, depuis au moins trois mois, à raison d'un article (long, véhément, polémique) par semaine, tient désormais à signer ce qu'il analyse, ce qu'il dénonce, ce qu'il clame au pays tout entier² : « J'attends. Il va revenir le journal à la main. Je pense à l'article qu'il a écrit cette nuit [...] je suis statufiée,

¹ Maïssa Bey, *Sous le jasmin, la nuit*, op. cit., p. 150.

² Assia Djébar, « L'Attentat » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 140.

Mourad à mes pieds. Tant de gens autour se pressent. « Ils m'ont ratée. Ils l'ont tué !...¹ »

Et malgré l'atrocité des événements de la décennie noire, les tueries et les massacres les plus horribles commis contre des innocents désarmés, la famille algérienne, le groupe, restent soudés et solidaires. Ils font face et combattent. Ces images décrites des femmes tuées ou brûlées, des journalistes et écrivains assassinés témoignent d'une violence barbare recrudescence exercée contre le peuple algérien, dans le cadre des tentatives des terroristes d'éteindre le pouvoir. Les autrices algériennes apportent des témoignages d'une précision cynique pour provoquer l'indignation du lecteur, sur la barbarie insoutenable des terroristes. Elles usent de mots simples et de phrases plus qu'expressives.

5. La condition féminine et les violences envers les femmes

Parler d'une violence visant spécifiquement les femmes implique l'existence de caractéristiques propres à un sexe et pas à l'autre. C'est là toute la problématique soulevée par certains féministes qui soulignent la différence entre les sexes pour accentuer la spécificité de chacun.

Au cours de notre étude, nous avons remarqué que les nouvelles "Bon souvenir monsieur le juge " de Leïla Aslaoui, "La Jeune Fille au balcon" et "La Robe interdite" de Leïla Sebbar, "Dans le silence d'un matin" et "Un jour de juin" de Maïssa Bey, ont pour héros (héroïne) un personnage féminin. De vieilles femmes, des jeunes femmes ou jeunes filles vont être prises dans des situations où s'exerce la violence : mise à l'écart et soumission, exclusion, abandon et même mauvais traitements ; ces femmes héroïnes se disent et disent leur condition de femme. Elles racontent leurs rêves et leurs désirs d'être des femmes libres, affranchies du joug social exercé par le diktat masculin.

Mais privées tantôt de leur liberté et tantôt de leurs amours par un père, un frère happé par l'intégrisme religieux ou par une mère, elles ont du mal à évoluer. Certaines se réfugieront, dès lors, dans les rêves. Les autrices nous décrivent des

¹ Ibidem, p. 148.

femmes tourmentées. Leurs souffrances, elles les ont vécues seules dans le silence. À travers l'histoire des personnages féminins, les nouvellistes algériennes s'arrêtent sur la situation de la femme algérienne. Particulièrement dans les années 1990. Elles accusent l'intégrisme religieux sans pour autant oublier la tradition séculaire de la mise à l'écart des femmes de leurs pays.

Avec des récits de narratrices intra-diégétiques, les nouvellistes algériennes nous livrent sans retenue les secrets et l'intimité de leurs héroïnes. Elles nous racontent leurs rêves et leur quotidien : leur solitude, une solitude parfois lourde et difficile à supporter. Elles n'ont personne à qui se confier, seulement leur propre personne. Celle-ci devient leur seul refuge. Elles se créent un monde imaginaire, un monde sans homme pour les persécuter où encore s'ingérer dans leur intimité pour contrôler leur vie intérieure : « Elle s'imaginait une reine universelle, qui prodiguait ses bontés aux sujets épars là-bas sur la Terre, et dont elle entendait les sanglots étouffés, chaque soir¹ ». Un monde où tout est possible, où chacun est libre de ses agissements et souverain de son destin : « Elle oublia toutes les explications données la veille par une détenue condamnée à vingt ans pour le meurtre de son époux...² ».

Évoluant dans un contexte marqué par une incommunicabilité fondamentale, ces personnages féminins, Nadia, Mélissa, Yamina et autres héroïnes rencontrent l'amour pour la première fois. Elles croyaient avancer vers le bonheur absolu. Malheureusement, elles vont gravir une à une les marches de la solitude, et à personne, elles ne pourront dire leur mal, auprès de personne, elles ne pourront implorer compassion et compréhension : « Personne ne soupçonnait à la maison sa profonde solitude. Son angoisse. Elle n'a rien, plus rien à donner à ses étudiants. Elle n'a aucun droit de regard sur l'avenir...³ ».

La diversité des situations dans lesquelles les femmes sont violentées chez les écrivaines algériennes nous permet de suggérer que la violence est un aspect quotidien dans la vie d'une femme. L'une des raisons de cette présence constante de la violence est l'inégalité entre les deux sexes. Cependant, certaines de ces écrivaines

¹ Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil*, op. cit., p. 35.

² Leïla Aslaoui, « Majhoul ibn majhoul » in *Dérives de justice*, op. cit., p. 76.

³ Leïla Aslaoui, « Passeport pour l'avenir » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 95.

notent que ce n'est pas la différence en elle-même qui est dangereuse pour les femmes mais les utilisations faites de cette notion de différence : « Le greffier prend place près du juge, "Alors, Si Mohammed, qu'y a-t-il avec cette femme ?" À chaque juge son style, sa mémoire. Celui-ci préférerait appeler tous les hommes "Si Mohammed" et leurs adversaires "femmes"¹. »

Un des moyens employés par les intégristes pour répandre leur idéologie est d'effacer la culture : pour faire place à celle édictée, selon eux, par Dieu. Sebbar, Bey ou Aslaoui, ces femmes nouvellistes ont essayé de montrer que la responsabilité de cette violence est liée à l'instrumentalisation de la religion par les partis de la mouvance intégriste. Par le biais des mosquées, par exemple :

- Des lois sont édictées chaque jour au nom d'un ordre nouveau, rédempteur, par des prosélytes d'un autre âge, et chaque jour plus nombreux, chaque jour plus féroces...Chaque jour, une fatwa, signée d'un obscur émir, proclamé par ses pairs "décideur des croyants"².

- Au pied de son immeuble, dans une rue calme, il doit tuer un haut fonctionnaire et son fils. Seul. Sans protection. Deux hommes d'un coup. L'un a l'âge de son père, l'autre, comme lui, vingt ans. La leçon a duré plusieurs heures. Il n'a pas dit non. On lui a expliqué que l'argent détourné par les rapaces – ils sont nombreux, repus et cyniques –, cet argent, ils [les intégristes] le distribueront aux pauvres, aux femmes seules et démunies... la charité que Dieu commande³.

- M'hamed l'informa quelque temps après le drame que l'assassin est Brahim, l'ami de Sid Ali et qu'il est recherché. Brahim l'ami d'enfance ! Avec Sid Ahmed, n'ont-ils pas partagé les mêmes jeux? Fréquenté la même école?... mangé maintes fois dans le même plat. M'hamed avait fait remarquer à Sid Ali que son ami (Brahim) avait changé de camp désormais⁴.

La culture étique imposée par les courants intégristes, dépourvue d'une partie de la mémoire authentique, va susciter un vide propice à toutes les dérives.

6. Restriction des libertés et du droit à l'expression

Dès les premiers romans et nouvelles, les écrivaines algériennes montrent le monde et se manifestent contre les tabous, les compartimentages, les replis dans les ghettos. L'écriture, pour elles, semble vouloir dire le monde, circuler au-delà des

¹ Leïla Aslaoui, « Bonne entente, bonne moralité, saine éducation », in *Dérives de justice*, *op. cit.*, p. 61.

² Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Alger, Ed. Marsa, 1996, p. 13.

³ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon », *op. cit.*, pp. 141-142.

⁴ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, *op. cit.*, p. 86-87.

barrières. Les différents recueils de nouvelles s'inscrivent dans cette démarche toujours renouvelée et si personnelle. Nous pouvons constater aussi que nous nous trouvons face à des recueils où les autrices choisissent de ne concevoir l'écriture que comme le souffle de la liberté, un dépassement d'elles-mêmes et de leurs conditions d'existence. Mais ce n'est pas un objectif en soi. Pour Maïssa Bey, écrire est une forme d'existence et un espace de liberté : « Je le répète souvent, l'écriture est aujourd'hui mon seul espace de liberté, dans la mesure où je suis venue à l'écriture poussée par le désir de redevenir sujet, et pourquoi pas, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes essentiellement ». (*Le Soir d'Algérie* - 29 septembre 2005¹)

Pour Assia Djébar, l'écriture est synonyme de refus, de liberté et d'affirmation de soi, avec le déguisement et la dissimulation par lesquels l'être féminin entend préserver son intégrité. Elle montre à travers l'écriture comment la langue française d'instrument d'oppression (c'est la langue du colonisateur), peut se muer en instrument de libération et d'affirmation de soi :

L'écriture, d'abord instrument d'usurpation et de possession de l'autre, colonisation des signes qui accompagne et suit la conquête et l'invasion de la patrie, devient en même temps découverte du monde, arme de contestation, refus aveugle de la tradition et première étape vers la libération. Ensuite, en permettant l'affirmation de soi et le rétablissement de la filiation avec les ancêtres, elle se révèle lieu de rencontre avec l'autre, fusion du "je" dans l'universel².

Ces femmes écrivaines justifient leur existence par une écriture créative et engagée contre le silence trop longtemps imposé et qui continue d'être imposé aux femmes. Elles recueillent l'héritage des Nouveaux romanciers (français), en brisant, d'un côté, cette écriture traditionnelle et qui se veut linéaire, chronologique et localisée. Elles adoptent une écriture qui multiplie et dédouble les espaces narratifs. Par l'écriture, qui joue incontestablement un rôle impératif dans la transmission du message du texte littéraire, les nouvellistes refusent toute forme de violence ; elle est cependant presque au cœur de tous leurs écrits. Elles rejoignent ainsi l'idée de Marc Gontard qui dit: « C'est l'écriture qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la

¹ Entretien avec Maïssa Bey, disponible sur <http://dzlit.free.fr/ajauteur.php?aut=01140>, consulté le 23/02/2018.

² Marina Mancinelli, «Assia Djébar : l'écriture ou la recherche de l'identité », disponible sur https://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer01/Nr1_Mancinelli.pdf

violence à transmettre, à susciter, à partager. C'est l'écriture qui, dans ses dispositifs textuels, se charge de la seule fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre. Car changer la société, c'est d'abord, pour l'écrivain, changer la forme des discours qui la constituent¹. »

En ce sens, l'écriture féminine prend en charge cette recrudescence de violence et la transcrit en adoptant un champ lexical propre à elle, marqué par la fragmentation du discours : des phrases inachevées et des paroles anxieuses de personnages en détresse reposant sur l'emploi d'énoncés narratifs tronqués par l'utilisation de phrases nominales et la suppression des déterminants, écriture qui parfois nous fait vivre dans la violence due à l'agression du tissu textuel.

Il est à noter que le changement de la société suppose un changement dans la façon d'écrire et dans la perception des choses. « L'éclatement du tissu textuel et le morcellement du récit nous invitent à percevoir un monde éclaté, absurde, violent et pessimiste où chacun suit son destin, ou plutôt décide de le subir ou de s'en échapper par l'action, le rêve ou le suicide² ». Comme si accéder à la parole et rendre compte de ce monde ne pouvait se faire qu'avec l'éclatement de la parole.

C'est bien une forme "d'écriture de la colère" qui se lie à celle du silence pour conjoindre deux éléments qui constituent la véritable force du désir d'écrire : le réel et l'émancipation. Les deux écritures se nourrissent toujours du réel car, que l'on crie ou que l'on se taise, c'est la liberté que l'on cherche. Une liberté que l'on tente d'atteindre par l'acte d'écrire. La littérature explore et déplie le réel. Assia Djebar, à travers les mots de Mourad, le protagoniste de « L'Attentat », se manifeste contre le silence et l'immobilisme : « contre, tout le monde sait bien que je suis contre : contre le pouvoir, contre les fanatiques...³ »

¹ Marc Gontard, *La violence du texte - Étude sur la littérature marocaine de langue française* [en ligne] <http://www.decitre.fr/livres/La-violence-du-texte.aspx/9782858021796>, consulté le 13/06/2018.

² *Sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey [en ligne] : <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec>, consulté le 15/03/2016

³ Assia Djebar, « L'Attentat » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 141.

Et c'est par cette écriture que nos nouvellistes veulent, à travers leurs récits, préserver leur héritage, transmettre un savoir¹ et une mémoire. Cette transmission est explicitement évoquée dans la nouvelle "La Fille et la photographie", de Leïla Sebbar :

Sa mère lui a raconté, combien de fois, encore et encore, inlassablement, à elle seule, pourquoi à elle, et les autres ? Elle dit qu'elle est l'aînée, elle doit savoir, à son tour, elle fera le récit de ce jour maudit à sa fille et à la fille de sa fille ainsi de mère en fille, que rien ne soit oublié, pas le moindre mot de l'histoire...²

Les femmes ont été chargées de conserver l'héritage du passé qui servira de protection contre le présent aliénant. Elles ont été particulièrement protégées par les hommes pendant cette période de la guerre d'indépendance. Ce phénomène est qualifié de « hantise paranoïaque de l'homme dépossédé » par Assia Djebar³.

Les histoires personnelles, celles des autrices sans doute, s'imbriquent dans celles de la collectivité et de toutes les femmes qui ont connu une vie difficile. Leurs souffrances d'enfance, d'adolescence et d'âge adulte ont été en grande partie causées par le fait qu'elles donnaient inconsciemment aux autres le pouvoir de leur enlever la liberté d'être elles-mêmes : « Levées dès l'aube, s'affairant pour allumer le feu, pour pétrir le pain et vaquer à leurs occupations, toutes centrées sur un seul objectif, la satisfaction des besoins des hommes⁴ ».

Cette souffrance les a maintenues dans un emprisonnement psychique qui a contribué à réprimer leurs émotions et leurs besoins, et aussi leurs potentialités créatrices.

Certaines d'entre elles ont appris, dans la famille, à tirer un enseignement de chacune des difficultés et de chacun des problèmes, de sorte que leurs expériences personnelles ont été la meilleure école de formation.

¹ Il s'agit d'une transmission séculaire des connaissances dans une société de tradition essentiellement orale.

² Leïla Sebbar, *Sept filles*, op. cit., p. 57.

³ Assia Djebar, citée in *La recherche féministe francophone: Langue, identités et enjeux*, op. cit., p. 153.

⁴ Maïssa Bey, *L'Une et l'autre*, op. cit., p. 48.

Les différents récits étudiés reflètent l'ambition des autrices de peindre des images de la femme algérienne, le plus fidèlement possible, à travers les récits d'une réalité reflétant les violences humaines et naturelles et qui réunissent des situations très différentes les unes des autres, mais qui convergent cependant toutes vers une seule fin : réclamer la liberté.

Quelques récits, porteurs de plusieurs intrigues, perturbent le lecteur en le laissant suspendu, sur sa faim. Chaque écrivaine, selon sa manière de dire les choses, l'emporte d'un lieu à un autre, sans jamais assouvir sa soif ou satisfaire sa curiosité.

Ainsi, les lecteurs restent suspendus entre les différents récits dans la tentative de retrouver le fil conducteur qui les relie et de déceler un lien possible, sans y parvenir nécessairement. D'ailleurs, le rôle de l'écriture n'est plus de transmettre un message, un sens plein, mais de faire comprendre que le texte est un objet qui doit être déchiffré. Boudjellal, dans son étude de la violence dans l'œuvre de Dib, a souligné que le livre détient sa force tout en démontrant l'impuissance de toute parole face à un monde absurde. De même, la déconstruction des récits qui constituent le recueil de nouvelles réfléchit l'image de ces femmes qui sont réunies dans un même monde, où la violence les solidarise¹.

Les nouvellistes dénoncent alors les différentes restrictions exercées sur les libertés individuelles et le droit à l'expression, qui peuvent être une source de violence. La peur est obsédante car la violence peut atteindre tout le monde, et en particulier ceux qui osent dire ou écrire quelque chose. Pour Maïssa Bey, la violence est particulièrement prégnante dans cet univers. L'écriture, pour l'autrice, est ainsi un outil de combat pour briser le silence. Elle peint le quotidien du peuple algérien, ses souffrances, ses angoisses bien qu'elle soit menacée tantôt par les intégristes, tantôt par l'État.

¹ Amina Boudjellal, *Les manifestations de la violence dans le roman de Mouhamed Dib Comme un bruit d'abeille* (mémoire de maîtrise), disponible sur <http://www.limag.refer.org/Textes/Boudjellal/DibViolence.htm>

Les écrivaines refusent de se laisser enfermer dans la vieille distinction réalité/irréalité. Elles utilisent un langage courant qui peut servir à la communication quotidienne pour dire les souffrances de la femme algérienne et refusent la norme et ses intentions. Les nouvellistes assument avec courage et talent ce qui leur incombe : l'éveil des consciences, quelles que soient les voies choisies. Elles font de la fiction et de l'art. Ces derniers mettent en forme l'illusion constructive. Pour peindre la vie, il faut d'abord la rêver.

La femme est, pour une longue période, terrorisée, contrainte par l'intimidation, mise dans un milieu dangereux où règnent les fanatiques de la religion musulmane qui compensent leur frustration sexuelle par une ferveur pathologique pour un Dieu. Ces femmes violées et tuées méritaient de vivre dans une société autre que celle-ci. La violence psychologique subie s'aggrave avec le temps, et peut nuire au développement psychologique (intelligence, mémoire, reconnaissance, perception, attention, imagination et sens moral) ainsi qu'au développement social (capacité de percevoir, de sentir, de comprendre et d'exprimer des émotions).

La protagoniste de la nouvelle « Les Diables et le bon Dieu » est paralysée, immobilisée, stupéfiée par la décision prise par son mari qui fait comme si c'était elle qui l'avait poussée à se remarier. Elle n'est pas perçue comme une victime, au contraire, elle est considérée comme responsable de cet acte :

S'était-il fait conseiller par ses nouveaux maîtres, ceux qui connaissent la Loi comme il aimait à le répéter, et qui savaient qu'il fallait rejeter toutes les responsabilités sur moi et mes semblables, comme on se débarrasse d'un morceau d'ordure ? Bien sûr, c'est une stratégie imparable, éprouvée¹.

Mais l'écrivaine dénonce cette conduite qui permet aux hommes de proposer aux femmes une liberté apparente : "Je t'avais laissé le choix! Et bien mieux encore, il avait ajouté : c'est ce que tu voulais²".

Toutes les femmes écrivaines dénoncent le terrorisme. Elles le rejettent et le condamnent. Dans la nouvelle "Nuit et silence", comme dans *Nouvelles d'Algérie*,

¹ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 38.

² Rabia Abdessamed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 195.

les actes terroristes et le viol et tout ce qu'il en résulte comme perte humaine et dégâts matériels sont décrits. Les différents passages relatifs aux massacres ne sont qu'une vue fragmentaire, que quelques souvenirs qui ont ressurgi de la mémoire de cette jeune fille et qui lui ont donné la force de vaincre cette peur. Elle parle pour dire. Sa parole est porteuse, elle va au-delà de l'événement immédiat : dénoncer le terrorisme.

7. Frustration et violence

La plupart des femmes algériennes ont vécu une adolescence difficile, elles sont éprises de liberté. Elles luttent contre toutes formes de violence. Certes, les frustrations de tous ordres sont aussi génératrices de violence :

- « Regarde, répète la fille, regarde ce que je fais. Je ne suis pas folle. Tu ne raconteras plus cette histoire. »¹

- Elle court. Elle aime courir, depuis toujours. Petite, ses frères l'entraînent dans les collines².

Mais cette liberté et ce bonheur ne sont jamais vécus pleinement par les filles parce que leurs familles et la tradition musulmane refusent de telles libertés.

« Les filles et les femmes qui courent à moitié nues, les championnes qui s'exhibent aux yeux du monde entier à la télévision, ces filles et ces femmes sont des ennemies de Dieu et de la religion, elles sont impies et criminelles, elles méritent la mort, les tuer est licite...³ »

Le portrait de "la Petite", dressé dans la nouvelle « La Fille et la colline » est pour l'écrivaine Leïla Sebbar l'occasion de dire le poids de la cellule familiale et les ravages provoqués par son éclatement. Elle ne cesse, comme d'autres nouvellistes, de nous rappeler le fardeau de vivre dans une société bardée d'interdits : « Hadjira ne répondit pas, lorsqu'on est incapable de garder son mari, on doit se taire⁴ »

L'objectif essentiel de ces femmes est de revendiquer la liberté, en particulier la liberté de la femme et la liberté de l'être humain en général.

¹ Leïla Sebbar, *Sept filles*, op. cit., p. 69.

² Leïla Sebbar, *Sept filles*, op. cit., p. 73.

³ Leïla Sebbar, *Sept filles*, op. cit., p. 76.

⁴ Leïla Aslaoui, « Bonne entente, bonne moralité, saine éducation », in *Dérives de justice*, op. cit., p. 57.

L'œuvre littéraire de ces femmes est d'une grande importance en Algérie et à l'étranger. Elles donnent un diagnostic sur les conditions historiques et sociales, psychologiques, qui déterminent le statut culturel des femmes. Elles contribuent aussi au mouvement culturel algérien à travers l'écriture qui a porté sur leurs expériences en tant que femmes et femmes écrivaines.

Ainsi, entre mythe et réalité, rêve et quotidien, ces nouvellistes nous font nous promener dans un pays qui se débat dans des contradictions. Celles qui empêchent les femmes, celles qui font que le joug masculin ressemble à s'y méprendre à celui de Dieu dans une société musulmane :

Elle ferme les yeux de tristesse et de lassitude... Au nom de quelles lois absurdes, incompréhensibles, doit-elle toujours renoncer à dire, à faire ? Ce qui se fait, ce qui ne se fait pas. [...] Le regard des autres surtout. Des blessures incessantes qui lui donnent parfois envie de se battre, mais laissent surtout meurtrie et vulnérable¹.

Dans ce passage, l'héroïne ose dénoncer la norme. Elle s'engage alors dans une lutte dangereuse pour gagner sa liberté. Elle tente de résister aux tabous de la société et de se livrer à ses désirs : « Yamina, puisque vous avez décidé d'avoir des relations illicites avec votre cousin, pourquoi n'avez-vous pas pris la pilule ? et pourquoi n'avez-vous pas abandonné l'enfant² ? »

Les femmes héroïnes cherchent l'espoir d'une vie meilleure, sans tabous, sans le poids des traditions, une vie dans laquelle elles auraient le choix de leur destin et en seraient seules maîtresses auprès de leurs hommes, loin de toute autorité masculine, une autorité qui n'est devenue une constante "indiscutée" qu'à l'époque contemporaine ; car au début de l'Islam, les femmes jouissaient encore de droits et de libertés. Actuellement, elles ont commencé à s'interroger sur les bases de cette autorité et sur ses effets sur leur statut dans la société algérienne. Elles veulent vivre l'amour et elles vont se battre pour cet amour et pour leurs libertés. Une liberté qu'on veut à tout prix leur arracher.

Si nous posons un regard plus attentif sur les histoires de certains personnages féminins, nous remarquerons qu'ils échouent dans leur quête de se libérer des

¹ Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, roman, éd. Marsa, 1996, p. 26.

² Leïla Aslaoui, « Majhoul ibn majhoul » in *Dérives de justice*, op. cit., p. 81.

violences subies et de vivre en liberté leur jeunesse, et cela pour deux grandes raisons : d'une part à cause de la violence qui affecte l'Algérie durant les années 90 ; d'autre part, en raison des facteurs sociaux qui ont déterminé des perturbations psychiques chez ces héroïnes. Elles vont prendre conscience qu'elles ne pourront jamais être libres. Il y a des obstacles qu'on ne peut pas franchir. Peu à peu, elles perdent espoir. Elles se donnent la mort ou elles s'évadent et disparaissent :

Maîtresse, Mériéma, Mériéma... On ne la trouve pas, personne ne sait ... Dans sa chambre la jeune négresse est assise près du coffret vide, les amulettes et le haïk en soie ont disparu [...] la maison a porté le deuil de Mériéma, pendant quarante jours, hommes, femmes, enfants, l'eau des fontaines n'a plus coulé¹.

Assises au bord du lit, Nadia, Marinette, Aïché. Aïché découpe la robe de mariée en fines lamelles, très fines, avec de grands ciseaux de couturière. Nadia et Marinette obéissent à Aïché. Les lamelles feront une corde longue et solide pour se faire la belle².

8. L'éclatement de la parole

Dans un style remarquable et dans une écriture créative, les nouvellistes décrivent les relations affectives entre les individus ; elles parlent du corps de la femme, du plaisir, du désir, du sexe, elles le font car cela s'intègre dans un ensemble, sans verser dans la complaisance, c'est-à-dire sans écrire des choses pour choquer ou pour plaire à une certaine société. Elles recherchent le mot juste dans leurs écrits afin d'exprimer des situations vécues et leur ressenti concernant leur pays, leur révolte.

Même si tous les textes de notre corpus traitent de la condition de la femme dans un monde commandé par les hommes, nous avons constaté quelques différences dans ces écrits : citons, par exemple, l'acte de communication qui paraît impossible entre les personnages des nouvelles de Maïssa Bey. Les dialogues qu'elle nous propose révèlent une violence souvent non déclarée, suggérée et produite grâce à une parole aphone qui se conjugue avec le silence dans un monde absurde.

¹ Leïla Sebbar, « La Fille de la maison close » in *Sept filles, op. cit.*, p. 31.

² Leïla Sebbar, « La Fille en prison » in *Sept filles, op. cit.*, p. 31, p. 103.

Les personnages de "La Jeune Fille au balcon" échangent des paroles, mais l'incommunicabilité reste maîtresse du texte. Le verbe vient en quelque sorte pour suppléer à l'absence d'actions. Mais paradoxalement, chaque mot dit par les personnages apporte au territoire discursif un surcroît de légitimité et de densité. Certes, les dialogues marquant le récit sont peu nombreux, mais réussissent néanmoins à dessiner les contours d'une rencontre trop peu productive. Peut-on toutefois parler réellement de dialogue dans un univers où les personnages ne s'écoutent pas, ne s'entendent pas, s'ignorent ? Ils vivent en vase clos. Malgré les nombreux dialogues entre la jeune fille et sa mère, la communication ne s'établit pas. Un décalage d'âge et d'idées s'installe, ce qui engendre un obstacle empêchant la circulation de toute parole.

Les dialogues qui ont lieu entre les deux personnages : la fille et sa mère, dans la nouvelle "La Jeune Fille au balcon" marquent le refus de cette violence du milieu familial. Les réponses de la fille ponctuent implicitement les refus et les interdictions familiales. Alors, il faut mentir pour sortir et aimer et voler, "la peur au ventre", quelques instants de liberté. Les paroles qu'elles échangent semblent ignorées, parfois incomprises, suivies des points de suspension. Les deux personnages se regardent, se parlent. Chaque personnage construit un univers monologique. Cette absence d'échange ou de communication est en soi une violence qui pousse chaque individu à réclamer sa liberté.

L'impuissance à communiquer provient aussi de l'impuissance de la parole, et cette dernière provient de l'impuissance de l'homme qui la produit. Dans le récit "La Fièvre dans les yeux d'enfant", Isma semble fragile, faible et vulnérable devant l'autorité exercée par son mari.

La réification des personnages est encore renforcée par cette situation monologique. Parler, c'est agir, mais ici parler n'a aucun sens, la parole est inapte à porter du sens. Lorsque le mari s'adresse à son épouse dans la nouvelle "L'Enfant du rêve", ses paroles s'avèrent bientôt vaines. Son interlocutrice ne semble pas entendre ce qu'il dit, ou omet de le faire. Souad ou Yamina préfèrent ne pas parler, elles pensent que la parole n'a aucune utilité. Elles préfèrent écouter :

Pourquoi sa femme traînait-elle donc cette vie intrusive, qui ne semblait pas lui convenir puisqu'il n'avait jamais vu le sourire faire trembler ses belles lèvres ? [...] Yamina était belle, il était passionné de ce corps qu'il aurait voulu animer toujours, mais elle le lui refusait régulièrement¹.

Les mots se noient dans un océan de silence et d'inefficacité : « Maya ne referme pas les yeux. Ne détourne pas la tête. Elle le regarde. Simplement² ». Tout se perd. L'homme est incapable de dire, de parler. Il n'arrive pas à se faire maître de l'échange, souvent peu présent. Les personnages évoluent dans un monde qui les dépasse. Chaque personnage construit son propre univers d'où l'autre est exclu. Nous avons affaire à une altérité négative.

Cependant, la parole des personnages des nouvelles "Les Diables et le bon Dieu" et "Corps indicible" est dense, intéressante. Les deux nouvellistes Rabia Abdessemed et Maïssa Bey essayent, par le biais de mots simples mais tranchants, de briser le silence qui règne sur la société arabo-musulmane : « le temps de trouver. Trouver le mot. Le choisir et retenir. Écarter des deux mains les autres. Ils défilent maintenant³ ». Maïssa Bey met en mots l'attrait du silence et montre que seuls les mots sont essentiels pour dire ce monde. « La parole agit comme un révélateur sur l'inconscient⁴ » affirme Marie Cardinal, les mots lui donnent forme et le font accéder à l'intelligibilité :

Parler, parler, parler, parler. Tout est important, chaque mot... C'est le seul remède qu'il me donnait et je m'en gavais. Peut-être que c'était ça l'arme contre la chose : ce flot de mots, ce maelstrom de mots, cette masse de mots, cet ouragan de mots ! Les mots charriaient la méfiance, la peur, l'incompréhension, la rigueur, la volonté, l'ordre, la loi, la discipline et aussi la tendresse, la douceur, l'amour, la chaleur, la liberté. Enfin et surtout, la reconquête de la parole est simultanément reconquête du corps⁵.

Or, on aura sans doute noté quelques répliques qui sont reprises et reviennent tout le long des récits "Couchés dans les maïs" et "Dieu est plus fort", sans que cela fasse avancer le récit. Nous avons l'impression que les choses ne bougent pas. Ce qui nous plonge dans l'univers de l'absurde. Ailleurs, dans "Les Diables et le bon

¹ Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil*, op. cit., p. 45.

² Maïssa Bey, « Sous le jasmin la nuit » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 19.

³ Maïssa Bey, « Corps indicible » in *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 99.

⁴ Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975, disponible sur : <http://www.contretemps.eu/wp-content/uploads/14-044-00017-91-109.pdf>

⁵ Ibidem.

Dieu", la discussion entre Souad et son amie est aussi stérile à cause de la divergence des points de vue. L'amie expose son point de vue avec des phrases violentes : « Quelle mauvaise musulmane tu es ! tu n'as pas honte de parler ainsi ! C'est vilain¹ ».

Les différents récits, dont certains sont vrais, portent essentiellement sur des sujets d'actualité : « Je ne sais pas imaginer » dit Rabia Abdessemed. Le but est de poser les questions plutôt que d'y répondre. Avec une neutralité apparente, nos nouvellistes orientent le jugement du lecteur, même si elles ne formulent pas de jugements elles-mêmes. Elles choisissent de léguer le rôle du juge et le verdict au lecteur.

À partir du mutisme des personnages et de la violence qui prédomine, se construisent les récits. La parole se voit perdre sa valeur ainsi que sa fonction originelle. Les personnages sont en rupture avec leur langage et avec leur vie. Les autrices emploient cette même parole pour démontrer l'impuissance de la parole et l'absurdité du monde.

En revanche, les récits de Leïla Sebbar sont marqués par une joie de vivre développée par les personnages. Les femmes héroïnes ont une énergie de vie et une séduction qui leur procure la volonté de se défendre et d'affirmer leur individualité. Et c'est à travers les textes que la beauté et la grâce semblent caractériser les personnages féminins.

La mère de Melissa, le personnage principal dans « La Jeune Fille au balcon », veut faire de sa fille une personne réussie. Elle n'a jamais cessé de l'encourager à poursuivre ses études. C'est à travers Mélissa qu'elle voit sa propre émancipation :

Ma fille, si tu veux travailler à l'école, tu travailles. Moi, j'ai quitté l'école à quinze ans, tu le sais, je t'ai raconté déjà. Je voulais pas, mais mon père m'a obligée. Il m'avait promise au fils de son frère comme on fait au bled [...] j'ai brodé mon trousseau en pleurant, je voulais retourner à l'école. Et toi, tu me dis que l'école c'est pour les ânes² ? »

¹ Rabia Abdessemed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 196.

² Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 22-23.

C'est une femme rebelle qui insiste pour montrer à sa fille le bon chemin à suivre pour être libre.

Cette fois la mère écoute attentivement. Quelqu'un qu'elle ne connaît pas, un homme, demande à parler à Mélissa [...] elle regarde Mélissa et raccroche. Qu'est-ce que c'est ces histoires? Un homme t'appelle à la maison? Attention, Mélissa, attention... Tout est dangereux, tu le sais... Fais attention à toi, ma fille¹.

Une femme qui n'a pas peur des intégristes et qui prouve qu'elle peut se battre pour protéger les siens, surtout sa fille Mélissa : " ... si ça arrivait à Mélissa... c'est moi qui irais la chercher au maquis et j'irais pas les mains vides..."²

Tout en peignant le malaise et la souffrance des femmes, les autrices algériennes insistent ainsi sur la prise de conscience et le réveil de la femme algérienne. Face à l'intégrisme religieux, des femmes surgissent pour réclamer une foi vivante et égalitaire. D'autres, surtout dans la génération des jeunes, n'acceptent plus l'enfermement, cherchent leur liberté en dehors de traditions, loin du cercle de la famille et tentent de reconstruire leur vie sur des socles plus raisonnables et plus modernes. La rébellion des personnages féminins dans les différents recueils de nouvelles est une marche épuisante où chaque pas est une victoire de la volonté et prépare au changement social, culturel et politique en Algérie.

Ainsi, cette deuxième partie nous a donné la possibilité de mettre en lumière l'écriture de la femme romancière et nouvelliste qui arrive à exprimer le vécu des femmes avec un langage décomposé en syllabes fragmentées ou en cris qui expriment le désarroi, la détresse et la révolte qui en découle. Dans ce contexte particulier, les nouvellistes transmettent la profondeur du moment et des sentiments, dont notamment un grain d'espoir dans un changement profond de la condition de la femme dans la société algérienne contemporaine.

Par ailleurs, la confrontation des femmes à des situations quotidiennes, doublée de l'intervention d'événements particuliers tels la violence, le viol qui

¹ Ibidem, p. 43.

² Ibidem, p. 33.

touchent au plus profond de soi-même pousse la femme à retrouver la mémoire souterraine et la trace d'une personnalité première.

Partie III

La représentation de la femme algérienne dans ses rapports sociaux ou familiaux.

Partie III : La représentation de la femme algérienne dans ses rapports sociaux ou familiaux

Chapitre I

La femme algérienne et la quête identitaire

Chapitre I : La femme algérienne et la quête identitaire

La vision du monde que proposait la société arabo-musulmane a déterminé la représentation de la femme dans les premiers récits algériens. Les écrivains algériens ont puisé leur imaginaire dans les traditions et les mœurs de cette société. Par conséquent, la représentation des identités des personnages obéit à la logique de la vision sociale. Ainsi le point de vue masculin sur la femme a été très révélateur des rapports qui les liaient directement au sein de la société algérienne. Par la représentation de la femme réduite à un objet, les écrivains ont adopté une posture de supériorité vis-à-vis d'elle. Un tel regard a souvent été influencé par leur subjectivité. Cependant une grande majorité d'écrivains algériens ont eu des visions différentes de la représentation de la femme et ont défendu ses droits ; en particulier, la femme écrivaine a vu son influence sur la formation de la société moderne, car « à l'heure actuelle, dans notre pays (l'Algérie), une femme qui écrit vaut son pesant de poudre ¹ » pour reprendre la formule expressive de la préface de Kateb Yacine au roman *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra. Ces mêmes visions sont encore défendues par les femmes elles-mêmes, hier et aujourd'hui, par l'écriture. Il s'agit d'en finir avec une représentation négative de l'écriture féminine, telle qu'on la trouve trop souvent dans l'imaginaire populaire, comme le souligne Béatrice Didier :

L'écriture féminine apparaît, dans le mythe populaire, comme liée à l'émasculatation de l'homme. L'écriture de la femme, conséquence de la castration de l'homme : voilà encore une image affligeante que l'on retrouverait affleurant bien souvent dans les biographies de romancières et de poétesses ; cela revient un peu à ce refrain : si une telle avait trouvé un homme vraiment capable de la rendre heureuse, elle n'aurait jamais écrit².

Les nouvellistes ont exprimé leur monde intérieur dans lequel l'histoire "faite" par l'homme les a souvent enfermées. Avec une écriture spécifiquement féminine reflétant des représentations socioculturelles de femmes, les autrices algériennes disent l'amour et la solidarité : « la femme algérienne, avec Assia Djebar, fait ainsi, incontestablement, son entrée en littérature non plus seulement comme objet de la

¹ Cette préface a suscité l'enthousiasme de la critique féminine. Ainsi, Marta Segarra n'a pas hésité à emprunter cette formule katébiennne pour intituler son livre *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb* (L'Harmattan, 1997).

² Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1991, p. 49.

pesante et humiliante tutelle masculine, mais aussi comme agent de l'action et qui, par l'action, précisément, a conquis sa liberté et se pose à l'égal de l'homme¹ ».

Le statut du personnage féminin a connu divers changements dus à la représentation de la femme qui, à travers les temps et les littératures, a connu elle aussi des mutations. Cet être fragile et sensible est considéré tantôt comme destructeur tantôt comme salvateur². Ce personnage féminin aux différentes facettes incarne à la fois le mal et la joie, la souffrance et l'amour, la fragilité et la sensibilité. Possédée par la passion, elle est un être unique en son genre. Son destin d'être née "femme" l'a conduite à mener une vie dangereuse ; elle transgresse les règles, enfreint les lois et brave la société.

Soutenues par leurs proches ou même par des femmes, les héroïnes des nouvelles de notre corpus rompent souvent avec les valeurs morales et religieuses afin d'accomplir une passion égoïste ; tel est le cas de la jeune fille de la nouvelle "Couchés dans les maïs" :

Dans la chambre des filles, la mère n'a pas vu sa fille aînée, ni la table du petit déjeuner. Elle s'est levée plus tôt, pour aller garder des places au premier rang, elle est déjà là-bas. Sa fille est une bonne fille, grâce à elle, ils verront tout, et elle qui croit la rumeur de la cité, du trottoir et des escaliers, cette rumeur qui raconte que sa fille prend le mauvais chemin, elle n'écouterait plus les voisines, leurs histoires sur les filles de la cité... sa fille n'est pas comme ces filles qui courent les garçons dans la cité [...] on entend d'abord le bruit de l'explosion puis on voit des images, la mère ouvre les yeux. C'est la dernière : un plan fixe, un garçon et une fille couchés dans les maïs³.

Cette jeune fille et d'autres représentent la femme qui, en dépit des altérations morales, suscite l'admiration. Loin d'être une femme parfaite, indifférente à une morale de pure convention, oppressante, infidèle aux règles religieuses, elle satisfait ses désirs les plus enfouis à l'exemple de la femme algérienne, qui, dans "Les Nuits de Strasbourg"⁴ d'Assia Djébar, vit une histoire d'amour avec un homme français ; ce couple est marqué par un triple interdit : moral, religieux et historique. Tous ces comportements renvoient à la véritable condition des héroïnes qui mènent en réalité

¹ Mohamed Ridha Bouguerra, *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, éditions Ellipses, 2010, p. 213.

² « Salvatrice » est un terme utilisé par Lineda Bambrik, dans son travail sur *Le statut de l'héroïne dans la littérature d'expression française "Manon Lescaut"* de L'Abbé Prévost, Oran, *Les Cahiers du CRASC* n° 20, p. 23.

³ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 99-105.

⁴ Assia Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, Paris, Julliard, 1997.

une existence en marge de la société arabo-musulmane et de ses traditions. Les nouvellistes algériennes osent parler de l'amour, des désirs et de la sexualité jadis interdits. Ainsi dans " La Fièvre dans des yeux d'enfant", nous lisons :

Je le suis. Je ne dis rien. Je suis durcie à l'intérieur, mais je reste attentive à ses gestes retenus, contraints. [...] Allongée, en robe légère, je le regarde : "il revient vraiment des franges de la mort", me dis-je toujours durcie, sans penser à moi. Je l'accueillerai : il paraît tout silence. Il vient sous la couverture.

[...] ses mains tâtent mon visage, mon cou, ma gorge. Sans me soulever, je défais mon corsage. Ses paumes brûlantes presque cherchent mes seins.¹

Assia Djébar nous dévoile, à travers nombre d'héroïnes ou de narratrices qui sont ses porte-parole, l'inégalité profonde des situations traditionnelles et ce qu'elle a comme effets néfastes parce que les désirs se trouvent rejetés dans la sphère extraconjugale, où il est voué à un statut éphémère. Nous savons, par des exemples cités dans les parties précédentes, que les nouvellistes algériennes s'intéressent avant tout aux changements des situations données sur tout un groupe (hommes ou femmes) et que ces derniers se substituent souvent à l'action. Ainsi, les différents thèmes de l'amour, de la haine, de la violence des conflits avec les pouvoirs de la religion, de la passion, du désir, de la sexualité, et parfois de la folie traversent d'un bout à l'autre les nouvelles étudiées et nourrissent la créativité de l'écriture féminine algérienne. Elles servent d'outils pour débusquer et égratigner les tabous de cette société.

D'ailleurs la religion musulmane et ses impacts sur la vie quotidienne ne peuvent être absents dans les nouvelles des écrivaines algériennes. Elles sont piégées dans cette culture arabo-musulmane. Dès lors, parler de l'ambiguïté du personnage féminin s'impose : les héroïnes mènent une vie secrète, double. Leur passion charnelle dépasse parfois les limites et les frontières tant dictées par la religion dont l'emprise sur la vie privée a augmenté tout en effaçant la confiance dans la croyance islamique. La conscience humaine se voit désormais obligée de se soumettre aux nouvelles notions du mal et du bien et de nouveaux concepts s'imposent : ce n'est plus la religion tant pratiquée par nos aïeux. Davantage d'interdits sont imposés aux

¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 107.

femmes et même aux filles en bas âge. La femme alors se révolte, entend profiter pleinement de son existence. Leïla Sebbar, à travers une écriture sobre, montre qu'à côté des femmes algériennes enfermées, il existe d'autres femmes libres. Elle peint leur révolte :

Lorsque, assises sur le sofa du salon, elles ont assisté à des manifestations de femmes dévoilées, dans les rues de la capitale [...] Elles n'ont pas cru que ces femmes étaient, comme elles, des Algériennes. Les maris, les pères, les oncles et les frères n'ont-ils pas dit non, ce jour-là ? Même si les hommes n'avaient pas dit non, elles ne seraient pas allées dans la rue, ainsi, sans voile, au moins le hijeb. Crier devant les caméras, tête nue, bras nus, jambes nues..., jamais, ce serait la honte, et les images passent sur l'écran, les voisins les auraient reconnues, déjà la rumeur court dans les escaliers et les cours...¹

Leïla Hamoutene nous donne un autre exemple de révolte, celui de Naïma, une jeune infirmière qui a une perception d'un monde autre que celui de sa mère:

Ce métier d'infirmière, Naïma ne l'avait pas vraiment choisi, il s'était imposé de lui-même dans sa vie, au gré des refus accumulés, des brimades dont elle avait fait l'objet [...] Écœurée, Naïma avait, un jour, jeté son voile et, traversant la rue nationale qui coupait le village en deux, avait gagné les abords de l'hôpital où elle avait demandé un emploi. Elle profita de la rareté de la main-d'œuvre féminine. Après un stage de quelques semaines, elle fut promue infirmière. D'abord atterrée par cet acte d'indépendance, la famille de Naïma assimila pourtant le fait et accepta la jeune fille comme un être hybride, mi-homme mi-femme².

Rabia Abdessemed, dans « La Chatte de mai » nous donne un autre exemple :

Zénoba. Elle était une femme arabe comme les autres, elle devint une femme arabe émancipée. Durant cette journée extraordinaire qu'elle vécut à Alger, elle acquit des certitudes qui la poussèrent à agir avec audace. [...] Elle les mit devant le fait accompli, elle abandonna le voile³.

La protagoniste Zénoba, émancipée, renonce au voile ou au foulard dont le port est dicté par la religion. Ce signe religieux est un élément essentiel qui détermine l'appartenance de la femme à la religion musulmane.

La capacité de Zénoba, plusieurs fois éprouvée, de réduire les contraintes en fait un personnage en perpétuelle mutation, l'image même de la vie face à l'inertie mortelle de son père et la majorité des habitants du village soumis aux lois du colon. Vers la fin du récit, Rabia Abdessemed présente la protagoniste Zénoba comme un

¹ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La jeune fille au balcon*, op. cit., p. 12.

² Leïla Hamoutene, « Femmes » in *Abîmes*, op. cit., p. 56.

³ Rabia Abdessemed, « La Chatte de mai » in *Mémoires de femmes*, op. cit., p. 182.

être qui se caractérise par tout un ensemble de motifs (nature, vent) qui lui sont intimement liés. Son identité est entièrement constituée.

Un autre passage nous montre que le temps de la peur est révolu dans une période où la justice fait loi : la femme dont le fils innocent a été incarcéré entretient une discussion sur une plage avec le juge, sans crainte de son statut :

Elle avançait doucement (sur le sable de la plage), le même regard perdu au loin [...] Il (le juge) s'efforça d'être naturel. Il la salua sans espoir de retour.

« Bonjour Hadja. »

« Je ne suis pas Hadja, je n'accomplirai jamais le pèlerinage car il faut être riche. Bonjour monsieur le juge. »

Il la regarda ahuri, et n'en crut pas ses oreilles.

« Vous... vous me connaissez ? »

« Qui ne connaît pas le juge Mourad ? Qui ne connaît pas le juge sévère et intransigeant ?

« Mais qui êtes-vous et pourquoi venez-vous à cet endroit ? »

Elle sembla furieuse.

« La plage appartient à tout le monde, venez demain matin nous causerons. »

Elle le laissa planté là.

« Attendez... attendez... mais qui êtes-vous ?¹

La réaction de la femme a perturbé l'univers de cet homme que tout le monde redoute. Il passe le reste de la journée en pensant à elle, « son humeur fut morose² ».

Ayant conscience de cet état de fait, les écrivaines algériennes ont eu la vision d'un monde où le malheur et la violence sont subis par les femmes : un malheur et une violence qu'elles ont refusés. D'un tel refus est né le désir d'avoir une perception poétique d'un monde trop difficile à comprendre, parfois trop sinistre. Elles essayent de s'infiltrer dans la conscience douloureuse des Algériens, à travers le déploiement de la subjectivité, de l'intimisme et du corps de la femme, pour qui écrire devient une évasion qui suscite chez le lecteur un sentiment positif. C'est une cure psychique.

L'écriture est devenue alors un besoin, une nécessité pour dire ses amours, pour exprimer son monde intérieur dans lequel l'histoire faite par l'homme l'a souvent confinée. Elle essaye de combler un manque parce que la femme comme "objet sexuel" est volontairement écartée de la vie quotidienne de l'homme. Sa seule raison d'être, comme nous l'avons dit, est de satisfaire les besoins de ce dernier.

¹ Leïla Aslaoui, « Bon Souvenir Monsieur le Juge » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 52.

² Ibidem, p. 52.

C'est ainsi que la question féminine est devenue le centre des préoccupations des écrivaines algériennes et de leur créativité.

Il nous a paru, donc, qu'une telle écriture féminine ne pouvait pas se couper de la question de la construction de l'identité et des frontières de l'interdit. Les femmes écrivaines algériennes, romancières ou nouvellistes, ont dénoncé le mythe socioculturel et religieux afin de démolir le mur infranchissable qui empêche leur émancipation et usent de tous les moyens pour déjouer les obstacles de l'autorité patriarcale afin de jouir de leur liberté comme femmes modernes dans une "Algérie musulmane". Parfois, elles usent de la comédie pour déjouer cette autorité. Maïssa Bey, dans "Improvisation", nouvelle de son recueil *Sous le jasmin, la nuit*, n'« essentialise » pas la femme (qui serait comédienne par nature) mais elle montre comment ses comportements sont dictés par une situation de contrainte : « J'ai toujours joué la comédie. Sans arrêt, comme toutes les femmes. Depuis toute petite... bien obligée¹. »

1. L'expérience littéraire sur les voies de la construction

identitaire

Nous avons déjà mentionné dans un précédent chapitre que la littérature algérienne d'expression française était connue d'abord par les récits des hommes. L'analyse littéraire, dans le monde entier, est presque toujours focalisée sur les écrits masculins, cependant, et malgré les obstacles, nous assistons à la naissance de la forte existence d'une écriture féminine algérienne d'expression française, riche de par ses sujets divers et thèmes. Dans cette littérature féminine considérée comme un phénomène récent, les autrices expriment le besoin de prendre la parole et d'exprimer leurs idées sur leur société et leurs souffrances internes. Elles sortent de leur mutisme pour faire naître une expression féminine sous le signe d'une conquête

¹ Maïssa Bey, « Improvisation » in *Sous le jasmin la nuit*, Alger, éd. Barzakh, 2004, p. 50.

de l'identité : « Elles montrent l'envie de se libérer de l'exclusion sociale et de crier l'existence souvent marginalisée par une distinction entre les sexes¹. »

La littérature algérienne féminine d'expression française, qui a été longtemps refusée par son public national, a été valorisée par le regard de l'autre dans des pays étrangers, notamment en Amérique du Sud. C'est une littérature qui se manifeste par la variété de ses genres : roman, conte, nouvelle et poème, et dont le contenu remet en cause la société coloniale et postcoloniale, les traditions et leur impact sur la vie de l'Algérien et en particulier de la femme. Ces écrivaines algériennes ont pris une place considérable parmi leurs contemporains pour dire le destin de leur pays, celui des femmes algériennes et surtout leur appartenance à deux cultures différentes (algérienne et française). Dans son article « Maïssa Bey : une voix algérienne », Seza Yılcıoğlu, de l'université Galatasaray, affirme qu'« Assia Djébar est la première féministe algérienne, historienne et romancière, qui a ouvert le chemin à ses consœurs pour prendre la parole de libération en Algérie dans leur combat pour l'émancipation des femmes et leurs libertés² ».

Nées dans des régions un peu éloignées de la capitale algérienne, Assia Djébar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Aïcha Bouabaci avaient suivi les traces de leurs pères pour devenir enseignantes de littérature française. Leur production littéraire et les différents thèmes traités font d'elles les premières féministes algériennes.

Les écrivaines citées ci-dessus s'opposent par leurs plumes à la suprématie masculine, un phénomène social valorisant la supériorité des hommes. L'acte d'écrire, pour Assia Djébar, « comprend à la fois la recherche d'une mémoire mutilée du peuple algérien et la mise au jour d'une histoire de la voix féminine occultée. Ce qui a été amorcé comme "une écoute" aux chuchotements des Algériennes d'hier et d'aujourd'hui³ ».

Donc, c'est par l'écriture que ces femmes transgressent un code social maghrébin où l'écriture féminine, jusqu'à un temps pas lointain, était considérée

¹ Meryem Labrabiche, *La littérature féminine d'expression française*, [en ligne] <http://lifim2011.over-blog.com/article-la-litterature-feminine-d-expression-fran-aise-102955203.html>, consulté le 6 février 2019.

² Seza Yılcıoğlu, « Maïssa Bey : une voix algérienne », *Synergies Turquie* n° 3, 2010, pp. 35-41.

³ Katherine Gracki, *Assia Djébar et l'écriture de l'autobiographie au pluriel*, [En ligne] : <https://muse.jhu.edu/article/495605>, consulté le 12/06/2020.

comme peu signifiante et sans intérêt. Mais cette écriture féminine qui se nourrit à la fois de l'imaginaire et du réel a pour but de lutter contre le désespoir : le thème féminin y est étroitement lié à celui de l'histoire algérienne et à la politique du pays. Ainsi, toute l'œuvre de Leïla Aslaoui, une juriste, est profondément marquée par le contexte juridique, politique et social de son pays dont elle témoigne à travers son expérience privée.

Les témoignages et les récits de vie se multiplient et deviennent plus intenses dans l'ensemble de la littérature algérienne d'expression française et arabe à partir de 1993, l'année de l'assassinat du romancier Tahar Djaout et du dramaturge Abdelkader Alloula. Conscientes qu'elles mettent leurs vies en dangers, les écrivaines algériennes témoignent sur l'atrocité qu'ont commise les intégristes contre la population algérienne. Elles veulent alors parler en toute liberté, défendre leur propre cause, sortir du mutisme. Rachid Mokhtari affirme alors que :

Une nouvelle exploitation littéraire de l'Algérie s'est manifestée au début de la décennie écoulée et, principalement, à partir de 1993/1994, année fantoche des premiers assassinats d'intellectuels et écrivains algériens, augurant le funeste dessein de « décerveler » le pays. Une cinquantaine d'ouvrages en langue française, tous genres confondus, romans, chroniques, témoignages, essais, ont surgi comme autant de graphies acérées, brutales et abruptes pour dire l'urgence face à la violence islamiste, qui ensanglante toutes les régions de l'Algérie, de sa capitale à ses confins montagneux¹.

Ainsi, dans un bref récit intitulé "Dire", Maïssa Bey dévoile cette nécessité de parler et de dire pour comprendre et pour supporter ce qui se passe autour d'elle. Employer des mots pour dire les massacres et les tueries en Algérie. Par « des mots qui surgissent au cœur de la nuit² », Maïssa Bey est convaincue que « ces mots existent parce que la barbarie existe et qu'il faut bien la nommer³ ». En effet, les principaux thèmes de nos nouvellistes se concentrent, comme on l'a entrevu, sur la tension entre le mutisme et la prise de parole. Maïssa Bey souligne :

Toute petite déjà, on a voulu m'apprendre à me taire. À baisser les yeux. À ne pas regarder la vie en face, et surtout ne pas dire ce qui me faisait mal, comme si, en la taisant, je pouvais supprimer la souffrance.

Mais à force de silence, j'ai appris le pouvoir des mots.

¹ Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, Chihab, 2002, p. 39.

² Maïssa Bey, « Dire », in *Bey, A contre- silence*, pp. 59-61.

³ *Ibidem*, p. 61.

Et je ne sais plus me taire¹.

De même, les nouvelles d'Assia Djébar dans *Oran, langue morte* se caractérisent par la mise en exergue d'une parole où « le récit des femmes de la nuit algérienne² » se fait écho, comme nous l'explique Assia Djébar dans sa postface, et elle ajoute que ces voix des femmes doivent être doublement dévoilées : d'une part du silence ancestral et d'autre part de cette « nuit algérienne » qui rend les femmes de plus en plus invisibles. Aussi, l'une des caractéristiques de l'écriture féminine d'expression française au Maghreb est-elle de raconter et se raconter tout en recourant à la mémoire qui remonte jusqu'à l'enfance ; il s'agit, comme on l'a dit, de récits autobiographiques ou d'inspiration autobiographique.

S'il existe bien une évolution en Algérie, depuis Taos Amrouche jusqu'aux auteurs contemporains, si nous constatons aussi des contextes historiques différents (le temps de la colonisation et celui de l'indépendance), il n'en reste pas moins qu'un certain nombre d'aspects communs courent à travers les œuvres.

Il est donc possible d'étudier d'abord une constance remarquée dans les pays arabomusulmans : la réticence à laisser parler le « je », d'où cette deuxième partie importante, sur l'affirmation de soi par le « je » chez les femmes-écrivains. Il sera possible d'étudier aussi des espaces, comme l'autobiographie, l'espace des couples et des familles, celui de la vie sociale et celui de la mémoire...³

Un thème précis et particulièrement douloureux, mais glorieux aussi, pour les romancières et nouvellistes algériennes, est celui de l'histoire immédiate : c'est-à-dire les souvenirs de la guerre d'indépendance à laquelle les femmes ont pris part et dont le thème, la guerre, tient une place importante dans leurs écrits. Nous avons remarqué que les nouvellistes algériennes, à travers les recueils étudiés, poursuivent inlassablement leur quête identitaire et nous emmènent, une fois de plus, à la découverte d'une Algérie omniprésente. Dès leur tendre enfance, elles sont en quête de leurs origines : une recherche de l'identité la plus profonde, et c'est dans des récits autofictionnels qu'elles décrivent tout ce qui peut constituer leur être, leurs rapports au monde, leurs relations avec les autres, leurs singularités. Ce sont des récits que l'on peut supposer nourris d'autres biographies du moment qu'ils parlent

¹ Ibidem, p. 60.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit. p. 367.

³ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb* (1994), pages 59 à 60 [En ligne] : <https://www.cairn.info/la-litterature-feminine-de-langue-francaise--9782865375004-page-59.htm?contenu=resume>, consulté le 13 novembre 2019.

d'un *flash back* durant la période de la colonisation française. Une période qui a tant marqué l'enfance de certaines autrices Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar et Aïcha Bouabaci dont les pères étaient instituteurs¹, tués², emprisonnés³ ou déportés : elles évoquent leurs souvenirs et parlent de leurs proches torturés ou tués par l'armée française.

Avec un mélange de fiction et de souvenirs personnels, ces écrivaines racontent avec le désir d'un retour sur les sentiers de leur enfance, et plus loin encore. Il s'agit de revisiter le passé pour éclairer ou tenter d'éclairer le présent. Les héroïnes des nouvelles étudiées tentent alors de reconstituer les fragments épars de leurs personnalités : une personnalité qui n'est autre que celle des nouvellistes. Elles perçoivent, dans l'ordonnance de ce monde, des incohérences. Dans sa nouvelle « La Chatte de mai », Rabia Abdessemed revient sur cette question identitaire : Que veut dire " arabe ? ", sur sa représentation par l'autre : "le colonisé", et sur les raisons pour lesquelles il est conçu comme un être différent :

Vous voyez, rigola le docteur, nous, on respecte vos traditions. On ne mélange pas les femmes et les hommes, les torchons avec les serviettes, pourrait-on dire.

Zénoba qui comprenait assez bien le français ne sourit pas à cette plaisanterie de mauvais goût. Jusqu'à ce jour, ses parents et elle n'avaient pas trop souffert de la férule de leur patron français. Elle ne l'avait jamais craint, mais il l'agaçait souvent, surtout en cette période où la perspective d'abandonner l'Algérie le rendait parfois odieux. Aussi, ce déplacement forcé de femmes qu'elle ressentait comme une atteinte à la liberté individuelle et collective des siens le tourmente...⁴

La narratrice relate les conduites et les réflexions du docteur envers les Arabes, tout en essayant de comprendre ses réactions : « Qu'est-ce qu'ils veulent de plus, ces ingrats ? disait-il. Avant notre arrivée dans ce pays, ils crevaient de faim et mouraient de paludisme⁵ ». La protagoniste Zénoba cherche la réponse dans les yeux de son père, Kaddour, qui annonça un jour à ce docteur que Zénoba était devenue

¹ Les pères des quatre nouvellistes étaient instituteurs, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler.

² Le père de Maïssa Bey a été tué en 1957 par les soldats français dans la maison familiale pendant la guerre d'Algérie (1954-1962).

³ Le père de Leïla Sebbar était un instituteur, relégué sous le régime de Vichy et plus tard, emprisonné pendant la guerre d'Algérie. Elle retrace, au travers de bribes de témoignages divers, la vie de son père et regrette de ne pas maîtriser la langue arabe classique comme il le faisait.

⁴ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 117.

⁵ Ibidem, p. 173.

une moudjahida : « Ce n'est pas le 13 mai, Monsieur Paul, c'est la révolution algérienne. Zénoba est une moudjahida, vous savez, une résistante¹. »

Les écrivaines Assia Djebar, Maïssa Bey ou Leïla Sebbar ont évoqué des souvenirs, ceux où des militaires ont emmené avec eux leurs pères. Elles tentent de se rappeler seulement les bons moments qui ont précédé ce drame. Elles songent à la liberté qui a été donnée par cet immense espace (le village) avant le drame : « D'où vient, si intense, cette impression de liberté ? Sans doute des espaces nus et déserts, au-delà des champs de blé à perte de vue. L'écho des cris d'enfants répercutés loin, très loin. Épis arrachés, encore verts, goût des grains de blé encore tendres². »

Toutefois Leïla Sebbar, après avoir décrit la splendeur du paysage, raconte un moment tragique où une jeune fille fut violée par des militaires français : « Ils ont jeté la fille à mes pieds sur la terre sèche, évanouie. Des chiens la flairaient, l'officier les a écartés à coup de crosse. " Chassez-moi ces vicieux... C'est pas pour eux, un si joli morceau³. »

Mais vient le moment où toute protection, toute liberté disparaissent à jamais. Les écrivaines reviennent sur les traces de l'Histoire. Elles ont fait, certainement, des recherches pour ne pas trahir le réel, du moins sur le plan de la chronologie des faits historiques évoqués, où celui de l'espace :

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. Moi, des années durant, lorsque s'approchait le 2 février, je hoquetais. À quatorze ans encore, je tremblais, je hoquetais à nouveau chaque 2 février...⁴

Nous remarquons que Leïla Sebbar, à chaque fois, situe son récit par rapport à sa région de naissance : « La nuit, le fils du soldat harki entend sa mère pleurer. Ils ont quitté Aflou⁵, le village⁶. »

Les différents récits des recueils *Nouvelles d'Algérie* de Maïssa Bey, *Oran, langue morte* d'Assia Djebar, *La Jeune fille au balcon* de Leïla Sebbar et *Survivre comme l'espoir* de Leïla Aslaoui, montrent l'importance de la famille et sa solidarité.

¹ Ibidem, p. 184.

² Ibidem, p. 100.

³ Leïla Sebbar, *Soldats, op. cit.*, p. 43.

⁴ Assia Djebar, *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 15.

⁵ Aflou est un village situé dans le sud algérien.

⁶ Leïla Sebbar, *Soldats, op. cit.*, p. 20.

En effet, les nouvellistes ne fournissent pas seulement des précisions sur le temps de l'action, mais soulignent aussi un autre aspect : ces nouvelles qui puisent dans la mémoire personnelle, « organisée non pas en fonction des événements historiques mais par rapport au souvenir de moments forts dans l'histoire de la parenté (naissances, alliances, décès, acquisition d'une terre ou d'une maison¹) » ne s'apparentent pas immédiatement à une écriture autobiographique. Ces instants de transmission de savoir et de partage des expériences féminines constituent un témoignage de la permanence d'une voix féminine qui est moins portée sur soi (elle est traversée de voix féminines anonymes), permettant la construction de l'identité féminine. Les récits de vie transmis constituent une autobiographie sur laquelle Éliane Lecarme-Tabone remarque que :

L'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, condition nécessaire de l'autobiographie, devient plus complexe et plus problématique lorsqu'il s'agit de femmes car leur rapport au nom est par définition fluctuant. Beaucoup d'entre elles recourent à un nom de plume qui finit par devenir leur nom légal et qui symbolise leur nouvelle naissance par l'écriture².

La tentation de dévoiler leur moi intime, de fait, s'avère difficile à réaliser à cause des traditions de la société qui condamnent les femmes au silence. Dans *Noun, Algériennes dans l'écriture*, Christiane Chaulet-Achour note que les autrices algériennes « mêlent autobiographie et autofiction pour brouiller la vérité des révélations, ce mélange de genres se présente comme un dévoilement du projet autobiographique³ ». Elle dit aussi :

Effectivement, les premiers récits d'Algériennes sont des récits de vies, des témoignages sur leurs parcours, le plus souvent, elles masquent ce témoignage d'une façon ou d'une autre, ce qui n'est pas étonnant compte tenu des impératifs de réserve, de pudeur, de silence que leur éducation leur a inculqués. La transgression de ces préceptes expose à la sanction sociale et peut aller jusqu'à l'expulsion. Publier son autobiographie est une double provocation puisqu'on apparaît sur la scène publique et qu'on s'exhibe comme individu distinct de la communauté⁴.

Certes, certaines de nos nouvellistes ont eu recours à des pseudonymes dont seule l'Histoire peut éclairer le devenir de leur écriture autobiographique dissimulée,

¹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 39.

² Éliane Lecarme-Tabone, "XX^e siècle – Existe-t-il une autobiographie des femmes ?", in Melissa Marcus (1998), « Entretien avec M. Mokeddem en 1997 », *Algérie Littérature/Action* (Paris, éd. Marsa), n° 22-23, juin-septembre 1998, pp. 215 à 226.

³ Ibidem.

⁴ Christiane Chaulet-Achour, *Noun, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999, p. 97.

mais elles ont pris aussi une distance par rapport à leurs protagonistes en leur donnant des noms. Christiane Chaulet-Achour souligne que cette distance :

est en partie annulée par la vision pour laquelle opte la voix de la narration : vision avec le personnage ou focalisation interne qui donne au lecteur une impression durable et constante de complicité. Cette troisième personne accompagnée de la vision « avec » est donc un bon compromis pour le sujet qui veut se dire sans se dévoiler et/ou qui veut se dire en s'observant selon une règle de l'autobiographie ou du roman autobiographique, l'adulte se remémorant et observant l'enfant qu'il a été¹.

Maïssa Bey a beaucoup parlé des difficultés qu'elle a rencontrées lors de la reconstitution de ses souvenirs fragmentés entre la guerre d'hier et celle de la décennie noire. Et c'est "le cri" qui apparaît dans son écriture comme la première tentative d'approcher ce qui se passe autour d'elle :

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, pas même imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de trouver les mots pour dire l'indicible².

Elle s'efforce de dire ses blessures et l'indicible en laissant surgir les mots au travers desquels elle essaye de rendre supportables la mort et la violence qui l'entourent pour échapper à la déraison :

Trouver les mots, construire avec ces mots des phrases, créer un monde imaginaire mais proche, si proche du monde réel, avoir le pouvoir de le structurer, s'attacher à la cohérence et pas seulement à la cohérence narrative, mais aussi à celle qui n'existe plus autour de soi, c'est se sauver, et je pense que je dois mon salut, je parle ici de salut mental, à la mise en mots de toutes mes angoisses, de toutes les interrogations qui ne cessent de me tourmenter³.

Maïssa Bey, qui a perdu son père pendant la guerre de 1954, et des amis (enseignants, journalistes, poètes...) durant la décennie noire, se place dans la peau de ses protagonistes pour dire l'incompréhensible. Dans la nouvelle "Et si on parlait d'autre chose", les amis de la narratrice Haniya utilisent des mots pour désigner les cruautés quotidiennes. Haniya ne les supporte pas et pousse des cris pour les faire taire. Cependant, elle se rend compte que son cri n'était que l'expression d'un sentiment de culpabilité. Elle comprend aussi que la solution n'est jamais offerte par le silence:

¹ A185 (christianeachour.net) consulté le 11 mai 2020.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 13.

³ Maïssa Bey, Interview de Martine Marzlof, 28 sept. 2005, disponible sur : www.cadran-lunaire.fr/personne/MaïssaBey/659753/contributions/auteur/?page=2

Haniya se lève, elle va à son tour rejoindre les autres, elle ne leur demandera pas de se taire, de parler d'autre chose. Elle va simplement s'asseoir avec eux, les écouter parler, raconter, mettre des mots sur une réalité insoutenable [...] elle se souvient de son ami, le poète assassiné, qui cherchait des mots sous la cendre du jour... Donner la parole aux mots, disait-il, et faire comme si demain était possible¹.

La proximité de l'autrice algérienne et de son personnage féminin est renforcée par le choix d'une écriture de la réalité. Ce passage de l'un à l'autre est constitutif de l'écriture investie par la présence d'un discours réaliste d'où l'actualité n'est pas absente. Ainsi, le recours à la troisième personne pour se distancier du récit est jugé, par Maïssa Bey, nécessaire dans cette écriture dont la condition est de fasciner les lecteurs et de les attirer :

J'ai fait appel au "elle", une distanciation était nécessaire. Ce qui est certain, c'est que le "elle" permet d'aller jusqu'au bout du récit, de prendre des distances parfois nécessaires. Peut-être que le "Je" narratif peut amener à un amalgame entre l'auteur et l'héroïne...²

Quant à Assia Djébar, elle recourt à l'emploi du "Je" narrateur qui peut révéler un "Je" auteur et considère la langue française comme le meilleur moyen de dévoiler l'intimité. Pour elle, « sortir de la claustration ce n'est pas simplement cantonner le discours littéraire dans la narration de l'enfance mais oser un peu plus³ » car :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau [...] Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance [...] Le dévoilement aussi contingent devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment, « se mettre à nu⁴ ».

Dans la nouvelle "Corps de Félicie", l'autrice nous donne des informations précises sur Félicie, la jeune mariée en blanc née en Normandie, et qui a donné naissance à des enfants à Oran. Cette femme meurt à Paris et elle est enterrée, dans un linceul blanc, à Béni Rached-Eckmul dans le cimetière musulman à côté de "Moh", un ancien soldat de l'armée française : « Tout est arrivé un lundi matin de février, inconsciente déjà, dans l'ambulance où je pris place avec Ourdia, ma sœur,

¹ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 128.

² <http://zaweche.unblog.fr/2008/05/21/maissa-bey-un-auteur-a-lire-absolument-et-le-plus-vite-possible/>, art. cité.

³ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 103.

⁴ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 103.

qui t'accompagnait depuis Oran, je me dis que cette fois tu venais mourir près de moi...¹ »

La scène du balcon, dans la nouvelle "La Jeune Fille au balcon", de Leïla Sebbar, est reprise de son récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*, avec une légère différenciation dans la composition phrastique mais toujours avec la même idée de protection contre le danger :

« Ne reste pas là, sur le balcon. – Pourquoi ? – C'est dangereux.
– Dangereux ? – Tu m'écoutes ? Ne reste pas là. Il commence à faire nuit. – À cause de la nuit ? – Tu sais pourquoi, alors ne pose pas toujours des questions, je ne veux pas te voir là, c'est tout²... »

Et :

« Qu'est-ce que tu fais là ? Tu es complètement folle... tu veux qu'on nous mitraille aussi... qui t'a permis ?
[...] Ta fille ! Elle était sur le balcon, à minuit...qu'est-ce qu'elle cherche ? Elle veut notre mort à tous³... »

Dans ces passages, Leïla Sebbar réussit à faire parler son père de cette période violente de son pays. Ainsi, il semble que nous puissions proposer une certaine analogie entre Leïla Sebbar, Assia Djébar et Maïssa Bey, avec cette vie écrite et publiée et le parcours d'existence où l'exigence de la liberté féminine et de l'indépendance de l'être se présentent comme vitale.

Aussi faut-il se rappeler que le désir de s'écrire se mêle étroitement avec la confusion de sentiments qui résistent à cette révélation de l'identité intime des écrivaines. Par des autobiographies dissimulées en fictions, les nouvellistes algériennes livrent différentes images de femmes à leurs lecteurs pour dire l'incompréhensible de cette période tragique et rendre cette écriture de soi une "écriture de soi au féminin pluriel" : « Ma fiction (dit Assia Djébar) est cette autobiographie qui s'esquisse alourdie par l'héritage qui m'encombre⁴. »

¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 235.

² Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p. 20.

³ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon », op. cit., p. 38.

⁴ Beïda Chikhi, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *Itinéraires et contacts des cultures*, volume 13, 1^{er} semestre 1991, Paris, L'Harmattan, p. 122.

Et Assia Djébar ajoute : « J'ai pris conscience que mon rapport à la littérature est un rapport de dissimulation, que je concevais la langue et le fait d'écrire comme un voile¹ ».

Entre dévoilement et désir de se présenter au monde en tant que femme, Assia Djébar préfère la discrétion pour ne pas trop s'exposer au regard masculin qu'elle qualifie d'agressif et de malsain.

2. L'image de la femme

L'image de la femme dans les nouvelles étudiées est à situer entre deux formes : une forme de clôture fondée sur des réalités socio-culturelles maghrébines et une forme d'ouverture fictive. Décrire l'espace intime des femmes s'inscrit dans cette optique d'ouverture. Par une telle description, les nouvellistes élargissent le champ de la présence féminine par le regard, le sourire, des gestes corporels, des cris et même par leur silence qui parfois en dit beaucoup. L'écriture transforme alors l'univers clos de la femme, la libère et la délivre du regard de l'homme. Par son ouverture au monde, celle-ci porte un regard sur sa condition et sur l'homme : « Un regard qui se réduit à sa propre dimension ou qui amplifie, au contraire, tout un champ de signes, d'images, de symboles et de métaphores relatifs à la présence féminine, suivant la position à partir de laquelle ce regard est projeté, qu'elle soit réelle ou fictive². »

Ainsi, dans ses rapport au monde masculin, la question identitaire du personnage féminin trouve une représentation privilégiée d'un aspect particulier de l'identité ; celui de l'identification par différenciation. La revendication et la réalisation de l'individualité s'effectuent donc dans une sphère mêlée avec un souci systématique de l'altérité.

On note que le sort de la femme et les liens qu'elle établit avec la tradition n'affectent en rien les particularités de l'être ni l'empreinte profonde laissées par

¹ Beïda Chikhi, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *Itinéraires et contacts des cultures*, art. cité, p. 122.

² Fatima Ahnouch, *Littérature francophone du Maghreb : Imaginaire et représentations socioculturelles*, op. cit., p. 99.

l'expérience de la modernité. Au sein d'une communauté masculine, les femmes héroïnes demeurent des personnalités singulières et remarquables.

L'écriture et la construction des nouvelles d'Assia Djébar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Leïla Aslaoui et Leïla Hamoutene dévoilent une tendance commune à la singularisation du personnage féminin. Fidèles à la manière de suggérer une réalité particulière, les écrivaines algériennes écartent et contournent l'interdit et les tabous qui ont longtemps pesé sur la réalité sexuelle de la femme maghrébine, donnant naissance à une écriture subversive, transgressive. Elles déconstruisent un monde pour en construire un autre dans lequel la femme se délecte pleinement de sa vie.

À travers des récits fort marqués par le silence et les cris, ces autrices retracent l'évolution de la voix féminine à partir de la constatation d'un silence, le silence de la femme dans la société algérienne patriarcale. Une société qui impose le silence qu'Assia Djébar a déjà évoqué en 1987 :

Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion de sa société [...] Aujourd'hui, on peut dire qu'il y a une dizaine d'Algériennes qui écrivent. Par la langue française, elles se libèrent, libèrent leur corps, se dévoilent, essaient de se maintenir en tant que femmes travailleuses et, quand elles veulent s'exprimer par l'écriture, c'est comme si elles expérimentaient ce risque d'expulsion. En fait la société veut le silence. À un moment donné toute écriture devient provocation. Tant qu'il y avait la justification de la guerre d'Algérie, on pouvait écrire¹.

Luttant contre ce silence longtemps imposé et s'identifiant elles-mêmes à toutes les figures féminines réelles ou fictives, les écrivaines, à travers les différentes nouvelles, rendent hommages à toutes les femmes algériennes. Un hommage à toute femme écrivaine qui préserve l'héritage légué par la société, « hommage à toute femme qui a le mérite d'être, qu'elle soit analphabète, militante, femme au foyer, mère, épouse ou autre... un hommage à toute femme qui se donne à l'écriture et y trouve du bonheur...² ».

Leurs écritures s'enracinent dans leurs origines. Elles cherchent le(s) mot(s) exacts pour décrire des situations où l'homme accepte d'aller au plus périlleux de

¹ Entretien avec Assia Djébar, "Nos mères n'avaient pas conscience du dehors" disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assia-djébar-nos-meres-n-avaient-pas-conscience-du-dehors_4061846_1819218.html, consulté le 12/05/2019.

² Fatima Ahnouch, *Littérature francophone du Maghreb : Imaginaire et représentations socioculturelles*, op. cit., p. 43.

lui-même. À cet effet, Assia Djebar, comme d'autres écrivaines, traque les non-dits et s'efforce de faire entendre le cri afin d'atténuer la douleur. Elle puise dans sa propre expérience pour relater une fuite insensée d'un passé lointain ou récent :

J'écris pour me frayer un chemin secret et [...] c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge [...] ayant perdu [...] ma richesse de départ [...] celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté¹.

Par cette écriture, les nouvellistes proposent une ouverture sur le monde, réclament la tolérance et reconnaissent l'étrangeté avec une certaine confirmation de la différence sans aucune crainte de compromis. C'est une écriture qui élargit l'espace féminin dans une société algérienne bardée d'interdits et de tabous. Elle est aussi une liberté et un voyage à la découverte de soi-même.

3. L'identité individuelle et l'identité collective

La littérature maghrébine d'expression française donne à s'interroger sur la nature particulière de cette littérature en raison de la singularité de son espace de création, qu'il soit historique, social, culturel ou linguistique. Ainsi, nous savons que l'écriture « est un autre moyen de découvrir et de se confronter à l'"autre qui est en soi"² », et met en scène le paradoxe de la dialectique classique qui existe entre "Identité" et "Différence" autour duquel se construisent les enjeux de la langue, car quand les nouvellistes nomment les femmes-personnages de leurs nouvelles, elles leur donnent une "identité" qui se confirme dans une société en présence des autres, ce qui leur permet d'en constituer une dans l'altérité tout en s'ouvrant aux autres et à leur influence. Notons que l'identité individuelle se construit initialement à travers les premières relations au sein de la famille, mais elle n'offre qu'une vision partielle de la vraie identité qui est multiple. Segarra souligne que le désir des femmes « de raconter des histoires est d'ailleurs lié au besoin de "se raconter", de chercher à se

¹ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Seuil, p. 172.

² Fatima Ahnouch, *Littérature Francophone du Maghreb - Imaginaire et représentations socioculturelles*, op. cit., p. 72.

construire une identité individuelle face à l'anonymat du groupe auquel sont réduites traditionnellement les femmes¹ ».

Le drame de l'identité est aussi présent dans la nouvelle « Oran, langue morte » : des traits de caractère, des tranches de vie sont révélés dans ce récit. La narratrice interpelle son amie Olivia pour lui faire une révélation :

Je t'écris Olivia, et tu me liras en Sardaigne. Toutes ces années où nous fûmes collègues au lycée, puis amies, une seule fois, j'ai réussi à te dire : Je ne me vois vivre qu'à Paris. Là, au moins, du passé, il y a trois ou quatre Français, certes d'âge mûr, que je rencontre régulièrement : des amis de ma mère qui ont lutté comme elle et avec elle, les deux ans qu'elle a passés ici²
...

La narratrice a quitté son pays pour poursuivre ses études et aussi pour oublier un passé dramatique, mais elle est souvent hantée par les souvenirs de son enfance, par le manque des parents qui ont déserté cette ville pour retourner à Oran. Elle essaye d'expliquer à sa destinataire comment les choses peuvent évoluer de manière insatisfaisante et désagréable, comment la femme, sur l'autre rive de la Méditerranée, loin des siens, souffre en silence:

J'avais retenu que mes parents avaient logé "rue du Faubourg-Saint-Antoine"... voici qu'un jour, au cours d'une promenade sans but, je me surprends dans cette rue. Mon cœur bat. Je marche, je me hâte : comme si des fantômes allaient venir à ma rencontre ! Je me retrouve en face de l'hôpital Saint-Antoine. Je me sens soudain faible. Mes jambes flageolent. [...] Car l'illusion opère : je vais bientôt apercevoir la silhouette de ma mère (trente-cinq ou trente-six ans avait-elle alors) : elle avait tant de fois accompagné dans cet hôpital mon père déjà malade [...] je quête leurs traces, leurs ombres, je scrute les rues où ils ont circulé...³

L'écrivaine Leïla Sebbar montre, à sa manière, son attachement à ses origines arabes par l'évocation de la langue sacrée et interdite telle qu'elle se manifeste dans la nouvelle intitulée "La Robe interdite". Leïla Sebbar relate les circonstances de la création de la robe interdite, qui deviennent aussi significatives pour sa destruction : « La robe noire brille d'arabesques savantes, inconnues, étrangement belles, comme ensorcelée, disent entre elles les brodeuses les plus habiles⁴ ». Le couturier, comme

¹ Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, p. 30.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 31.

³ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 32.

⁴ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 91.

Leïla Sebbar, trouve que la langue "arabe" est une belle langue, dont les arabesques sont difficiles à déchiffrer et sent instinctivement que celles-ci cachent un secret et une force comparable à la force de la sainteté. « Leïla Sebbar décrit la langue arabe qu'elle ne parle pas comme une belle langue, miraculeuse et salutaire qui a cette "force de langue sacrée"¹ », cependant elle ne le serait plus si Leïla Sebbar l'apprenait pour la parler... elle serait plutôt une langue "diabolique" en devenant un simple outil de communication, comme le souligne l'écrivaine :

J'ai besoin d'écrire de la fiction, et donc de faire un travail d'écrivain – parce que je n'ai pas appris la langue de mon père... parce que l'arabe a été une langue absente... et parce que j'ai été séparée de la langue arabe, la langue de l'Algérie, la langue de la civilisation arabo-musulmane. Et quand j'ai dit que je ne l'apprendrais pas, je veux dire que cette langue a une existence très forte parce que je ne la connais pas. Elle a une existence, une présence à travers sa propre voix, la voix de cette langue qui est une langue étrangère pour moi et une belle langue, et si je l'apprenais, elle deviendrait un outil de communication, et elle perdrait cette force de langue sacrée².

Cette nouvelle se termine par la destruction de la robe sacrée : « Soudain, comme une tempête, des grondements de colère, puis les cris d'une seule voix noire, diabolique. Des hommes sautent sur la scène et cernent la robe ; ils s'éparpillent aussi vite... Sur l'estrade illuminée, la fille est nue³. »

Par ailleurs, cette écrivaine a varié ses thèmes et a évoqué un autre sujet, celui de la soumission, de la faiblesse et de la fragilité de la femme dont la vie est si difficile. Sa souffrance d'enfance, d'adolescence et d'âge adulte est en grande partie causée par le fait qu'elle donne inconsciemment aux autres (hommes ou femmes) le pouvoir de lui enlever la liberté d'être elle-même, de la dominer et de la considérer comme un être inférieur :

C'est le monde à l'envers, il faut balayer la merde des Arabes, nous les Français en plus de les servir et cette fille, c'est elle qui devrait nettoyer, elle est sûrement bonniche dans le quartier, et c'est moi qui fais la bonne... Charlie s'adresse à la patronne qui apaise le chien près de la caisse. Elle répète : si elle continue je lui envoie le chien. Mon mari va pas tarder, elle a peur de lui, s'il lui dit d'aller voir ailleurs, elle partira, elle traînera pas comme elle fait là⁴.

¹ Roswitha Geys, « Sebbar, Leïla. « La robe interdite » : l'arabe classique comme langue sacrée et langue interdite », [en ligne] :http://clicnet.swarthmore.edu/Leïla_sebbar/recherche/roswitha_geyss3.htm, consulté le 10/08/2021.

² Ibidem.

³ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 93.

⁴ Leïla Sebbar, *La Nègresse à l'enfant*, op. cit., p. 72.

Et elle se laisse gronder, insulter par le mari qui la culpabilise d'avoir enfanté une fille : « ... il ne la consolera pas, c'est elle la coupable. N'est-elle pas heureuse ? Issu d'une famille aisée, Hadj Dahmane est un riche commerçant capable d'assurer l'avenir de ses enfants¹.

En fait, sommes-nous libres de faire nos propres choix ? De choisir notre sexe ? L'écrivaine dénonce une idée forte qui marque cette société algérienne : celle d'avoir beaucoup d'enfants et des mâles d'abord :

Hadj Dahmane reçoit cela comme une moquerie ou une insulte. Dit-on d'un séisme que s'est une belle chose ? Désormais, il lui faudra supporter ces sarcasmes et prier Dieu de lui épargner la honte. À lui et ses cinq garçons. Il continue à s'amuser avec Ouahab et Hakim, à guider les pas des aînés dans la vie².

Le choix de ce sujet par Leïla Aslaoui n'est pas fortuit, elle essaye de montrer qu'à travers toute l'histoire humaine, les femmes ont souffert de l'injustice et de l'autorité masculine. Ainsi, par l'écriture, les nouvellistes créent un lieu d'expression pour la parole féminine et dans cet espace, sa propre voix (celle de la femme) peut, tout en s'inscrivant dans une polyphonie féminine, s'exprimer individuellement. Il importe de noter que l'étrangeté peut être marquée par les habitudes, les tenues. Ainsi, quand la narratrice Mériem dit : "J'étais bien sûr la seule à être vêtue à l'européenne", c'est cela qui la différencie de toutes ces autres personnes présentes dans la maison de son oncle. Les invités la considèrent comme une personne étrangère, si inaccessible, et dont, au fond, ils n'ont pas même l'idée.

Du détail vestimentaire à l'observation intériorisée de la séparation, la différence est posée au sein des œuvres comme un élément inévitable dans la caractérisation des personnages centraux, et la conscience de cette altérité par les héroïnes elles-mêmes apparaît comme un élément fondamental du sentiment fermement établi de l'identité comme appartenance mais aussi comme indépendance.

Parallèlement à l'altérité consciente et sereine développée face à la communauté, les héroïnes des certaines nouvelles étudiées font l'expérience, au

¹ Leïla Aslaoui, « Imène un joli prénom » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 121.

² Ibidem.

cours des récits, d'une rupture fondatrice avec la figure fusionnelle de l'enfance. Cette séparation brutale, entrée dans la conscience lors de l'épisode que nous avons caractérisé précédemment comme expérience de la mort identitaire (« L'entre-deux identitaire », voir chapitre 1, partie II), inscrit de manière brutale la démarche identitaire dans une nécessité de rupture envisagée ici sous le sceau d'une souffrance extrême.

3.1. De la femme traditionnelle à la femme moderne

Les nouvelles des écrivaines algériennes se construisent autour d'une confrontation fondatrice comparable, celle des femmes algériennes portant en elles l'expérience de la modernité, avec leur champ culturel d'origine issu de la tradition arabo-musulmane :

La femme de la photographie ressemble à ma mère, quand elle s'habille avec des robes à fleurs, longues, serrées à la taille par une ceinture de laine. Ma mère aussi a des cheveux longs, noirs, tressés. Le foulard de la femme est noué sur le front, ma mère ne met plus de foulard comme les vieilles, elle s'habille à la française sauf pour les fêtes dans la maison...¹

Et : « Elle se leva, la robe traditionnelle lui donnait une autre personnalité que ne le faisaient les jeans et les tailleurs qu'elle portait dans le nord² ».

En effet, l'univers traditionnel féminin décrit dans les différentes nouvelles de notre corpus porte en lui une fascination incontestable pour l'histoire des personnages familiaux extraordinaires : Naïma, Souad, Assia, Félicie, Zeineb, Maya, Marie et d'autres. Nous notons aussi que le statut des grand-mères et des tantes, de par leurs conseils et leur enseignement, les élève au rang de personnalités exemplaires, fondant ainsi le référent essentiel de la sphère traditionnelle algérienne dans de telles personnalités : « Est-ce que, vraiment, cette fois, je rentre chez moi ? Disons chez ma mère, enfin, chez ma tante maternelle³ ».

Plus loin, Assia Djébar relate un fait relevant de la tradition séculaire algérienne :

¹ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 70.

² Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 111.

³ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 12.

Le geste de ma tante maternelle fut son don le plus précieux... Tu sais (Olivia), il y a toujours un moment parmi nous, les femmes (pas seulement la mère ou la grand-mère, mais les sœurs les plus âgées, ou les tantes, celles qui sont restées à la maison paternelle, ou la mère adoptive, ou la sœur de lait, quelquefois, mais oui, la première épouse du père, celle qui n'a jamais enfanté, qui tient à élever les enfants de la seconde épouse), il y a un moment où, dans ce peuple de femmes, celle qui t'est la plus proche s'accroupit devant tes genoux, en tête à tête et ne sachant comment t'exprimer sa tendresse, son attachement pour toi (sa pudeur cherche), alors elle désire se déposséder pour toi : en général d'une bague précieuse, ou de deux bracelets d'or ancien qui se portent par paire, parfois, elle n'a, dans la main, qu'une écharpe de soie aux lourdes franges de couleurs chatoyantes et passées, que tu porteras en châle... pendant cet instant de don : la parente, te signifie que tu es sa plus proche¹.

Porteurs de cette réconciliation, les récits construisent au fur et à mesure de leur développement tout un réseau d'images et de significations qui conduit au rapprochement entre les aïeules et leurs descendantes. Ainsi, héritières de la sensualité de leurs mères, de leurs tempéraments de femmes libres ou soumises, les héroïnes assument l'atrocité de leurs destins.

À travers les complicités existant entre la fille, la mère et la tante ou la grand-mère, les nouvellistes inscrivent le parcours de différentes héroïnes en cohésion avec le système originel de valeurs et de représentations. Toutes les femmes se lient dans une même image, conférant ainsi à l'expérience de la modernité une dimension d'affirmation de la filiation à l'un des versants de la tradition familiale. Certains personnages établissent ainsi par leur évocation et l'idée développée d'un héritage assumé un véritable lien de cohérence entre les deux référents culturels des héroïnes. Ainsi, à travers Hanifa, la protagoniste de la nouvelle "Un père pour Mériem" du recueil *Survivre comme l'espoir*, Leïla Aslaoui transmet des valeurs ancestrales :

Lorsqu'elle obtint la grande permission d'accompagner sa mère aux mariages, celle-ci recommandait de parler correctement aux dames. Cela signifiait qu'âgée à peine de treize ans, Hanifa devait s'enquérir de la santé de tous les membres d'une même famille, ne jamais commettre l'erreur d'oublier l'un ou l'autre. Tout ceci avec le sourire et des formules bien apprises depuis l'enfance pour la circonstance. Lorsqu'elle revenait s'asseoir près de sa mère, celle-ci lui reposait toujours la sempiternelle question : as-tu parlé comme il faut² ?

Cette transmission est faite aussi par Cherifa, la narratrice de la nouvelle "Lettre à Amina", qui enseigne ces mêmes valeurs ancestrales à sa fille en soulignant ce rapport entre mère et fille :

¹ Ibidem, p. 25-26.

² Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op.cit., p. 108.

Tu as été très bonne pour moi, tu ne m'as jamais été insolente ; tu ne m'as jamais désobéi. Puisse Amina te rendre ce que tu as fait pour moi lorsque tu seras vieille comme moi. Oui ma fille, la chose la plus merveilleuse dans une vie est de vieillir et mourir entouré de ceux que l'on a chéris¹.

3.2. De la tradition communautaire à la réalisation de l'individu

La dialectique de la communauté et de l'individualité, constituant la tension fondamentale de toute identité, se trouve renforcée dans le cadre circonstanciel de toute œuvre littéraire instituée par la tradition arabo-musulmane. Pour celle-ci, l'individu n'est pas une valeur ou un concept accessibles ; et cela de manière encore plus dominante en ce qui concerne le statut de la femme. Au fil de notre recherche, nous avons pu identifier que l'un des enjeux les plus critiques de la création littéraire des femmes algériennes réside dans le fait de réintégrer l'espace traditionnel communautaire en tant que personnalité libre et indépendante.

Nous notons que les recueils de nouvelles de notre corpus définissent, dans leur évolution, une certaine interaction et une certaine cohésion dans un mouvement de prolongement de cet enjeu et d'un véritable dépassement de ses tensions constitutives qui ne sont rendues possibles que par l'utilisation du ressort narratif central des nouvelles, à savoir la réalisation de la volonté initiale des femmes.

Il est à dire que les valeurs communautaires de la sphère culturelle originelle et les idées ou même les désirs de l'individu algérien peuvent coexister : c'est ainsi que la tradition apparaît, au fil des nouvelles, comme une source réelle de réalisation de soi. Ainsi, la protagoniste Dina, de la nouvelle "Vierge folle, vierge sage", affirme sans honte son indépendance, et réclame son droit d'exister comme elle est et à l'endroit qu'elle choisit. Cette individualité que proclame cette jeune fille correspond au projet de la quête identitaire qu'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Leïla Sebbar dont les récits sont focalisés sur la condition de la femme :

Dina lance le walkman sur le lit voisin, elle interrompt sa sœur, elle crie :

– Arrête! Arrête! Laisse-moi tranquille, laisse-moi vivre. Toi tu ne veux pas vivre, tu es comme une bonne sœur, une vieille fille... je me suis battue pour toi, sans te le dire... Et

¹ Ibidem, p. 108.

aujourd'hui, il faut que j'écoute tes prêches ...Prends le voile, va là où les femmes vivent enfermées dans le hidjeb, et dans la maison de la soumission¹.

Les histoires racontées sont rendues prégantes par ce que nous avons mentionné précédemment, comme l'émancipation des personnages-femmes et leur compréhension du monde vers lequel certaines héroïnes sont revenues : elles portent en elles l'idée d'une adaptation progressive et fondamentale.

Les nouvellistes semblent trouver dans la narrativité ancestrale le moyen le plus pertinent d'exprimer leur propre intériorité et par là même de lutter contre l'incompréhension et le désespoir, car la problématique initiale de l'identité véritablement morcelée par la double appartenance culturelle des personnages féminins, tout comme celle de leurs créatrices, trouve sa détermination dans une véritable redéfinition de l'unité de l'être : « Elle lui parle maintenant, elle sait qu'il n'est plus là pour l'écouter, et c'est pour cela qu'elle peut lui parler. Elle lui dit tous les mots qu'elle avait préparés pour essayer de justifier sa décision, son refus de le suivre². »

La narratrice de cette nouvelle, "Assia", a décidé de quitter la maison conjugale et cette réaction a été dictée par la peur, qui efface des années de soumission et de silence.

3.3. L'émergence de l'individu

Dans les sociétés maghrébines, s'intégrer à un groupe social permet à l'être humain de tisser des relations fortes avec d'autrui. Cependant, au-delà du souci d'être reconnu en tant que membre d'une collectivité, et en rupture avec une "mise en sommeil du moi³" dont Marc Gontard constate la récurrence, l'enjeu réside aussi dans le fait de se faire reconnaître en tant qu'individu autonome et indépendant au sein de la société algérienne régie par la tradition arabo-musulmane. Il est inévitable, donc, que le statut social de la femme algérienne soit au cœur du questionnement dans les différentes nouvelles étudiées. Il ne faut pas oublier de préciser, en effet, qu'il s'agit ici d'une recherche identitaire essentiellement liée à l'individu dans la

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op.cit., p. 121.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 35.

³ Marc Gontard, *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan. 1993, p. 186.

communauté et non à la collectivité dans son ensemble comme cela a pu être le cas durant les années de colonisation ou durant celles qui l'ont suivi.

Choisir l'écriture de la nouvelle pour produire un texte qui constitue à la fois le récit et le support de la recherche identitaire permet aux nouvellistes algériennes de bénéficier d'un appui formel et théorique dans leur art à la perspective individualisante, par la quête de soi à travers la découverte des plaisirs de leur corps car « la réappropriation du corps apparaît comme une étape déterminante de la construction identitaire¹ ». En effet, les particularités structurelles du genre de la nouvelle, ses techniques et en particulier l'instance du personnage entrent en corrélation avec le souci de l'individualisation du propos.

4. Émancipation individuelle et émancipation actantielle des héroïnes

Le lecteur des nouvelles féminines algériennes peut construire une conception du personnage fondée sur la disposition de celui-ci à agir et cela l'amène à considérer les protagonistes selon un principe d'évolution en associant ainsi l'idée de la conquête identitaire à celle de l'émancipation féminine. Les protagonistes du recueil *Nouvelles d'Algérie* se posent au centre du propos dès l'ouverture des récits et il s'avère que ce statut des narratrices (Assia, Malika, Amina...) des différentes nouvelles émane de leur omniprésence, de leur subjectivité et de leur disposition réelle à l'action. Les protagonistes des différents récits, se trouvant face à un drame, réagissent toutes différemment. Le cri de révolte d'Assia², par exemple, qui lui sauve la vie, peut être considéré comme un cri de naissance.

À ces personnages ainsi posés, initialement, en tant que personnalités passives, les récits, au fil de leur déroulement, donnent une substance de plus en plus importante jusqu'à faire de ces protagonistes de véritables acteurs. Citons Isma, de

¹ Aurélie Gambus, *La Quête d'individualisation du personnage féminin : Les Jolies Choses de Virginie Despentes ; Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria ; Surtout ne te retourne pas et Cette Fille-là de Maïssa Bey*, thèse (dir. Christian Petr), Université d'Avignon (2009), p. 262, disponible sur <http://www.theses.fr>, consulté le 13 janvier 2020.

² Assia est le personnage principal de la nouvelle "Dans le silence d'un matin", in *Nouvelles D'Algérie* de Maïssa Bey. Cette nouvelle est centrée essentiellement sur la relation d'Assia et de son époux Réda. Ce récit décrit les remords d'Assia après la perte de son mari

la nouvelle "La Fièvre dans des yeux d'enfant", qui, dans un premier temps, se voit passive. Mais avec l'évolution des événements, Isma prend le contrôle de sa vie, et elle ne dissimule pas le déplacement de ses désirs inavouables vers Omar, le Somalien. Cette autre personne avec qui le désir a pris un sens et un effet. Omar, l'amant, va incarner, pour un temps du moins, son désir érotique au féminin :

Naquit une camaraderie entre nous, prompte, une affinité que je sentais innocente, sans nulle ambiguïté... s'il n'y avait eu ce tangage de ses accents, ce frôlement, par moment, et par bribes de la langue arabe... J'écoutais intensément, quelque chose en moi s'arrachait.¹

Il importe de dire que l'évolution des protagonistes du statut de "personnage passif" à celui de "personnage acteur" apparaît comme un vecteur au cœur de certains recueils qui retracent une évolution autre, et qui allient leur cheminement à un parcours initiatique.

5. Ambiguïté des relations et ambivalence des sentiments

La confrontation des personnages femmes que leurs histoires personnelles ont liées irrémédiablement tout en les éloignant, fait naître au cœur des récits une multitude de sentiments parfois contradictoires mais toujours passionnés ; de l'amour à la haine, de la compassion à l'incompréhension.

Dans les nouvelles "Xaviera" du recueil *La Nuit bleue* de Nadia Ghalem, "Justice immanente" du recueil *Mémoire de femmes* de Rabia Abdessemed et "Lettre à Amina" du recueil *Survivre comme l'espoir* de Leïla Aslaoui, un sentiment de haine naît entre des personnages féminins : entre Xaviera et la narratrice qui la tue à la fin du récit ; entre Malika et Naïma, la deuxième femme de Mourad ; la narratrice Cherifa exprime de l'amertume envers le comportement égoïste de sa fille Amina. Ces trois extraits des trois nouvelles sus-citées nous montrent clairement l'évolution de cette confrontation :

[...] Mais Xaviera, que pense-t-elle ? Je l'observe, élégamment calé dans un fauteuil comme une actrice de cinéma qui ne quitte jamais son rôle. Des yeux de veau sans expression mais si savamment maquillés que la beauté s'y arrête [...] J'ai accéléré juste au moment où elle traversait la rue, j'ai quitté la voiture pour m'assurer que tout est fini. Le maquillage de ces yeux avait coulé.²

¹ Ibidem, p. 86-87.

² Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 79-80.

Et :

[...] Elle (Naïma) se montra détestable d'orgueil, provocante et altière mais belle à vous couper le souffle. Elle avait un grain de peau rare chez les maghrébines [...] – Je viens chercher mon mari, dit-elle à sa co-épouse.

– C'est aussi le mien, répliqua cette dernière.

– Oh ! si peu que rien ! Et pas pour longtemps. Je suis jeune et tu es vieille, je suis belle et tu es déjà fanée....

Naïma devint invisible, elle réapparut huit mois plus tard mais vêtue du nouveau costume de ville des Algériennes pieuses : longue djellaba hermétique et un triste foulard, atteinte d'une mystérieuse maladie.... De ce jour elle mourut en même temps que sa beauté¹...

Et :

[...] C'est alors qu'un après-midi, tu vins me proposer aimablement d'aller faire une promenade en voiture... le parcours me parut très long. Soudain, je vis la porte de l'asile. Sans une larme, sans un regret, toi Amina, me fis comprendre que la promenade arrivait à sa fin. Vous n'êtes jamais revenue... si vous m'aviez prévenue j'aurais pris la photo de ton père, et la tienne en robe de mariage. J'aurais embrassé les jumeaux, je t'aurais embrassée mon enfant...

Je peux encore marcher, je ne suis pas malade, je vois, j'entends, n'est-ce pas formidable de vieillir ainsi ma petite Amina ? Cherifa Ta mère².

La plupart des femmes vivent dans la peur et dans l'angoisse. Devant une situation particulièrement tragique, éprouvante et dramatique, la compassion semble toutefois le premier sentiment qu'éprouvent les femmes les unes envers les autres. Ce sentiment naît d'une complicité et d'une tendresse patentes dans le regard pénétrant qu'elles portent sur l'autre. Et face à la douleur perçue, les femmes ne développent pas le même comportement. Certains tendent à l'inertie, d'autres à la lâcheté.

L'existence d'une profonde et sincère affection est indiscutable, les relations tissées par les personnages des nouvellistes n'en demeurent pas moins complexes et tumultueuses. Rappelons qu'extrêmement violent, l'aspect passionnel qui est exploité dans l'évocation des rapports entre les protagonistes apparaît au sein des nouvelles comme l'indice le plus complet et le plus signifiant des conséquences fondamentales de leur confrontation.

À travers ce chapitre, nous avons pu constater que les recueils de nouvelles montrent la femme dans ses contradictions, dans la complexité des éléments et son identité profonde depuis les origines de la tradition arabo-musulmane. Sa

¹ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 222-226.

² Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 110-111.

représentation la montre entre soumission et sédition, entre menace et pouvoir de dire, portée par une révélation de liberté et par une modernité liée à des traditions. Cela pousse le lecteur, selon notre avis, à repenser de manière fondamentale l'identité de la femme algérienne.

Les différents récits étudiés montrent une certaine jonction entre deux sphères culturelles différentes : occidentale et arabo-musulmane ; elles constituent l'image des personnages féminins. Ainsi, avec ce mélange, l'écriture de nos nouvellistes algériennes se voit créatrice car elle s'engage à aller au plus profond de la problématique sociale qui constitue une recherche identitaire de la femme algérienne.

Chapitre II

Le corps féminin et ses représentations.

Chapitre II : Le corps féminin et ses représentations.

Le corps de l'être humain est constitué à la fois d'une chair et d'une personnalité et identité. L'image du corps et les émotions, selon Paul Schilder, sont très étroitement associées : l'image de la femme, de ce fait, pose problème et évolue au fil des textes :

L'étude de l'image du corps féminin ne pourra jamais se faire sans le concept de personnalité. Il y a toujours une personnalité qui éprouve la perception. [...] Nous sommes, en d'autres termes, des êtres affectifs, des personnalités, et une personnalité est un système d'actions et de tendances aux actions¹.

L'image du corps est donc l'un des aspects d'une expérience globale, qui met en jeu ces trois éléments essentiels : le moi (la personnalité), le corps et le monde. En effet, c'est à travers les imaginaires sociaux et les logiques culturelles que le corps prend sens dans toute sa dimension.

Le corps, tel que nous le connaissons, a deux dimensions inséparables : une dimension physique et une dimension psychique, et notre perception du corps ne se résume pas uniquement à cette enveloppe charnelle que nous voyons. Dès lors, le contexte social et culturel contribuent-ils à former notre image du corps ? Comment une algérienne conçoit-elle son corps ? Quel est le rôle joué par la religion dans cette perception ?

Avant de donner une réponse à ces questions, il est judicieux de définir, dans un premier temps, le corps. José Gil note que :

Le corps, cet « objet » qui n'en est pas un, semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir. Ce n'est pourtant ni un ensemble d'organes, un organisme, ni une machine, ni le corps de la science avec son objectivité morte. Cet « objet » – par quoi la mort nous advient – semble se prêter à plusieurs traitements objectifs et toujours avec la même docilité².

De prime abord, Gil présente le corps comme un objet organique : « Le corps-objet-organique », mais cette définition reste partielle vu qu'elle ne vise à montrer qu'un aspect du fait corporel qui est loin de contenir « le corps-sujet », cet objet que nous sommes, pourvu d'une conscience qui réalise pour nous notre humanité.

¹ Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1968, p. 39.

² José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éd. de la Différence, coll. « Essais », 1985, p. 86.

Le corps humain s'affirme comme objet et sujet, et engendre deux modalités d'existence corporelle contradictoires mais complémentaires : « avoir un corps » et « être un corps ». Monia Lechheb explique ainsi :

Le corps est d'abord une réalité organique qui se plie aux lois objectives. Il correspond au « corps-en-soi » qui se conçoit comme corps physique interprété, selon la logique du déterminisme scientifique. Une autre modalité de l'existence du corps est celle du « corps-pour-soi » qui renvoie au corps propre se trouvant au fondement de la subjectivité. Le corps propre signifie ainsi toute la réalité vécue qui exprime la somme d'expériences de l'individu. Enfin, la dernière modalité de l'existence corporelle est celle du « corps-pour-autrui » qui, à travers l'intersubjectivité donne sens à la réalité sociale et cristallise la relation du sujet avec autrui.¹

Elle oppose donc deux éléments : le « corps-pour-soi », un corps qui nous appartient et dont nous ne pouvons pas nous distancier et le « corps-pour-autrui » qui n'est que notre propre corps, mais vu par l'autre. Ainsi, cet autre, a-t-il le droit de jeter un regard intime sur notre corps, d'autant plus s'il s'agit du corps féminin ?

1. Image du corps féminin

Dans la société arabo-musulmane, le corps de la femme doit accepter le contrôle continu fait sur sa procréation et sa génitalité de peur de perdre le droit d'appartenir au collectif. L'Islam, toutefois, rejette en bloc cette misogynie qui corrompt le monde arabo-musulman, car en cette religion, « le sacré et le sexuel ne sont jamais incompatibles, bien au contraire, ils s'interpénètrent afin que la chair rassasiée fasse advenir l'accomplissement spirituel de l'être² ». Abdelwahab Bouhdiba³, par exemple, qualifie de « crise de la sexualité et de la foi » ce mépris de la femme. Il souligne :

L'Islam ne cherche nullement à déprécier, encore moins à nier le sexuel. Il lui confère au contraire un sens grandiose et lui donne une investiture transcendante telle que la sexualité se trouve déculpabilisée. Prise ainsi d'emblée en charge, la sexualité devient jaillissante et joyeuse⁴.

¹ Monia Lechheb, *Penser le corps au Maghreb*, Paris, Karthala, 2012, p. 14.

² Aïcha Sidi Yacoub, « L'écriture du corps : cas des romans de Violette Leduc, Hélène Cixous, Assia Djebar et Malika Mokeddem », thèse de doctorat en Littérature, sous la direction du Pr. Prof. Belabbes Bouterfas, Mostaganem, Faculté des Langues Étrangères, 2018, p. 30.

³ Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, PUF, Paris, 1975, p. 42.

⁴ Ibidem, p. 8.

L'exercice coranique de la sexualité revêt donc une majesté infinie. Il est la vie véhiculée, l'existence multipliée, la création perpétuée. La fonction sexuelle est en soi une fonction sacrée. Elle est un de ces signes « âya » auxquels se reconnaît la puissance de Dieu.¹

Et c'est à cause de l'ignorance des préceptes de l'Islam et de l'analphabétisme que l'homme maghrébin considère la sexualité comme un tabou. Moyennant quoi l'émancipation et la liberté de la femme maghrébine, et en particulier de la femme algérienne, ne peut se réaliser qu'avec un changement d'idées et une réforme totale de tous les domaines. Et c'est dans cet état d'esprit, nous semble-t-il, que les nouvellistes algériennes font du corps féminin un moteur d'un renouvellement esthétique et poétique important. Les nouvellistes voient que la quête d'émancipation et l'épanouissement de la femme, considérée comme un objet sexuel, victime de la violence, se heurtent à une impossibilité de réalisation.

À cet effet, de nombreux écrivains et intellectuels² se sont consacrés à l'étude du problème de la femme maghrébine, mais des voix féminines issues de cette culture se sont détachées pour décrire la réalité du vécu algérien. Ces voix de femmes algériennes (Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar et Leïla Aslaoui), formées par l'école française, se sont donné la tâche d'offrir une vision réaliste de la femme, de son corps, de son rôle dans la société arabo-musulmane, de son conditionnement par la tradition, de ses liens avec la religion musulmane tout en restant attachées à la langue et à la sensibilité arabes.

Loin de nous intéresser à tous les thèmes proposés par nos nouvellistes, nous nous consacrons ici à l'analyse de l'image du corps de la femme, de ses évolutions et de ses transformations sous les influences sociales et historiques. Ce thème, "le corps féminin", forme une constante de la plupart de nos nouvelles et montre par conséquent que nos nouvellistes algériennes ont eu le courage d'en parler ouvertement. Selon Jean Déjeux, Assia Djebar est la première femme écrivaine algérienne qui « se situe dans la découverte du corps, de l'amour et de la sensualité,

¹ Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, *op.cit.*, p. 23.

² Parmi les chercheurs et spécialistes, on citera Charles Bonn et Jean Déjeux qui, dans ses deux textes: *Femmes d'Algérie, Légendes, Traditions, Histoire, Littérature* et *La littérature féminine de langue française au Maghreb* se contente, dans un premier temps de lister les différents ouvrages écrits par des Algériennes et de les classer selon leur genre (autobiographie, roman, théâtre, poésie), puis dans un second temps propose une approche des textes autobiographiques féminins fortement marquée par une perspective critique masculine traditionnelle, qui ne reconnaît guère la valeur littéraire de l'autobiographie féminine.

du conflit des amoureux et du couple¹ ». Il entend par « découverte » le dévoilement : la présence de la femme dévoilée dans l'espace masculin. Il faut rappeler que la société algérienne, soumise aux traditions arabes et à la religion islamique, est particulièrement hostile au dévoilement qui se produit à travers l'exercice de l'écriture féminine surtout parce qu'il vise à mettre au grand jour la sphère privée de la femme

Dans le chapitre "Corps meurtris, corps libérés" du livre *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*², Marta Segarra montre un autre aspect du corps féminin et souligne la réification de ce corps sous l'influence de la religion islamique. Elle note que le corps de la femme est devenu « Quelque chose de mouvant, d'instable, sans unité³ et que cette fragmentation produit un trouble identitaire très marqué⁴, mais cette image négative est mise en opposition avec une sensualité puissante [...] du corps qui s'accepte et s'épanouit⁵. »

Notons aussi que d'autres recherches ont été consacrées à la "langue-silence"⁶ comprenant d'un côté l'écriture et de l'autre les silences menant à la recherche de la parole identitaire. Dans ce contexte, Mireille Calle-Gruber montre que « le corps féminin est devenu à son tour langage⁷ » car nous sommes des êtres affectifs, des personnalités⁸, pour paraphraser Paul Schilder pour qui la personnalité « est un système d'actions et de tendances aux actions⁹ »

À travers la représentation du corps féminin, composé de plusieurs constantes (visage, joues, mains, yeux, lèvres...), nous étudierons les silences imposés au

¹ Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 23.

² Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997.

³ Ibidem, p. 61.

⁴ Ibidem, p. 61.

⁵ Ibidem, p. 68.

⁶ Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 12.

⁷ Ibidem, p. 27.

⁸ La notion de personnalité signifie tout le monde de la vie psychique, l'expression d'un moi, d'un sujet. « L'image du corps est un des aspects de l'expérience globale, qui met en jeu la personnalité (le moi), le corps et le monde » in Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1968, p. 292.

⁹ Paul Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, op. cit., p. 39.

peuple des femmes¹ et la transgression des interdits car, soutenue par ses semblables, la femme algérienne refuse toute autorité masculine et s'interroge sur son rôle et ses libertés dans cette nouvelle société algérienne.

Nous soulignons que l'interprétation des perceptions et/ou des sensations suit une échelle qui tient compte à la fois de leur degré d'intensité et de leurs incidences sur la vie des personnages féminins. Les sensations de plaisir, de bonheur, de liberté s'opposent dans tout notre corpus à la douleur, la souffrance, la peur vécues par les femmes algériennes.

Assia Djébar peint la douleur évoquée par la fillette de la première nouvelle de "Oran, langue morte". Les larmes y sont remplacées par des caresses. La narratrice évoque cette fillette qui n'a plus de larmes pour pleurer la mort de ses parents. Assia Djébar choisit de parler de la tendresse de la main de la tante maternelle caressant le corps de la petite fille, à la suite de l'assassinat de ses parents par un groupe terroriste français, pour ainsi remplacer les larmes dans cet acte d'expression de la douleur. Par cet acte, cette tante transmet à sa nièce sa souffrance et lui exprime sa profonde douleur. Cet attouchement du corps de la fillette donne à celle-ci une nouvelle vie après cet événement tragique. Par ce geste, la petite fille a eu une nouvelle naissance caractérisée par son double sens corporel et psychique cette nuit-là. Cette naissance est principalement causée par la main froide qui touche la petite fille de la tête jusqu'aux pieds et qui lui donne un nouveau contour:

Puis de ses mains un peu froides, je me souviens, elle m'a caressée longuement tout le corps ; elle m'a comme pétrie : des épaules en passant par les hanches et jusqu'aux genoux. "Au nom de Dieu ! Répétait-elle, puis Dieu le généreux ! Dieux le miséricordieux !" Je me suis laissé faire. Je me voulais morte. Endormie ou morte, comme ma mère. "Maman !" Je l'appelais "Maman", à la française, elle que des Français ont assassinée².

Malgré le désir de la petite fille d'être comme morte, elle a ressenti ces sentiments de perte et de solitude. Un tel désir est né du refus d'accepter le départ définitif de ses parents car, selon elle, la mort pouvait la rapprocher d'eux tout en dépassant les frontières entre la vie et la mort.

¹ "Peuple de femmes" est une expression utilisée par Assia Djébar dans « Oran, langue morte » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 26.

² Assia Djébar, « Oran, langue morte » in *Oran langue morte, op. cit.*, p. 17.

Dans la civilisation arabo-musulmane, nous le savons, le corps décédé ne peut perdre son identité puisqu'il est maintenu en vie par les souvenirs des proches, leurs sentiments, les pensées des siens et des autres qui lui assurent une sorte de continuité ; c'est ainsi que la frontière entre la vie et la mort n'est pas inaltérable. Le passage entre les deux mondes se fait avec douceur et de manière naturelle ; le plus souvent, la maladie ou l'immobilité annoncent la mort du corps :

Disparu, le mal proliférait qui par petites grappes essaimées avait totalement pris possession de son corps, désagrégeant jusqu'à la conscience d'appartenir encore au monde des vivants. Elle est seule face à la mort [...] Rachid se penche sur le corps de sa mère. Il a de la peine à se dire qu'elle n'est plus maintenant que cette forme inerte.¹

Et : « Un mois, je suis venu quotidiennement ce dernier mois où tu (Félicie) ne sors presque pas du coma² ».

Dans la nouvelle « Le Corps de Félicie » d'Assia Djébar, les enfants de cette femme avec qui ils entretenaient une relation intense ont des réactions imprévisibles devant le corps de leur mère, Félicie, que la maladie a rendu immobile, préfigurant la mort physique. Ils n'acceptent pas cet état avec le même calme que Rachid, le protagoniste de la nouvelle « En ce dernier matin » de Maïssa Bey. Contrairement à Rachid qui « se détourne, va vers la fenêtre et l'ouvre, comme pour chasser les rancœurs qui s'exhalent dans la touffeur de la chambre³ », les enfants de Félicie essayent par tous les moyens de ranimer le corps de leur mère :

La respiration de Maman venait de se transformer en une sorte de râle, un gargouillis plutôt ...Pas normal : mon cœur bat la chamade. J'appuie sur la sonnette pour qu'on arrive. Je ne sais que faire. Je lâche la main de Maman, je tourne autour du lit : « Qu'est-ce qu'ils font ? Ils n'arrivent pas ! Ce râle... À cause de mon affolement, Karim est rentré. Après un seul regard vers moi, il se précipite. Ça va mal ! Elle respire mal ! – Je bafouille⁴.

Devant cette forme inerte et loin de du soutien de leur mère, les enfants sont livrés à eux-mêmes, à leurs interrogations et à leurs conflits.

Rachid et Karim/Armand, le fils de Félicie, deviennent tous les deux narrateurs des deux nouvelles déjà citées et se remémorent des petits détails du visage de leurs

¹ Maïssa Bey, « En ce dernier matin » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 23.

² Assia Djébar, « Le Corps de Félicie » in *Oran langue morte, op. cit.*, p. 239.

³ Maïssa Bey, « En ce dernier matin » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 25.

⁴ Assia Djébar, « Le Corps de Félicie » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 298.

mères, parties du corps physique vivant, parce qu'ils ne veulent pas penser le mot « cadavre » : le « visage lumineux et rieur, la crinière blonde¹ », « tes yeux : avec ces taches marron qui n'empêchent pas le bleu sombre des prunelles de briller² » et « sa longue chevelure³ » ; « il continue à scruter les visage de sa mère, comme il ne l'a jamais fait. Il se rend compte à cet instant qu'il ne l'a jamais vraiment regardée⁴ »

À l'opposé de Félicie qui est entourée de ses enfants à l'arrivée de la maladie et le jour de son décès, la mère de Rachid est seule : « elle est seule face à la mort. Personne n'est là en cet instant où, vaincue, elle s'abandonne sans frayeur à ce glissement étrange⁵ ». La description des deux femmes porte sur leur immobilité. Pour Félicie, on note l'espoir de ses enfants de la voir se réveiller, son "corps gisant⁶".

Rachid observe le visage de sa mère qui lui est devenu totalement étrange : « Serait-ce déjà le masque de la mort ? Est-ce la seule empreinte que la vie a laissée sur ce corps encore chaud ? Il remarque la posture du corps et la couleur de la peau, son coma qui a dépassé la dimension purement médicale et en a acquis une autre, plutôt historique.

Assia Djebar utilise des notations pour décrire la peau du visage qui a une couleur d'où la vie est chassée : le "visage de cire⁷" – avec la répétition « ta face de cire⁸ » – est un "visage pâli⁹" à la "peau translucide¹⁰". De même les yeux des deux femmes ont perdu leur capacité d'exprimer la vie puisque les prunelles sont "fermées¹¹" ou "voilées¹²" ou "embrumées¹³". La faculté de voir, exprimée à travers les yeux, est niée. Dans la nouvelle « Le corps de Félicie », l'état comateux de Félicie, qui a perduré, nous donne l'impression de se rapprocher de la mort et par

¹ Assia Djebar, « Le Corps de Félicie » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 260.

² Ibidem, p. 329-330.

³ Ibidem, p.332.

⁴ Maïssa Bey, « En ce dernier jour » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 24.

⁵ Ibidem, p. 23.

⁶ Assia Djebar, « Le Corps de Félicie » in *Oran langue morte*, op. cit., p. 244.

⁷ Ibidem, p. 239.

⁸ Ibidem, p. 289.

⁹ Ibidem, p. 244.

¹⁰ Ibidem, p. 244 et 289.

¹¹ Maïssa Bey, « En ce dernier jour » in *Sous le jasmin la nuit*, op. cit., p. 24.

¹² Assia Djebar, « Le Corps de Félicie » in *Oran langue morte*, op. cit., p. 287.

¹³ Ibidem, p. 288.

conséquent de la non-communication et des muets. Ainsi, son fils Karim l'invoque en disant : « Ô Félicie ma muette¹ » pour montrer qu'elle est plus proche de la mort que de la vie et de l'espoir. Pour Karim/Armand, le coma est un territoire de transition entre deux espaces auxquels il colle des visages familiers. Grâce à cette analogie, le passage semble être moins douloureux pour Félicie, étant assimilé à un état d'allègement et de défense :

Moi, je me remets à t'interroger, Félicie. Vraiment, tu te maintiens dans le coma ? Comme dans une nouvelle armure ? Tu as trouvé cette défense toute seule – ni sur l'autre rivage pour rejoindre ton homme, ni vraiment près de nous, tes huit enfants, une moitié ici, une autre au pays, sauf une fillette morte il y a si longtemps et que je n'ai jamais connue² ?

Devant le corps immobile de Félicie, les enfants se rappellent leur enfance, leurs souvenirs d'Algérie, et évoquent leurs problèmes et leurs dilemmes. Karim pense que cette remémoration doit être importune pour sa mère qui a choisi le silence et le coma pour s'éloigner et se séparer tout doucement de sa vie et de sa famille :

Peut-être que je me comporte comme Marie, Félicie. Je stationne devant ton corps : je lui apporte à mon tour mon trop-plein de souvenirs d'enfance, de scènes réveillées que j'avais crues dissoutes... Peut-être que je t'encombre moi-aussi, que même je te bouscule : tu les perçois en effet mes appels et injonctions : « Réveille-toi, souris-moi, dis-moi que tu m'as aimé, moi le préféré, parmi tes enfants ! » Tu m'entends et cela doit te déranger. Tu es occupée à quoi, à décider où avancer : vers mon père, là-bas, au cimetière de Béni-Rached, enterré après quatre jours et quatre nuits de cérémonies, de danses, de transes, de prières de la part de ses pairs [...] ? Mais tu nous vois divisés, chacun avec ses deux prénoms, ses deux pays (lequel renier, lequel adopter), ses deux religions absentes ou en creux, ses deux âges aussi (toujours enfants devant toi la mère, et pourtant presque vieillies), titubant chacun différemment dans l'amertume, l'incertitude ou l'espoir. Tu vas nous quitter ; tu hésites : « Est-ce que, une fois pour toutes, je vais être débarrassée de cette couvée ? » Tu t'interroges, tu nages tantôt dans un courant, tantôt dans l'autre : ce qu'ils appellent « le coma³ ».

Ils doivent à leur tour accomplir leur ultime devoir envers elle, leur mère, leur sœur, leur grand-mère, maintenant morte, maintenant présente, toutes les obligations auxquelles ils ne pourront se soustraire, tous les cérémoniaux qui accompagnent la mort...⁴

Nous remarquons que les deux nouvellistes Assia Djebar et Maïssa Bey ont choisi de se focaliser sur la description du visage une fois la mort survenue. Cette partie du corps se dégage de l'ensemble. Nous apercevons le visage qui révèle le

¹ Assia Djebar, « Le Corps de Félicie » in *Oran, langue morte, op. cit.*, p. 278.

² Ibidem, p. 245.

³ Assia Djebar, « Corps de Félicie » in *Oran langue morte, op. cit.*, p. 271.

⁴ Maïssa Bey, « En ce dernier matin » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 24.

corps entier, selon des moments différents et importants de la vie. Nous notons que même dans la mort, les narrateurs des deux nouvelles s'attardent beaucoup plus sur le visage des deux mères, afin de nous le décrire, de nous parler des petits changements survenus, de son inertie définitive, visibles au niveau des paupières et des lèvres :

Ses yeux sont fermés... [...] Ses yeux continuellement en éveil, mais voilés d'une détresse trop souvent perceptible. L'éternelle crispation aux commissures des lèvres, la proéminence encore plus marquée du nez, les rides, sillons profonds sur le front, tout est encore là, mais qu'est-ce qui a changé ? Serait-ce déjà le masque de la mort¹ ?

Et : « Ses paupières qui ne se soulèveront plus, son nez droit, sa bouche aux lèvres soudain serrées, son menton relevé² ».

Quand le passage vers le monde sans retour a eu lieu, le corps de la mère, observé et décrit par Rachid, donne lieu aux mêmes notations : la continuité est vite marquée par quelques mots comme "nez ", "yeux", "regard ", les mêmes qui avaient servi auparavant pour la caractériser :

Il continue de scruter le visage de sa mère, comme il ne l'a jamais fait [...] est-ce parce que les yeux sont fermés que le visage semble totalement étranger ? Ses yeux continuellement en éveil, mais voilés d'une détresse trop souvent perceptible. L'éternelle crispation aux commissures des lèvres. Les proéminences encore plus marquée du nez, les rides, sillons profonds sur le front, tout est encore là³

Ce regard des autres sur le corps mourant ou déjà mort peut avoir plusieurs fonctions : fixer dans la mémoire les derniers détails du visage pour lutter contre l'oubli, ouvrir les barrières de la mémoire et légitimer la remémoration posthume, exprimer les sentiments d'amour et d'attachement au défunt. Il s'accompagne des pratiques qui le valorisent avant l'enterrement. Ces pratiques ordonnées dans un cérémonial ont le rôle d'apaiser et de préparer le corps pour le dernier voyage, en suivant les prescriptions de la religion, et en même temps, de soulager la douleur des survivants.

¹ Maïssa Bey, « En ce dernier matin » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 25.

² Assia Djebar, « Corps de Félicie » in *Oran langue morte, op. cit.*, p. 300.

³ Maïssa Bey, « En ce dernier matin » in *Sous le jasmin la nuit, op. cit.*, p. 25.

2. Corps réflexif

Dans son livre *Schéma corporel et image du corps*¹, le psychiatre Jacques Corraze nous présente le corps sous quatre aspects² qui marquent les différents moments de la formation de l'image du corps. J. Corraze nous révèle que cette formation commence de la dimension physique jusqu'à la dimension subjective et l'apparition de l'imaginaire. Le premier aspect, le « corps agi » ou « corps agissant », révèle l'importance de la dimension physique qui est le support de notre vision et de nos actions sur le milieu ; le « corps agissant » est lié à la "réalité somatique qui fonde l'action et la perception. Réalité qui, non perçue par elle-même, donne l'existence aux rapports que nous entretenons avec le milieu³". Quant au « corps perçu », il révèle l'apparition du sentiment de totalité corporelle et montre sa différenciation des objets qui l'entourent puisque l'attention est centrée sur le corps même. Ainsi, les principes de l'apparition de la personnalité se dégagent : « Quand l'attention se porte sur le corps, elle l'amène au niveau du perçu. Un long processus conduit un certain nombre de phénomènes à s'organiser en une unité corporelle, différenciée du monde des objets⁴ ».

La prise de conscience corporelle mènera à l'apparition de la subjectivité qui fixera comme objectif la connaissance de ce corps. De ce fait, l'atteinte du « corps connu » se fait non seulement par l'intermédiaire de l'analyse directe, mais aussi par l'intégration dans l'espace. Le « corps reconnu », quant à lui, incorpore la dimension imaginaire ou « l'image spéculaire⁵ » ; c'est ainsi que la subjectivité participe à la création de l'imaginaire individuel qui, lui-même, contribue à l'imaginaire collectif. Il est à noter que nos gestes et l'expression de nos sentiments acquièrent un sens plus profond puisque, en étant exprimés, ils s'adressent à nous en tant que moteur de la connaissance de nous-mêmes et de l'autre. L'expression de la personnalité peut être gestuelle, silencieuse, ou verbale : « toutes ses énergies, tout son être s'étaient

¹ Jacques Corraze, *Schéma corporel et image du corps*, Toulouse, Privat, 1973.

² Selon Jacques Corraze, le corps humain peut être subdivisé en "corps agi", "corps perçu", "corps connu" et "corps reconnu".

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Ibidem. P.14

⁵ Jacques Corraze, *Schéma corporel et image du corps*, op. cit., p. 19.

concentrés sur cette unique obsession : devenir médecin¹, elle vit sa mère tenant devant elle un petit être qui criait éperdument². »

Tout en nous fondant sur ces différentes notions venant du domaine psychiatrique, nous pouvons remarquer que l'évolution dans la découverte du corps, dans nos recueils de nouvelles, et la conquête du corps propre à la femme algérienne respectent les mêmes étapes. Ainsi, les autrices algériennes associent la voix au corps pour parler d'elles-mêmes et de toutes les femmes, de leurs sensations, de leurs pensées et de leurs sentiments et ce n'est qu'à travers la parole que les hommes peuvent avoir la possibilité de saisir véritablement le corps de la femme, d'en prendre possession tout autant que conscience. Il importe aussi de dire qu'il est difficile de «séparer la dimension corporelle et celle réflexive du corps humain. Si la main peut faire le geste de saisir ou de toucher l'autre dans sa corporéité, la parole qui a besoin de la voix pour s'exprimer touche et saisit l'autre dans sa personnalité, dans son identité³. » Ainsi, comment pouvons-nous nous représenter le corps, cette réalité à la fois très proche et très complexe ? Quelle est l'image que nous pouvons donner du corps ? Et comment l'interpréter ?

Par la parole, la corporalité de l'homme est inscrite dans le temps et l'espace et il manifeste son double lien aux autres. La parole, signe de l'individualité, met la personne en relation avec autrui. La vision personnelle ou collective du corps physique constitue notre point de vue qui s'avère très important pour nous et qui prend tout son sens à l'instant où il est exprimé ou soumis à l'opinion des autres et à leurs jugements qui le forment, le rendent riche ou pauvre.

Les récits "imaginaires"⁴ qui se manifestent dans la culture arabo-musulmane à travers des rituels et des mythes sont exprimés par le langage humain. Les nouvellistes algériennes ont inséré le corps de la femme dans des récits parfois

¹ Nadia Ghalem, « Le Mur » in *La Nuit bleue*, op. cit. p. 70.

² Aïcha Bouabaci, « L'Enfant du rêve » in *Peau d'exil*, op. cit., p. 46.

³ Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar*, thèse de doctorat sous la direction du Pr Claude Coste, 2012, Université Stendhal-Grenoble 3 [en ligne] : <https://theses.hal.science/tel-01138092>, consulté le 08/08/2022.

⁴ Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. "Optiques", 1994, p. 57.

imaginaires dont les symboles sont visibles. Le corps devient ainsi, à son tour, un symbole des représentations et des images que véhicule cet imaginaire.

Dans la société algérienne, une société imprégnée par la culture arabo-musulmane, le corps physique est complètement oublié et remplacé par le corps-image qui est « un corps de langage, de croyances, de mythes beaucoup plus qu'un corps anatomique¹ ». Notons que l'imaginaire collectif façonne cette image par des spécificités culturelles et des connotations sociales. Selon Greimas et Courtès :

Le corps est le lieu d'inscription de l'acte éducatif, de la parole, du désir, de l'histoire individuelle et collective. Il est l'école de la mémoire du groupe, celle qui enregistre, endigue ou amplifie divers niveaux de communication : verbe, espoir, imaginaire et symbole².

L'imaginaire personnel forgé à partir des représentations sociales et exprimé par un langage est porteur d'un imaginaire qui passe par la langue, et qui joue un rôle essentiel dans le choix des mots fait par nos nouvelles algériennes qui puisent dans un imaginaire qui est en liaison avec deux langues, l'arabe maternel et le français. Elles intériorisent tout l'imaginaire collectif propre à la langue française, qui a influencé leur rapport au corps et leur manière d'en parler.

Notons que la prise de conscience de soi et de l'autre est marquée par la présence de l'autre en nous quand elle se manifeste par le visage et le regard par leur fonction de porte ouverte sur l'âme :

Il se présenta, me salua : à ses premières phrases, sous mon visage impassible, une fascination m'avait saisie. Comment te le dire, Nawal [...], une attention aiguë me vrilla ; puis un besoin des yeux, de mes yeux : je ne les détachais pas de son visage, de ses traits, de ses mains, de sa nervosité, de ses arrêts. Je restai froide, neutre ; mes yeux – dont j'atténuais, par un effort héroïque de prudence, l'éclat – s'accrochaient aux moindres détails de son image qu'ils décortiquaient, analysaient... Mes yeux : pourvu que leur avidité soit restée tournée en dedans : que cet étranger ne sente pas ce regard affamé, le mien ! Comme si mon regard s'était mis silencieusement à le boire, comme si chaque seconde devenait infinie³.

La conscience humaine est émue par le visage, le regard et la voix qui constituent des signes de l'expression individuelle. Cette conscience est importante

¹ Malek Chebel, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, coll. "Sociologie d'aujourd'hui", 1984, p. 9.

² Greimas et Courtès, cités par Malek Chebel in *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, op. cit., p. 196.

³ Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 80-81.

pour parler du plaisir sexuel donnant naissance à un désir devenu ainsi un mode de connaissance intime de l'autre :

Il pénétra dans notre chambre, l'après-midi. Il me prit par la main. Il me dirigea vers le lit [...] Que suis-je, en cet instant, dans ses mains d'aveugle ? Une geisha ? Non, c'est de moi qu'il a besoin, je le sens, [...]. Il m'appelle, il vient à moi sans mots et ses caresses quémangent, mais quoi...¹

Ali et Isma ont réussi à former un couple soudé jusqu'à avoir l'impression de former "un être unique", mais Isma sent aussi le déchirement provoqué par le désir et les caresses muées en questions : « Que suis-je, en cet instant, dans ses mains d'aveugle ? » Ainsi, dans la relation entre un homme et une femme entre lesquels naît le désir, le côté physique doit être dépassé et enrichi par l'apport psychique qui valorise les êtres humains.

La présence de l'homme aimé et protecteur se manifeste par ce besoin que ressent le corps féminin de lui être lié. Ce corps touche et sent les mains : « je l'ai trouvée assise sur notre lit, vêtue d'une longue robe terne [...] j'ai relevé sa tête pour l'obliger à me regarder. Elle pleurait. Elle a saisi mes mains, les a gardées dans les siennes² ». Cette nécessité d'être en contact avec l'homme aimé révèle l'aspiration à un réconfort. Le couple amoureux se voit porté par cette sensation et oublie les personnes qui l'entourent : « Le regard d'Omar, perplexe, ses yeux si sombres qui plongent dans les miens. Ses mains me serrent les doigts. Le silence gèle autour de nous. La foule tanguait. J'ai oublié la baie, en bas, le port et son tumulte, seul le bleu liquide du ciel me restait présent. Il reprit le geste protecteur de ses bras autour de mes épaules...³ »

À l'opposé, Selma, la protagoniste de la nouvelle « Pylone », se sentant agressée, affolée par le comportement de Wah, se trouve obligée de s'écarter de lui, « son visage se crispa peu à peu, elle se leva, libéra sa main qu'il avait emprisonnée dans la sienne puis lui dit qu'il n'avait rien compris, qu'il l'avait trompée, qu'elle ne voulait que de l'amitié⁴ ».

¹ Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 106.

² Hamoutene, Leïla, « Otages » in *Abimes*, op. cit., p. 41.

³ Assia Djebar, « La Fièvre dans les yeux d'enfant » in *Oran, langue morte*, op. cit., p. 80-81.

⁴ Leïla Hamoutene, « Pylone » in *Abimes*, op. cit., p. 52.

3. Corps féminin amoureux

Libéré de toutes les contraintes morales, le corps de la femme algérienne, dans les différentes nouvelles étudiées, acquiert le courage d'exprimer les émotions (bonheur, joie, plaisir), les envies, et de s'exhiber, avec un désir de rompre avec la tradition arabo-musulmane, en signe d'existence propre, grâce à la création de cette langue féminine et corporelle. Cette prise de parole a permis aux femmes d'avoir la possibilité d'avouer librement leurs affects et de guérir le mal intérieur. Dans la nouvelle « Quand il n'est pas là elle danse », la protagoniste danse nue. Elle exprime sa liberté fondamentale par ses gestes qui ne respectent aucune convention. Son corps devient alors libre et moderne parce qu'il ne respecte pas les règles suivies par les autres femmes. Elle a défié son mari et transformé la peur en une danse qui sort de l'ordinaire maghrébin : "Danser nue". Elle lutte contre la prison symbolique qui persiste malgré la libération amorcée de son corps.

À travers le corps féminin, les autrices algériennes s'expriment entièrement et ce corps devient une langue dépourvue de paroles. À travers le corps, la femme s'ouvre à l'autre, et offre son vrai corps entièrement à l'homme. Ils sont unis par le souffle, le rythme et parfois le silence communs : un amour qui se vit plus à l'intérieur, loin de tout public :

il avait pelé avec soin et lenteur une orange et lui en avait offert un quartier, qu'elle suçait doucement avant d'y planter les dents, ils sourirent tous les deux et il se pencha vers elle pour, du bout de sa langue, recueillir les gouttes de jus sur le menton de la femme. Il saisit par hasard ses lèvres entre les siennes. Elle posa sa main sur sa nuque velue, il emprisonna son sein... dans la voiture, ils n'échangèrent pas un mot, il l'écoutait respirer légèrement à côté de lui [...] il soupira. Ils étaient arrivés. Il referma la porte de la chambre, prit la femme dans ses bras...¹

L'intensité du ressenti et du désir caractérise cette union entre l'homme et la femme. Diana Labontu-Astier, dans sa thèse de doctorat publiée sous le titre *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, revient sur le problème du corps en tant qu'entité physique, et souligne que « le sujet féminin s'est dit et s'est montré à l'amant, son prochain et son semblable, au-delà de toute frontière envisageable² ». Elle ajoute que :

¹ Nadia Ghalem, « L'Étreinte » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 8.

² Diana Labontu-Astier, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, op. cit. p.278

Ce corps veut oublier son passé, en s'offrant entièrement à l'amour, cette langue devient la confirmation du don de soi, après une certaine attente de l'homme, même si le corps féminin se place du côté de l'intuition, dans l'expectative des gestes de l'autre et refuse de prendre des initiatives. Cela potentialise le plaisir du corps qui se moule aux gestes et aux attentes de l'homme ; en quelque sorte, il se laisse (re)créer par l'homme, par le souffle partagé dans l'amour. Et il sort enrichi de cette expérience, connaissant et expérimentant de nouvelles sensations que la voix féminine proclame¹.

Dans notre société maghrébine, l'amour se vit pleinement à l'intérieur, dans des espaces clos, loin des regards de tout public à cause du trop-plein de sentiments et de désintégration du corps féminin. Nous notons qu'une fois les nouvellistes débarrassées des tabous et interdits imposés par la société, libérées des prisons intériorisées grâce à l'écriture et à la parole et aussi à leur extériorisation devant l'autre, le corps de la femme peut se dire. Mais ce besoin d'être en contact avec l'homme aimé, comme on l'a déjà vu, passe tout d'abord par les mains, par les sensations délicieuses nées entre le contact des corps, la peau nue : « avant que leurs corps ne se touchent vraiment, il l'aida à s'allonger sur le lit et tendit la main vers le petit sachet blanc... Il se coucha sur la femme... leurs corps se fondaient l'un dans l'autre²».

Répondant à la question : est-il permis à la femme algérienne d'apprécier les étreintes amoureuses du mari tout en gardant sa pudeur ? Une écriture de la liberté et du corps exhibé se voit naître avec Assia Djebar, qui donne aux femmes algériennes une seconde vie, une nouvelle naissance. Les femmes s'émancipent et renouent avec leur liberté originelle donnée par l'Islam. Certaines de nos nouvellistes font un retour aux sources. Un retour jugé nécessaire car notre identité algérienne s'est formée tout au long des siècles. Les autrices montrent que la formation de la personnalité algérienne relie sacré et profane et qu'« elle ordonne la présence de l'homme à son Dieu. Elle est nouvelle (datée tout au moins), exigeante, transcendantale³ ». De ce fait, l'identité de la femme se construit et se fonde en grande partie sur « le communautarisme propre à l'Islam, [qui] ne laissait pas de place à l'individualisme et la femme, qui cherchait à se libérer de l'oppression

¹ Ibidem., p. 380.

² Nadia Ghalem, « L'Étreinte » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 9.

³ Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, op. cit., p. 377.

résultant des traditions ou de la religion, se voyait contrainte à se subordonner¹ ». La femme algérienne se trouve ainsi promue à un grand rôle : garder la tradition et maintenir l'identité collective, un rôle qui lui a été assigné par son compatriote masculin. Pour cette raison, la femme riposte et développe des réponses uniques mais variées allant de la soumission à la révolte, et parfois à la haine, pour revendiquer son droit d'être, et provoque l'homme :

Il (Monsieur Paul) venait en effet d'apprendre que Zénoba était la responsable politique locale, celle dont le colon désirait connaître l'identité depuis longtemps, celle qui écrivait les messages, transmettait les mots d'ordre, cachait les maquisards, soignait les blessés, pourvoyait les djebels en vivres et en médicaments. Sa libération du voile lui avait facilité beaucoup de choses².

4. Le corps dansant

Dans la nouvelle "Quand il n'est pas là, elle danse", la jeune femme éprouve un plaisir qui se révèle à travers le corps nu qui bouge (mains, pieds...). Un corps qui s'anime et libère de l'énergie. La danse devient alors une façon de montrer le corps jeune et à travers lequel l'espoir et la joie se dessinent. Par la danse, la jeune femme arrive à supporter « la violence de ce silence qui désespère, qui exténue, qui délabre, qui corrode³ ». La danse devient pour la protagoniste un moyen de manifestation et d'expression. Par ces gestes, elle pousse un cri qui peut contenir tous les mots qu'elle ne sait pas dire.

Notons que, durant cette décennie noire, les femmes n'ont pas renoncé à être des femmes. Elles « reprennent ensemble les refrains des chansons qu'elles connaissaient par cœur, les petites filles apprennent avec leurs mères des chansons prohibées, des danses de mariages⁴. »

¹ Magdalena Malinowska, *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'œuvre romanesque de Leïla Marouane*, Ed. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020, [en ligne] https://www.researchgate.net/publication/341878230_Corps_de_la_femme_maghrebine_Etude_de_la_corporéite_et_de_la_sexualité_féminines_dans_l%27oeuvre_romanesque_de_Leila_Marouane

² Rabia Abdessemed, « La Chatte de mai » in *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 184.

³ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 146.

⁴ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon » in *La Jeune Fille au balcon* op. cit., p. 51.

Chapitre III

La femme algérienne et les portraits d'hommes

Chapitre III : la femme algérienne et les portraits d'hommes

Sous le poids de la tradition arabo-musulmane et des innombrables interdits de tous genres, la femme algérienne se contentait naguère de l'oral pour dire ses désirs, ses plaintes et ses cris de révolte qui ne dépassaient pas le cercle féminin auquel se limitait son existence. Mais, de nos jours, les cris des femmes sont entendus de partout. Les femmes écrivaines envahissent la scène littéraire et témoignent à la fois de la fécondité et de la souffrance des femmes victimes de sociétés sexistes. Les autrices reflètent les maux de la société où elles vivent. Le personnage féminin occupe, nous l'avons constaté, une place incontournable dans la littérature algérienne de langue française, particulièrement dans les années 1990.

1. Les femmes héroïnes face à la contradiction

Les nouvellistes algériennes ne content pas seulement les bouleversantes et tragiques histoires d'amour des femmes, mais aussi leur quotidien péril traversé de malheur, de souffrance et d'amertume. Ainsi, "Justice immanente" de Rabia Abdessemed raconte l'histoire d'un couple dont la relation conjugale est vouée à l'échec, car la famille peut parfois se heurter à de nombreux obstacles, telle la polygamie¹ dont la religion musulmane prend acte, et la limite.

Dans la plupart de leurs écrits, et dans un style simple, confirmé à chaque fois un peu plus, les nouvellistes abordent, comme on l'a déjà mentionné, différents thèmes tels : l'autorité masculine, la marginalisation, la polygamie, le viol, l'enlèvement et d'autres. Tous ces tabous tiennent en otage la femme algérienne et la privent de son épanouissement. Ainsi, le besoin de l'écriture est primordial. Les nouvellistes algériennes, par une écriture de colère, réfutent cette injustice afin de « lever la chape du déni qui pèse sur l'individu mais plus encore sur les femmes en

¹ La polygamie, qui était couramment pratiquée dans la culture arabo-musulmane, le Coran en prend acte dans la sourate « Les femmes (An-Nisa') », verset 3 : « Et si vous craignez de n'être pas justes envers les orphelins, [...] il est permis d'épouser deux, trois ou quatre, parmi les femmes qui vous plaisent, mais, si vous craignez de n'être pas justes avec celles-ci, alors une seule, ou des esclaves que vous possédez. Cela afin de ne pas faire d'injustice (ou afin de ne pas aggraver votre charge de famille) ». Toutefois, il limite le nombre de femmes à 4 épouses et surtout impose au mari de les traiter de manière égale.

tant qu'être autonome, symboliquement séparé de son groupe. Écrire permet d'arracher le droit d'être, simplement d'être¹. »

En effet, une telle conduite permettant aux hommes de marginaliser les femmes pour constituer un monde selon leur propre mesure masculine est dénoncée par les femmes nouvellistes. Une conduite qui leur permet (aux hommes) de construire un univers mutilé de la présence de la femme dans leur vie, proposant aux femmes une liberté apparente. Il s'agit ainsi pour l'écrivaine algérienne de restituer à des portraits de femmes, par le biais de la description, la tendresse, la légitimité. Pourtant, ces mêmes aspects, toujours maîtrisés, présentent parfois quelques éclats de lumière qui rayonnent, tel l'éternel espoir que rien finalement n'est jamais perdu malgré la gravité des situations.

La famille algérienne constitue la pierre angulaire de la société, elle est parfois le lieu de la perversion des valeurs sociales. Les relations affectives sont cachées : les gens s'aiment mais ils n'arrivent pas à exister pleinement, à se dire de manière authentique dans leurs relations. Ils ne parviennent pas à s'affirmer simplement. Maïssa Bey, Leïla Sebbar et Assia Djebar en font un thème fondamental. Elles ont écrit des nouvelles, « Sous le jasmin la nuit », « En ce dernier matin », « La Jeune fille au balcon » et « La Femme qui pleure », pour montrer l'importance de ce sujet dans le quotidien des Algériens.

Ces récits et d'autres mettent en scène une situation où les relations affectives ou d'amour sont moins apparentes. Certaines nouvelles décrivent les malheurs, les souffrances et les angoisses qui peuvent toucher n'importe quelle famille ordinaire qui vit dans une société arabo-musulmane et sous les lois qui la régissent.

Dans la nouvelle intitulée « Sous le jasmin la nuit », Maïssa Bey décrit , comme nous l'avons dit plus haut (voir partie II, chapitre 3), l'opposition fondamentale des deux personnages ; la femme, « Maya », est un personnage indompté, replié sur lui-même. Cette femme est prisonnière de ses rêves, dans lesquels elle s'épanouit :

¹ Souad et Amine Khaldoun, « Identité culturelle dans *Bleu Blanc Vert* de Maïssa Bey » disponible sur *Mémoire online*, https://www.memoireonline.com/07/08/1368/m_identite-culturelle-bleu-blanc-vert-maissa-bey5.html, consulté le 17/11/2019.

Elle se laisse glisser doucement dans une semi-conscience sur des rivages heureux et dérive sans repère dans un univers à peine bleuté, brumeux, traversé de temps à autre par des éclats de lumière. Elle court au bord d'un chemin de poussière, un sentier poudreux bordé de hautes montagnes sombres, elle court pieds nus, dans le soleil, tout entière tendue par le désir d'arriver de l'autre côté, là-bas au bord du fleuve dont elle entend la rumeur obsédante. Légère, elle court recouverte d'un voile de poussière rouge, d'un halo de lumière qui l'enveloppe et la protège. Ses pieds ne laissent aucune trace sur le chemin et elle avance, guidée par la certitude qu'un jour il faudra gravir les montagnes, déjouer les obstacles si elle veut arriver¹.

Le mari, quant à lui, détient le monopole de la force et de la puissance : « Pénétrés de leur force, de leur vérité. Puissance d'homme. Jamais remise en cause. Leurres. Il marche. On le reconnaît. On le salue. On s'écarte. Il est partout chez lui. Personne ne peut se mettre en travers². »

Mais malgré tout ce pouvoir dont l'homme dispose, il n'arrive pas à posséder cette femme, à conquérir son cœur et son être : « Oui se répète-t-il agacé, irrité, tourmenté, la réduire, qu'elle ne soit qu'à moi, philtres et sortilèges, aller jusqu'au bout, briser la coque, extraire d'elle ce qui la rend si lointaine, inaccessible, comme si...³ »

Le récit fonctionne comme une masse hétérogène mettant en opposition ces deux personnages antagonistes, la femme et son mari égaré par sa possessivité. Le lecteur est donc en face d'une situation duelle : « Elle remue légèrement les épaules, comme pour se débarrasser d'un fardeau, se détourne, pose la joue sur la main, lui dérobe son visage et continue de rêver...⁴ »

Et face à cette situation, le mari réagit par la violence : « Dans un mouvement de rage, il se redresse, serre les poings tandis que monte en lui le désir de l'appeler, de la secouer brutalement pour lui faire reprendre conscience, lui faire savoir qu'il est là⁵ ». Cette situation est "duelle" : la nouvelle montre le conflit de deux subjectivités, d'aspirations divergentes... conflit entre la possessivité du mari et la fuite de la femme – cherchant sa liberté dans le rêve, que le mari brise finalement ("Que la nuit engloutisse ses rêves..."), en lui ôtant la vie...

¹ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, Alger, Ed. de l'Aube/ Barzakh, 2004. p. 10-11.

² Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, *op. cit.*, p. 15.

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Ibidem, p. 9.

⁵ Ibidem, p.10.

Les femmes adoptent des stratégies et se confient, seulement leur à propre personne ; celle-ci devient leur confidente et leur asile dans lequel elles peuvent se réfugier et se dire, là où aucun étranger, aucun homme ne vient troubler leur tranquillité, rompre leur inspiration, ternir les espérances qu'elles nourrissent, là où aucune loi sociale ne vient les persécuter ou encore s'ingérer dans leur intimité pour la gérer, contrôler leur liberté intérieure et les contraindre d'observer les normes admises, là enfin où elles sont maîtresses et peuvent se livrer sans contrainte à leurs rêveries et leurs réflexions. Leur solitude, leur vie intérieure apparaissent comme un monde, une forteresse impénétrable et imprenable, deviennent le lieu où chacune, libre de ses agissements et souveraine de son identité féminine, peut devenir femme dans tout son éclat :

- Une de ses collègues était passée la chercher pour un visionnement, elle la trouva étendue sur le divan du salon ... près de son corps, il y avait un coquillage sur lequel était inscrite une date : 26 juin...¹.

- En ce soir sacré, elle (Yamina) implora Dieu : "Mon Dieu, je te supplie, moi qui suis condamnée à vivre emprisonnée, après avoir vécu tant de joies vibrifiantes dans mon univers secret, fais-moi grâce d'un seul moment sublime...².

Face à cet exil intérieur peint par les nouvellistes, elles montrent aussi que des liens solides se fondent sur le respect au sein de la famille par lequel elles dénoncent implicitement une situation de subordination : « Sa femme doit le réveiller pour le bain qu'elle a préparé [...] sa femme l'attend, les enfants sont calmes [...] dans la salle de bain, ils parlent. Lui se repose dans la baignoire, sa femme savonne du linge³ »

À l'instar de Leïla Sebbar, d'autres nouvellistes dénoncent implicitement ce rapport si particulier et essentiel vécu de façon tout à fait harmonieuse : « Elle dit à M'hamed je suis très fière d'être l'épouse d'un commissaire aimé et respecté de tous⁴ »

À travers le personnage de Souad, Rabia Abdessamed présente dans "Les diables et le bon Dieu⁵" une femme mourante qui, seule face à la mort, se remémore tous les moments malheureux de sa vie. Une vie pleine d'insatisfaction, de

¹ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 15.

² Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, op. cit., p. 43.

³ Leïla Sebbar, *La jeune fille au balcon*, op. cit., p. 17-18.

⁴ Leïla Aslaoui, « Un père pour Mériem » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 80.

⁵ Rabia Abdessamed, « Les Diables et le bon Dieu » in *Mémoire de femmes*, op. cit. p. 193.

contrainte, de souffrances et d'une révolte continue d'épouse partagée entre les membres d'un groupe de terroristes puis trompée par Zoubir, son dernier époux.

Dans cet espace artificiellement limité et qui symbolise si bien la séquestration traditionnelle des femmes algériennes, et dans ce récit écrit à la troisième personne (elle) et qui restitue les pensées et le discours intérieur des personnages (le fils, Rachid, la mère mourante...) la narratrice exerce non seulement une méticuleuse introspection vécue comme un retour dans le temps, mais elle s'imprègne inévitablement de l'histoire des autres femmes pareillement enfermées.

Le thème du retour aux origines est un des thèmes primordiaux des recueils de nouvelles. Ce retour se fait à l'aide de la mémoire des nouvellistes, profitant des sources intérieures de leurs propres souvenirs, et des sources extérieures écrites ou orales ; et, d'autre part, à l'aide de l'imaginaire, là où combler les lacunes semble nécessaire. À ce titre, Assia Djébar a bien exprimé cette exigence dans l'Avant-propos de son roman "Loin de Médine" : « Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter¹. »

2. Le personnage masculin dans les nouvelles féminines

À travers les chapitres précédents, nous avons pu montrer que la représentation de la féminité dans les nouvelles que nous avons retenues se trouve à profusion. Dès lors, nous pouvons nous demander si nos nouvellistes ont donné une place à la masculinité dans leurs écrits.

Le récit de la femme algérienne et son désir d'écrire sont motivés chez elle par un désir de compensation vis-à-vis du regard de la société patriarcale sur la femme, qui la met dans une situation inconfortable². Les nouvellistes algériennes essayent de reconquérir, par la fiction, l'espace féminin : le droit de regarder, d'être sujets et non pas objets de regard. Assia Djébar explique cette revendication en ces termes : " Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois "nôtre". Unique regard perçant les siècles

¹ Assia Djébar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 5.

² Pour Fatima Ahnouch, in *Littérature francophone du Maghreb*, *op. cit.*, p. 95, la femme se trouve constamment confrontée à une tradition culturelle dans laquelle une certaine forme de voyeurisme est bien installée.

passés¹." À travers les récits, les écrivaines montrent les entraves qui s'opposent à la liberté du corps féminin. Elles inversent les rôles en mettant en scène des regards enchâssés ; ce n'est plus l'homme qui regarde la femme mais c'est elle qui observe celui-ci. C'est une remise en question de la construction socio-culturelle de la féminité et de la masculinité dans la sphère maghrébine. L'homme maghrébin, dont l'identité est construite par sa différence par rapport à la femme, est contraint d'être égalé ou surpassé par cette femme qui prend les commandes de sa propre vie et de son destin.

Par le regard des héroïnes des romans et nouvelles, les écrivaines s'interrogent sur le sort de la femme. Elles essaient de comprendre ce qui se produit dans les milieux où elles vivent. Un monde confus où le sexe, la liberté et le désir d'être libre de l'autorité et de la dictature masculine, incarnée dans le père, l'oncle, le frère et le grand-père sont tant convoités.

Ainsi, il convient de voir comment cette figure du personnage masculin dans les nouvelles algériennes d'expression française est représentée.

2.2. Le portrait des personnages hommes

2.2.1. La figure du père

Qu'il soit trop présent, trop autoritaire, mort, manquant ou inattentif, la figure du père s'impose au cœur de toutes les cultures et en particulier la culture maghrébine, dans laquelle il est représenté comme figure de l'autorité, de la puissance familiale ou sociale pour parler d'une société maghrébine patriarcale. Mais, contrairement à cette idée figée du père qui représente la frontière traditionnelle décrite par Jean Déjeux en ces termes : « les rares fois, d'ailleurs, où le père apparaît dans les romans, c'est dans un contexte d'autorité et de commandement : devant le père tous s'inclinent² », le père, dans la plupart de nos nouvelles, protège les femmes. Il n'est pas une puissance affirmée ni une personne qui souhaite opprimer les femmes : « Hanifa franchit le seuil de la porte, son père la

¹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 1995, p. 174.

² Jean Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, pp. 40-41.

protège d'un pan de son burnous. Son bras à lui est autour de sa taille à elle. Il l'aide à avancer¹ ».

Le portrait du père est élaboré dans certaines nouvelles par un regard autobiographique ou semi-autobiographique qui place les narratrices des nouvelles au premier plan. Elles puisent dans des souvenirs d'enfance pour décrire les relations qu'elles entretenaient avec leurs pères.

La mort précoce du père de Maïssa Bey, comme nous l'avons déjà montré, l'a beaucoup marquée. Elle a surtout retracé dans ses œuvres sa relation avec son père et les pénibles souvenirs qu'elle a conservés de son enfance et dont elle parlera plus tard dans ses récits. À travers ses paroles, on peut percevoir l'angoisse provoquée par la perte de son père, dans les circonstances que nous avons déjà rappelées.

Dans le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* d'Assia Djébar, la narratrice de la nouvelle "Oran, langue morte" décrit tout ce qui peut constituer son être, son rapport au monde, ses relations avec les autres, sa singularité. Elle fait un *flash back* au temps de la colonisation française pour raconter l'assassinat de ses parents. Elle présente son père comme « instituteur, il aimait tant enseigner² », qui fut détenu dans un camp du Sud. Elle évoque sa maladie qui le condamne à rester au lit : « En effet, me rappelai-je, les yeux au loin. Père restait au lit presque tout le temps ». Et elle ne garde de son père qu'une plaque, avec le numéro 67, que sa tante lui a donnée : « Ma main s'est avancée pour la plaque : son numéro. J'ai fait pareil: pour toi, emporter ce qui lui reste : "66" pour Habiba, "67" pour Abbas (le père)! À ce moment quand j'ai rangé la deuxième plaque, j'ai vu qu'elle était maculée de son sang³. »

Plus loin, elle revient sur ce drame qui s'est produit à l'hôpital, un souvenir dont elle restitue les fragments avec l'aide de sa tante maternelle :

Ma tante, enfin ma mère adoptive, quand elle me rendit ces deux plaques "66" et "67" maculées de taches brunâtres, venait de dérouler cette terrible nuit, celle où, fillette de dix ans, je ne voulais pas les accompagner. Où j'étais restée accroupie sur mon matelas, jusqu'à l'aube⁴.

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 77.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 28.

³ Ibidem, p. 24.

⁴ Ibidem, p. 27.

Ainsi, Assia Djébar, à travers son œuvre¹, parle de son enfance vécue dans le bonheur avec son père, "un père compagnon" qui joue un rôle déterminant et central dans sa vie. Il représente la relation d'Assia Djébar à la langue française et sa relation à l'écriture dans cette langue. Milena Horvath souligne qu'« En effet, c'est lui qui a sauvé la jeune fille de la claustration en l'emmenant à l'école, qui lui a ouvert le monde. Dans sa relation aux autres hommes, il y a chez Assia Djébar une contradiction fondamentale qu'elle souligne à plusieurs reprises². »

Dans son imaginaire, le monde masculin est étroitement lié à la figure du père. Ce dernier n'est pas toujours un personnage négatif. Pour elle, « s'il y a eu au Maghreb, évolution, émancipation des femmes des milieux citadins, ce fut par l'intercession des pères³ ».

Cependant, cette évocation du père qui « se voulait moderniste⁴ » est celle d'une figure ambivalente au caractère équivoque, témoignant de la complexité de la situation de l'entre-deux de l'auteur et ayant des répercussions sur son existence. Un père qui, à la fois, accompagne sa fillette, main dans la main, sur le chemin de l'école française et lui apprend la langue de l'Autre, encourage un contact direct avec les mœurs et les valeurs occidentales mais qui, dans le même temps, endosse la posture d'un père traditionnel et refuse à sa fille le droit de montrer ses jambes.

À l'opposé, Leïla Aslaoui, dans la nouvelle "Imène un joli prénom", du recueil *Survivre comme l'espoir*, nous donne une autre image du père comme d'une personne qui abuse de son pouvoir paternel, qui juge avec sévérité les actes des femmes, empêchant leur épanouissement, et les prive de leurs libertés. Cet homme a une obsession pour "le garçon" qui est une promesse pour l'avenir, une assurance-vieillesse, puisqu'une bru remplacera ses filles. Le garçon, on le voit à nouveau ici, est plus estimé, plus attendu que la fille :

¹ Dans ses deux romans, *L'Amour, la fantasia* aux éditions Albin Michel, 1995 et *Nulle part dans la maison de mon père* aux éditions Actes Sud, 2010, Assia Djébar ressuscite avec émotion, lucidité et pudeur la trace d'une histoire individuelle au sein de sa famille, son rapport avec la langue française...

² Milena Horvath, « Voix écrites dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », *Revue d'Études Françaises*, n° 2, 1997.

³ «Assia Djébar aux étudiants de l'Université à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n° 2, mai 1990, Cologne, p. 78.

⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 151.

Il est dix-neuf heures, il attend d'un moment à l'autre la nouvelle. Il a déjà choisi le prénom de son sixième garçon : ce sera Rachid. À vingt heures trente, il entend les cris du bébé, et aucun youyou. La sage-femme sort de la chambre : "hadj c'est une adorable petite fille". Elle s'enfuit sans attendre de réponse. Il préfère s'asseoir pour dissimuler sa colère¹.

Cet extrait reflète parfaitement l'impact de la tradition arabo-musulmane dans laquelle le garçon est préféré et favorisé. Mais dans un autre passage, l'autrice montre l'amour paternel et la crainte de perdre son fils "Ali", un policier durant la décennie noire (1990-2000) :

Elle ignore que M'hamed a demandé à son fils de ne plus venir à la maison en raison des événements. – Mais père, moi je n'ai rien à me reprocher, je ne fais que mon travail. M'hamed s'emporte : "les autres policiers, tes collègues, Youcef ton ami que tu as tant pleuré, les militaires, les civils sont morts selon toi parce qu'ils avaient quelque chose à se reprocher² ? "

Souad Ameer³ souligne que, dans le monde arabe, la femme qui donne naissance à des garçons devient automatiquement un symbole de force, de réussite et d'orgueil. Celle qui enfante un garçon est une femme admirable alors que celle qui enfante une fille est simplement enviable.⁴ Faut-il rappeler que d'avoir une fille constitue un lourd fardeau pour la famille, une menace de honte et de déshonneur ? Pour les femmes comme pour l'homme, dans cette société, le fort souhait d'avoir un garçon existe toujours :

Il pénètre dans la chambre, ne félicite pas sa femme,...et dit sur un ton bourru sans regarder la mère : "je n'égorgerai pas de mouton pour le septième jour. Dans ma famille mon père ne l'a jamais fait pour les filles". Sa femme pleure⁵.

Et il ajoute :

De quoi se plaint-elle donc ? Pourquoi cette fille est-elle venue perturber leur vie à tous ? Il faudra la surveiller, surtout lorsqu'elle atteindra l'âge fatidique, "une fille est source de tracasseries et de déshonneur", disait son père. Même mariée, elle peut vous surprendre à tout moment. Il suffit d'un divorce, d'un veuvage, la voilà qui vous revient avec ses gamins en guise de cadeau. [...] Désormais, il lui faudra supporter ses sarcasmes et prier Dieu de lui épargner la honte⁶.

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 120.

² Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 84.

³ Dans sa thèse de doctorat *Écriture féminine : images et portraits croisés de femmes*, Université Paris-Est, sous la direction du Pr Francis Claudon, 2013 (<https://theses.hal.science/tel-00951346/document>), Souad Ameer avance que la femme qui enfante une fille est enviable, cependant en connaissance de la tradition arabo-musulmane, on peut plutôt dire que cette femme est détestable et déplorable.

⁴ Souad Ameer, *Écriture féminine: images et portraits croisés de femmes*, op. cit., p. 210.

⁵ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 120-121.

⁶ Leïla Aslaoui, op.cit., p. 121.

Père autoritaire, il regrette de ne pas avoir donné d'affection à sa fille Imène qui prend soin de lui après la mort de sa femme : il est abandonné de ses belles-filles et de ses fils à qui il a légué tous ses biens.

On soulignera que l'image du père que conçoit Leïla Sebbar dans les récits est double : autoritaire et protecteur. Dans « La Jeune Fille au balcon », étant protecteur de la famille, le père a peur que sa fille soit enlevée par les intégristes :

Le père s'arrête, plie le journal, se lève... Il dit : je ne plaisante pas. Pour les verrous, fais attention, avertis Mélissa. On enlève des jeunes filles, lorsqu'elles sont seules dans les appartements. J'ai des amis qui m'ont dit d'être prudent si j'ai une fille. Sous la menace, elles doivent suivre deux hommes armés qui les emmènent dans le maquis pour les marier à des combattants islamistes¹.

Mais le père de Mélissa est issu d'une société patriarcale soutenue par un discours religieux qui consacre la domination de l'homme. Il est le maître incontesté de la maison, qui prononce la loi, impose sa volonté alors que mère et fille sont obligées de lui obéir sans manifester aucune objection ou révolte, demandant à sa femme de surveiller constamment sa fille. Nous assistons à une incommunicabilité entre les deux, il empêche cette dernière de sortir la nuit sur le balcon. Tout au long de cette nouvelle de cinquante-et-une pages, il lui adresse une seule fois la parole : « Mélissa saute dans le salon et heurte son père, debout contre la fenêtre ouverte : – Qu'est-ce que tu fais là ? Tu es complètement folle...Il gifle Mélissa². » Puis s'adressant à sa femme : « Ta fille ! Elle était sur le balcon, à minuit³... »

La nouvelliste Rabia Abdessemed nous relate, elle, un fait paradoxal : le père algérien dominant se trouve à son tour victime de la violence et de la domination propres au système colonial. L'opposition entre l'autorité et le respect dont ce père jouit dans son espace privé (société et famille) et sa soumission face au "Blanc" (l'autre père) permettra dès lors de montrer les problèmes liés à la posture des pères algériens du temps de la colonisation. Cette posture ambivalente aura pour conséquence ultime le sacrifice de leurs enfants, qui, eux, se battront pour s'affranchir du joug colonial :

¹ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 31.

² Ibidem, p. 37.

³ Ibidem, p. 38.

[...] le Docteur Paul Édouard, un personnage haut en couleurs, défenseur invétéré de l'Algérie française, au service duquel son père [le père de Zénoba] et sa mère travaillaient depuis des années. Kaddour, son père, avait fait la guerre de 14-18 au sein du célèbre 3ème Régiment d'Infanterie des Tirailleurs Algériens [...] À l'usage du temps, leurs rapports, établis sur une parfaite connaissance mutuelle, devinrent tels que les auraient voulus tous les colons d'Algérie. De leur côté, beaucoup de paternalisme, du côté de leurs serviteurs, beaucoup d'obéissance¹.

La narratrice ajoute que, le 13 mai 1958, le docteur P. Édouard demanda à ses travailleurs de ramener leurs femmes pour participer à une manifestation à Alger. On lui expliqua qu'il était interdit de les faire sortir de leurs quartiers mais le docteur insista :

Les hommes baissèrent les yeux en rongant leur frein. Impuissants, ils laissèrent Kaddour aller accomplir sa sale besogne [...] Elles se présentèrent, timidement serrées les unes aux autres, voilées à la manière des paysannes du bled, d'un haïk qui recouvrait leur corps et leur tête².

Plus loin, Rabia Abdessemed écrit que Zénoba, la femme émancipée, s'est révoltée et a rejoint le maquis pour combattre aux côtés de ses frères algériens :

« Cette mauviette ! Je vois qu'elle a pris de l'envergure. Qu'est-ce qu'elle croit ? Sans le 13 mai, elle serait encore voilée, cloîtrée, inconnue... Kaddour le détrompa : « Ce n'est pas le 13 mai monsieur Paul, c'est la Révolution Algérienne. Zénoba est une Moudjahida, une résistante³. »

Mais le père n'est pas toujours soumis au colon : Assia Djébar présente le père de la narratrice de la nouvelle "Oran, langue morte" comme un syndicaliste, qui, au milieu des événements de 1957, fut « traduit en justice, on le radia de l'enseignement⁴ » ; pour finir, il fut fait prisonnier, car lui et sa femme étaient considérés comme de « dangereux "agitateurs" », ainsi « l'un et l'autre apparaissaient-ils au pouvoir⁵ ».

À partir des différents exemples que nous avons tirés des nouvelles des autrices algériennes, nous remarquons que la figure du père est l'objet d'une vision critique, mais elle n'est pas toujours négative. Par la diversité des figures de pères décrites, les nouvellistes algériennes nous montrent que la relation père-fille, qu'il s'agisse d'un rapport biologique ou affectif entre les personnages d'un récit ne place

¹ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 171-173.

² Ibidem, p. 177.

³ Ibidem, p. 184.

⁴ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 28.

⁵ Ibidem.

pas le père « sous le signe du “meurtre”, même lorsque celui-ci est mort. S’il y a conflit et accusations, il ne s’agit pas pour autant d’un désir de “tuer” le père, biologique, adoptif ou symbolique, mais plutôt d’une volonté d’“engendrer” sa voix, de lui donner une sépulture par l’écriture, de le faire “revivre” ou encore de cohabiter avec le père¹» : telle est la spécificité de cette vision féminine des pères.

2.2.2. Le mari

Les personnages des différents récits étudiés remettent en question l’harmonie de la vie familiale et les liens apparemment puissants de la famille. Nos nouvellistes évoquent une situation d’exil intérieur : des rêves confisqués d’êtres hors normes :

Mais comment pouvait-elle, en ce moment, séparer ses deux mondes qui venaient malgré elle d’être liés; elle ne pouvait le rejoindre, lui, dans ces rêves si elle se voyait attachée à un autre par de multiples liens, dont le premier est la parole donnée; elle voulait se donner à lui sans entrave, mais chaque soir, elle se trouvait enchaînée par cette parole donnée qui n’était pas la sienne, et chaque soir, elle trouvait son monde de rêve qui se fermait progressivement, irrémédiablement fermé malgré ses cris, malgré ses pleurs...²

Les nouvellistes mettent l’accent sur cette "guerre des sexes" et ses répercussions sur la vie conjugale, surtout si la femme a été contrainte de se marier et que cet homme étranger qui, par un contrat social, devrait servir de protecteur, ne sera jamais intégré à l’espace intime féminin. Tel est le destin du personnage de la nouvelle "Quand il n'est pas là, elle danse", qui vit dans la solitude entre rêve et quotidien, une solitude parfois lourde et difficile à supporter, car elle n’a personne à qui se confier, seulement sa propre personne ; celle-ci devient sa confidente et l’asile dans lequel elle peut se réfugier et se dire, là où aucun étranger, aucun homme ne vient troubler sa tranquillité, rompre son inspiration, ternir les espérances qu’elle nourrit, aucune loi sociale ne vient la persécuter ou encore s’ingérer dans son intimité pour la gérer, contrôler sa liberté intérieure et la contraindre à observer les normes admises, là enfin où elle est maîtresse et peut se livrer sans contrainte à ses rêveries et ses réflexions.

¹ Ching Selao, *La figure du père dans les littératures francophones*, Présentation, *Études françaises*, 52(1), 5-6, 2016. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1035538ar>, consulté le 13/02/2020.

² Aïcha Bouabaci, *Peau d'exil*, op.cit., p. 41.

Personne ne soupçonnait à la maison sa profonde solitude. Son angoisse. Elle n'a rien plus rien à donner à ses étudiants ; elle n'a aucun droit de regard sur l'avenir de ses deux passagers qui se sont embarqués cette fois-ci sur un navire...¹

La protagoniste exprime sa révolte contre son mari, qui l'enferme toute la journée dans la maison, en dansant toute nue au milieu de la pièce où la danse devient un moyen d'expression, un cri de révolte : « Quand il [le mari] n'est pas là, les mots jamais dits, les mots réprimés, ligotés, oubliés, jaillissent en bonds volubiles, tournent autour d'elle dans une ronde effrénée avant de s'écraser au seuil de ses lèvres fermées². »

Lorsque le mari s'adresse à son épouse, ses paroles s'avèrent bientôt vaines. Son interlocutrice ne semble pas entendre ce qu'il dit, ou omet de le faire. Cette femme, l'épouse, préfère ne pas parler, elle pense que la parole n'a aucune utilité. Elle préfère écouter. Ce mutisme est repris par l'écrivaine dans une autre nouvelle, "Sous le jasmin la nuit", où Maya vit dans un monde créé par elle et pour elle : « Il [le mari] l'appelle. Maya. [...] Il ne sait pas si elle le regarde, si elle lui sourit, attentif seulement à ce qu'il pourra saisir d'elle et emporter avec lui. Halo de lumière transparente du jour. Elle s'approche, prête à écouter, à obéir³. »

Les mots se noient dans un océan de silence et d'inefficacité. Tout se perd. Le mari est incapable de dire, de parler. Il n'arrive pas à se faire maître de l'« échange », souvent peu présent. Les personnages évoluent dans un monde qui les dépasse. Chaque personnage construit son propre univers d'où l'autre est exclu. Nous avons affaire à une altérité négative :

« Je l'ai pourtant laissé m'approcher, me réveiller pour me prendre. Je ne me croyais ni dans le refus, ni dans l'abandon : comme si d'en haut, surplombant de très loin nos deux corps, je cernais son désir sans vrai désir, [...] Je ne me sentais dans le refus ni dans l'abandon, Nawal : il me pénétrait, me fouillait, mon corps allait-il palpiter...⁴ »

Rabia Abdessemed nous présente une autre figure du mari, celui qui délaisse sa femme et ses enfants pour une femme jeune, fortunée :

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 95.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 146.

³ Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*, op.cit., p. 12-13.

⁴ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 108.

À l'opposé de sa femme, Mourad semblait avoir pris un bain de jouvence. Il rajeunissait...Et pour cause ! Mourad s'était épris d'une jeune avocate de vingt-six ans, belle, coquette, aguichante et très à la page. Elle fumait, conduisait sa voiture et voyageait seule¹.

Quant à Nadia Ghalem, elle souligne, dans des extraits que nous avons déjà mentionnés plus haut, l'infidélité du mari dans deux des nouvelles de son recueil *La nuit bleue* : "Xaviera" et "Source".

Le portrait du mari, dans les différentes nouvelles étudiées, se construit donc à travers une ambiguïté qui le tient entre proximité et éloignement. Éloignement, car la femme refuse de reconnaître son identité à cet homme qui partage sa vie.

Nous avons pu constater que nos nouvellistes : Leïla Sebbar, Assia Djebar, Maïssa Bey, Rabia Abdessemed, Nadia Ghalem et Leïla Aslaoui nous présentent des clichés de la société algérienne, dans laquelle l'univers des hommes s'oppose à celui des femmes. Se sentant seules, les femmes se remémorent tous les moments malheureux de leurs vies. Des femmes, seules face à la solitude ou à la mort, se rappellent leurs vies pleines d'insatisfaction, de contraintes, de souffrance et de révolte continue d'épouses trompées. Leurs hommes sont infidèles ou ignorants. Dans une telle société, comme on l'a déjà mentionné, la vie des couples se heurte à de nombreux obstacles : absence de toute intimité, tendresse et amour.

Face à cette méconnaissance et comme pour se venger des hommes, Maïssa Bey, dans la nouvelle « En ce dernier matin », donne un portrait assez frappant de la femme algérienne qui, malgré tous les événements qui ont bouleversé sa vie de femme trompée, reste fidèle : « Lorsque l'opacité du silence s'installait enfin avec la nuit, commençait l'attente de l'homme qui ne venait pas, qui ne viendrait pas. L'homme qu'elle savait dans les bras d'une autre. Images dures, précises qui s'imposaient à elle². »

Dans sa recherche sur la littérature francophone du Maghreb, Fatima Ahnouch souligne que « "nommer" serait par conséquent une manière de reconnaître sa différence à travers la notion taboue de sexe dans les sociétés traditionnelles

¹ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 223.

² Ibidem, p. 27.

maghrébines¹ », car cette manière de nommer² le mari révèle de la fierté. Dans la nouvelle "Un père pour Mériem" nous lisons : « Elle dit à M'hamed : " je suis très fière d'être l'épouse d'un commissaire aimé et respecté de tous..."³ . D'autres femmes révèlent leurs passions charnelles et partagent le désir amoureux. Dans "La Fièvre dans des yeux d'enfant", Ali, le mari d'Isma, est incontestablement amoureux de sa femme Isma qui analyse avec beaucoup de précision ce qu'il en est du comportement amoureux à la suite des événements effroyables qui ont marqué la vie de son mari. Le narrateur de "L'enfer"⁴ décrit l'amour de sa grand-mère quand elle se rappelle son mari :

Elle pointait de l'index de la main droite vers le portrait de l'aïeul, son mari, la photographie encadrée qu'elle ne voyait plus depuis longtemps, elle ne se trompait pas, elle me disait : « Regarde, c'est lui, le grand-père de ton père, un héros de la guerre. Il est parti loin, il s'est battu comme un lion. On lui a donné des médailles... Tu les vois ? Combien ? Compte. Dis-moi, tu sais compter...tu seras général... lui, mon mari, il était caporal. Dis-moi, regarde comment il est habillé ? » Elle voulait entendre chaque détail de l'uniforme des tirailleurs, la couleur, les boutons, les décorations, le couvre-chef, la forme du pantalon et de la veste, les épaulettes, les galons... je devrais répéter, décrire les moustaches, les yeux bleus, le sourire...⁵

Et elle chante ses exploits et son courage en disant : "Il est beau, il est beau... il était jeune... Après la guerre, il est revenu, il a raconté cent fois, mille fois, les batailles, les mêmes... C'était un lion, ses hommes l'aimaient"⁶.

Le mari n'est pas toujours infidèle, comme le représentent certaines nouvellistes. Il a parfois un rôle de protecteur, veille sur l'unité de la famille. Sa présence représente un réconfort et une assurance pour sa femme qui le respecte :

Il travaille loin du quartier, le soir il revient épuisé, il s'endort parfois sur son journal ou devant la télévision même à l'heure des informations. Sa femme doit le réveiller pour le bain qu'elle lui a préparé... Il attend le bain de la maison, sa femme ne l'oublie pas. Il est fatigué, il a les mains noires, grasseuses, les bras sales jusqu'aux coudes, le visage aussi, la poussière de la ville en plus. Sa femme l'attend, les enfants sont calmes⁷.

Une autre figure est dépeinte par Rabia Abdessamed, celle du mari vaincu qui, las de la quantité de son travail et de ses allers-retours entre les deux villes, Sidi Bel-Abbès et El-Asnam où il travaille, laisse tomber son rôle de mari au sein même de la

¹ Fatima Ahnouch, *Littérature francophone du Maghreb: Imaginaire et représentations socioculturelles*, op cit. p. 99.

² Ibidem, p. 101.

³ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, Alger, éd. Média-plus, 1994, p. 80.

⁴ Ibidem, p. 125.

⁵ Ibidem, p. 126.

⁶ Ibidem, pp. 126-127.

⁷ Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 17.

famille. L'épouse, Malika, prend alors la relève, tandis que l'époux garde une autorité d'apparence :

Vint une période où les visites de Mourad [le mari] s'espacèrent encore, puis se firent rares. Il arguait, pour se justifier, la quantité de travail, la fatigue, la distance. Malika ne s'inquiéta pas outre mesure. Confrontée aux difficultés de la vie quotidienne et aux problèmes de scolarité de ses enfants, elle ne sentait plus passer le temps¹.

Dans les différentes nouvelles étudiées, les nouvellistes algériennes proposent donc des schémas complètement métamorphosés de la famille ordinaire, telle que la présente le discours social officiel. L'amour et la fidélité peuvent se transformer, dans leurs récits, en haine et trahison. Elles ont su dénoncer le malaise et inscrire les malentendus entre les sexes en appelant les lecteurs à réfléchir sur la condition de la femme, sur ses aspirations à la fois teintées d'idéal et vouées à l'échec. Nous devons saisir le sens réel de la motivation des nouvellistes qui, par la subversion des schémas traditionnels des rôles au sein des couples ou de la famille, ont contribué à éveiller les consciences.

2.2.3. Le frère aîné

La figure de l'aîné présente un double aspect puisqu'il développe à la fois un caractère autoritaire quand il cherche à seconder le père ; mais dans une autre mesure, il est également protecteur avec ses jeunes frères et sœurs. Le frère aîné, dans la société maghrébine, s'impose comme une personne dominante, occupant la place du père et investit l'espace familial tout en privant la femme de toute dignité : « Hadjira observait son frère. La même voix autoritaire que son père, celle qui disait toujours : " C'est ainsi, et on ne discute pas".² »

Ainsi, dans la nouvelle "Imène un joli prénom", Aslaoui décrit l'oppression des femmes : « elle sait fort bien que Hadj Dahmane, tout comme son père, son

¹ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 223.

² Leïla Aslaoui, « Bonne entente, bonne moralité, saine éducation » in *Dérives de justice*, op. cit., p. 57.

grand-père, ses frères, déteste les filles. Lui a eu deux sœurs. Il n'a jamais su si elles étaient heureuses avec leurs maris. Elles le craignaient. C'est l'aîné¹ ».

Dans la même nouvelle, la narratrice nous donne l'exemple d'un cas particulier, celui d'un frère aîné qui déchoit et qui ne se comporte pas comme un mâle dominant :

De brillant avocat qu'il était, le voici assailli par les clients qui réclament leurs honoraires. Imène le voit déchoir de jour en jour, il ne plaide presque plus. Il est sale, l'alcool le rend de plus en plus hideux. Sa femme et ses enfants sont partis. Il est de plus en plus haineux. Il s'en prend à Imène. Est-ce parce qu'elle représente tout ce qu'il aurait voulu être ? Un homme équilibré, serein. Ses échecs professionnel et conjugal ont engendré une hargne et une amertume contre tous ceux qui réussissent, contre Imène²...

À l'opposé, le frère de Souad, dans "Les Diables et le bon Dieu" craint son frère parce qu'elle croyait que c'était ainsi qu'elle devait se comporter :

Quant à son frère, Souad ne lui adressait la parole que pour le saluer ou pour lui remettre sa paie, à la fin de chaque mois. Élevée dans la crainte et le respect du mâle, elle se comportait avec lui comme elle croyait qu'il fallait le faire, en sœur soumise et résignée, bien heureuse d'être acceptée chez lui³.

Faut-il rappeler que le premier garçon d'une famille le fait porteur de la dignité de fils aîné, honneur et privilège avantageux dans une famille algérienne traditionnelle ? La préservation de ce symbole de l'honneur collectif justifie l'utilisation de la force pour sanctionner les comportements sexuels féminins qui sont jugés déviants et rétablir ainsi ce qui a été perdu. Souvent, c'est le frère qui se charge de « laver la honte ». Le châtement que l'on inflige à la coupable condamne celle-ci à un bannissement total de la famille et de la communauté. Si le frère décide de ne pas tuer, punition généralement décrétée dans ce genre de « faute », il emploie d'autres moyens de vengeance pour effacer l'opprobre : séquestration, arrêt des études, correction physique. Edgar Weber explique bien comment, au Maghreb, l'honneur collectif conditionne fortement le statut de la femme :

La femme est gardienne (de quelque chose), l'homme est conquérant. Une femme qui perd son « honneur », symbolisé par le sexuel, perd aussitôt ce qui fait son identité de femme. Elle sort ainsi du rang qui lui est assigné dans la société. Elle n'y a donc plus de

¹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 120.

² Ibidem, p. 125.

³ Rabia Abdessemed, *Mémoire de femmes*, op. cit., p. 193.

place. Le « crime » apparaît, dans la conscience du justicier, comme l'expression d'un ordre à rétablir. L'harmonie de la société, du clan, de la famille est prépondérante. Le destin de l'individu passe après le destin du groupe.¹

Cependant, Amina, la sœur de Sofiane de la nouvelle "Sofiane B. vingt ans", éprouve un sentiment de pitié et regrette de ne pas le comprendre quand il lui adresse la parole. Maintenant, elle parle à son frère décédé qui, bien longtemps avant sa mort, était enfermé en lui-même. De son vivant, elle lui obéissait et se taisait quand il parlait : « Elle qui n'était rien que son ombre fidèle [...] qui de plus en plus le voyait s'éloigner sans pouvoir le retenir² ». Enfermée dans les traditions de la société maghrébine, Amina n'avait pas les moyens lui permettant de parler à son frère, ne trouvait pas les mots justes pour lui dire ce qui la préoccupait. Elle n'avait pas confiance en elle.

C'est en déchiffrant les gestes de Malika, la mère, et en écoutant Amina, la sœur, que nous pouvons comprendre la vraie histoire de Sofiane « qui avait voulu prouver au monde qu'il était un homme, un vrai³ » : il s'était réfugié « hors des murs de la maison, auprès de ceux qui savaient l'écouter, qui savaient lui parler, et lui avaient donné l'illusion de le comprendre, pour mieux le prendre dans leurs filets⁴. »

2.2.4. Le fils

Le portrait du fils n'est évoqué que par cinq nouvellistes : Maïssa Bey dans "Sofiane B. vingt ans", Leïla Sebbar dans "La Photo d'identité", "L'Enfer", "Les Mères" et "Sarajevo, l'affiche" (*Soldats*), Nadia Ghalem dans "Azzedine" (*La Nuit bleue*), Leïla Hamoutene dans « Pylône » (*Abîmes*) et Leïla Aslaoui dans "Un père pour Mériem" et "Passeport pour l'avenir" (*Survivre comme l'espoir*).

Comment comprendre la mort des jeunes garçons dans ces nouvelles ? C'est ce qu'essayent de faire la mère de Sofiane et les autres mères du recueil de nouvelles *Soldats*, de Leïla Sebbar. Toutes ces femmes pleurent leur fils. Sofiane B., considéré comme un dangereux terroriste, a été tué par les forces de l'ordre. C'était un

¹ Edgar Weber, *Maghreb arabe et Occident français : jalons pour une (re)connaissance interculturelle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp.130-131.

² Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 93.

³ Ibidem, p. 86.

⁴ Ibidem.

adolescent timide, silencieux, patient et attentif auprès de sa mère, c'était « un beau garçon attachant et sensible¹ », « au visage doux, au cœur si tendre² ». Malika, la mère de Sofiane, est soutenue par d'autres femmes qui expriment leur résignation en disant : « Que pouvons-nous y faire³? » et c'est par ce mutisme que Malika a perdu son fils avant même qu'il ne soit tué : « Mais cela, elle refuse d'y penser, elle refuse d'en parler, sa douleur présente a oblitéré toutes les autres douleurs, les a reléguées dans une partie de sa mémoire désormais inaccessible⁴ ».

Contrairement à Malika qui, dans la nouvelle « Sofiane B., vingt ans », a étouffé son cri et n'ose pas affronter sa peur, Hanifa, la protagoniste de la nouvelle "Un père pour Mériem" de Leïla Aslaoui, pleure son fils assassiné par des terroristes « qui ne parviendront jamais à lui [la mère] ôter le courage⁵ ». Elle s'entretient avec des femmes, se rend au bain et « constate avec satisfaction qu'elle [est] la première arrivée⁶ ». Son fils était sa raison de vivre : « il sourit, ce sourire qu'elle aime tant⁷ », et elle voyait en lui le futur d'une nouvelle Algérie. Elle ne voulait pas qu'il soit policier comme son père et avançait des arguments :

Encore cette histoire ! Pour quelle raison ne veux-tu pas choisir un autre métier [...] Tu ne connaîtras jamais une véritable vie de famille, ta femme sera toujours seule, tu ne verras pas tes enfants grandir. Ce seront toujours les étrangers qui assisteront à leurs premiers pas, qui verront pousser la première dent⁸.

Mais elle finit par accepter son choix devant son insistance.

Dans une autre nouvelle, "Passeport pour l'avenir", Leïla Aslaoui, à travers l'histoire de Sakina, revient sur la guerre civile des années 1990, et la peur des mères quant à la scolarisation de leurs enfants. Elle décrit l'obscurité d'un futur incertain. Mais malgré cela, « Sakina se contentait de suivre son petit bonhomme de chemin, et elle savait surtout que Tewfik [son fils] irait très loin⁹ ». Et elle se demande parfois si ses enfants sont épanouis.

¹ Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, op. cit., p. 71.

² Ibidem, p. 74.

³ Ibidem, p. 81.

⁴ Ibidem, p. 83-84.

⁵ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 75.

⁶ Ibidem, p. 75.

⁷ Ibidem, p. 78.

⁸ Ibidem.

⁹ Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 93.

Dans *Soldats*, la nouvelliste Leïla Sebbar raconte la détresse des mères de différents pays, qui ont perdu de jeunes fils dans la guerre : « Et leur fils qu'on envoie en Asie, c'est loin l'Asie, c'est pas la Russie... Ils vont là-bas pour quoi faire ? Un pays musulman qui n'a obéi ni aux tsars, ni à Staline¹ »...

Nadia Ghalem, dans "Azzedine", raconte l'histoire d'une mère qui enveloppe son fils d'amour et le protège des malheurs, des mauvais esprits du samedi soir qui hantent les sources, et des djinns². Elle le protège des soldats français :

Il [Azzedine] avait tendu la main vers l'objet que tenait l'homme, celui-ci recula comme si la main d'Azzedine était du feu.
-Va-t-en, sauve-toi, va-t-en !... La mère s'était précipitée sur Azzedine en criant, elle l'avait ramené sous la tente en grondant : "tu es fou, qu'est-ce qui t'a pris ? Tu veux toucher au fusil du soldat ? Et s'il t'avait tué comme ton père ? Elle pleurait..."³

Les nouvellistes algériennes ont ainsi utilisé les portraits d'enfants dans leurs mises en scènes pour véhiculer une vision du monde. Elles veulent remettre en question les défaillances sociales et humaines observées dans la société algérienne par la transmission de messages d'ordre social et humain.

2.2.5. L'amant

Contrairement au mari, l'amant est représenté comme une personne tendre, vivant dans une complicité érotique. Il protège la femme. Dans la nouvelle "Justice à la carte"⁴, Leïla Aslaoui, à travers la narratrice (une juriste), présente "Ali" le policier comme le protecteur de Zeïneb, la femme de Mohamed El-Fani, un garagiste. Ce dernier, ayant connaissance de la mauvaise conduite de sa femme, la bat. Elle appelle aussitôt Ali qui vient à son secours et place le mari dans une cellule au Commissariat puis revient passer la nuit avec elle:

Un voisin m'informa que Zeïneb avait envoyé les enfants chez sa mère et qu'elle avait passé la nuit avec l'un des policiers qui étaient venus m'arrêter. « Le grand moustachu

¹ Leïla Sebbar, *Soldats*, op. cit., p. 67.

² Selon l'*Encyclopédia universalis*, les djinns « sont, pour le *Coran*, des êtres corporels, formés de feu, invisibles pour nous, créés par Dieu comme les anges et les hommes. Les djinns constituent avec ces derniers les deux charges (*al-thaqalān*) de la Terre. Ils ont leurs prophètes pris parmi eux (*Coran*, VI, 130). Mais ils doivent obéir à la Loi révélée à Mahomet : en ce sens, ils sont musulmans ou non, croyants ou incroyants. Ils sont capables d'œuvres considérables : ils ont été enrégimentés dans les troupes de Salomon. Consulté sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/djinns/> le 9 septembre 2020.

³ Nadia Ghalem, *La Nuit bleue*, op. cit., p. 102.

⁴ Leïla Aslaoui, « Justice à la carte » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 65.

brun ». [...] un autre voisin me révéla que Zeïneb connaissait cet homme depuis cinq mois¹.

Nos querelles étaient de plus en plus fréquentes, et chaque fois, sur plainte de Zeïneb, les deux policiers me conduisaient au Commissariat pour la nuit. J'étais libéré le lendemain².

Sûre de la protection d'Ali, Zeïneb ne se cache même plus. Elle révèle sa relation à son mari en lui disant " Si tu portes la main sur moi, Ali viendra te chercher et cette fois-ci tu ne verras plus jamais tes enfants³". El-Fani a perdu sa dignité. Il est mal traité de ses voisins, son fils aîné a honte de lui. C'est alors qu'il décide de se venger et de tuer⁴ sa femme qui a entraîné le déshonneur et a causé un malheur pour la famille, car la sexualité féminine, comme nous l'avons dit, se confond de manière étroite avec l'honneur collectif.

L'évocation du thème de l'infidélité dans l'écriture est ainsi relative à la revendication d'une forme de liberté sexuelle. Zeïneb, une femme mariée, a abandonné son mari pour vivre des moments de plaisir avec son amant, Ali le policier ; elle n'éprouve plus d'amour pour son mari et devient agressive à son égard :

Notre vie changea totalement. Je sentais que Zeïneb ne prêtait plus attention à moi, elle ne voulait surtout pas que j'aie la voir à l'hôpital... elle continuait à s'occuper des enfants et des enfants seulement. Moi, je n'existais plus⁵.

[...] Un soir, j'ai remarqué que ses cheveux noirs avaient laissé place à une coupe blonde et très courte. Je lui ai demandé des explications. Elle se montra agressive, comme elle l'était chaque fois que je lui adressais la parole. [...] Zeïneb déposa une plainte contre moi. Deux policiers vinrent me chercher. Je passai la nuit au Commissariat. Le lendemain je fus libéré. Zeïneb fit chambre à part à partir de ce jour⁶.

En abordant l'aspect érotique dans cette nouvelle, la nouvelliste ose parler de l'espace intime de la femme et de son corps où les désirs s'entremêlent et où il n'y a plus de frontières entre femme et homme.

¹ Leïla Aslaoui, « Justice à la carte » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 65.

² Ibidem, p. 65.

³ Ibidem, p. 65.

⁴ Tuer, ici, est synonyme de perpétrer des « crimes d'honneur », « dont la femme est la principale victime. Dans certaines sociétés, cette atrocité est qualifiée de « crimes d'honneur », ce qui permet le plus souvent à leurs auteurs de rester impunis. Dans ces mêmes sociétés ou dans certains pays où il n'y a pas d'État de droit, les règles de vie sont posées le plus souvent par la coutume, imprégnée par des interprétations religieuses, et reposent sur une « culture de l'honneur » qui édicte des règles exigeantes et impitoyables comme autant de marques de reconnaissance inspirant la crainte et le respect ». Source : Hostalier Françoise, « Crime d'honneur », *Inflexions*, 2014/3 (n° 27), p. 61-64. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2014-3-page-61.htm>

⁵ Leïla Aslaoui, « Justice à la carte » in *Survivre comme l'espoir*, op. cit., p. 64.

⁶ Ibidem, p. 65.

Par cette expression : « Prenons du temps », la nouvelliste Nadia Ghalem évoque le problème de l'infidélité des époux. Dans la nouvelle « Source », un homme, devenu amant d'une jeune femme pour la protéger, lui demande de patienter car sa femme a tué une de ses maîtresses : « Elle se pencha vers lui ; il s'esquiva, prit ses mains, les embrassa doucement et lui dit d'une voix sourde : "Prenons du temps". Elle le fixa d'un air interrogateur. Il se leva brusquement, alla vers la fenêtre et revint vers elle : "Ma femme vient de tuer ma maîtresse avec son auto¹." »

2.2.6. L'aimé

Contrairement au mari et à l'amant, l'aimé est décrit à travers une ambiguïté qui le tient, lui aussi, entre la proximité et l'éloignement. Il se situe en dehors de l'emprise de la femme qui l'aime et dont le regard se confronte à l'impossibilité de le saisir ou de le toucher. Seule son image peut être saisie.

Du fait de l'état de détresse existentielle dans laquelle se trouve son mari après la mort de sa grand-mère, l'héroïne Isma, de la nouvelle "La Fièvre dans des yeux d'enfant", cherche l'amour ailleurs. Et en effet, elle rencontre le musicien étranger Omar, un Somalien qui va incarner pour un moment le désir amoureux au féminin. Elle part à la découverte de l'objet aimé et de ses nouvelles perfections, influencée par la musique, la poésie et une certaine qualité de la langue arabe, en particulier sa sonorité, importante pour elle :

Il cherchait, à travers ses sensations brutes, quel univers familier perdu tenter d'approcher – "créer des associations d'images, retrouver mes sons d'autrefois, mais ailleurs... mais tout près !" rectifiait-il. Naquit une camaraderie entre nous, prompte, une affinité que je sentais innocente, sans nulle ambiguïté... s'il n'y avait eu ce tangage de ses accents, ce frôlement, par moment, et par bribes de la langue arabe... J'écoutais intensément, quelque chose en moi s'arrachait².

Quelle forme prend le désir d'Isma pour Omar, sachant qu'elle est séduite, à la manière poético-orientale, par son mari Ali ?

Je sais qu'Ali, à peine émergé de son plaisir [...], je sais simplement qu'il entendit une voix, ma voix – or celle-ci me trahit – elle laissa échapper assez haut, distinctement un mot [...] – Omar !

¹ Nadia Ghalem, « Source » in *La Nuit bleue*, op. cit., p. 68.

² Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., p. 86-87.

Ali se figea [...]. Soudain, l'illusion se présente, secourable, [...] pour calfeutrer ce trou ouvert par un seul mot. Oui, bien heureusement, je me rappelle [...]. Ali, je le sens, s'est rappelé aussi [...] : l'anecdote dont nous avons tant de fois, ri, aux premiers temps de nos amours. J'avais décrit – "mon premier amoureux du lycée" [...] : Omar, il s'appelait Omar¹.

À partir du moment où Isma rejoint Omar en Hollande pour huit jours afin de mener à bien avec lui leur travail d'ethnologie musicale, Assia Djebar use de l'ellipse qui est un procédé fréquent de la forme littéraire de la nouvelle. Nous avons toute raison d'imaginer que les deux protagonistes sont devenus amants mais nous n'en avons, non plus, aucune preuve. De retour en Algérie, Isma et Omar restent en relation.

Quant à Leïla Sebbar, elle décrit un amour à la fois réel et fictif entre Mélissa, une lycéenne de quinze ans, et Malek, un jeune garçon de son quartier au temps de la guerre civile (1990-2000). Réel parce qu'elle le vit à travers l'échange des lettres, cet amour devient fictif quand elle le rêve. Cette fille rêve d'amour mais elle ne quittera pas son balcon, son refuge :

Un garçon passe et repasse de l'autre côté de la rue. Il regarde vers le balcon [...] Au moment où elle quitte le balcon, Mélissa entend un bruit, une prière qui aurait heurté le béton. [...] Elle ramasse un objet rond, le met dans sa poche [...]. Pendant la conversation avec sa mère, Mélissa tentait de deviner l'objet lancé sur le balcon. Elle a seulement senti du papier froissé autour d'un caillou².

Mélissa arrive à créer son propre univers loin des impératifs religieux. Cette fille s'échappe avec son bien-aimé dans le monde fictif des rêves qu'« elle [...] écrit chaque nuit, avant de se coucher. Ses vrais rêves et ses faux rêves³ » où se réalisent tous les désirs refoulés dans l'inconscient : « L'interprétation des rêves, [...] conduit à découvrir les désirs cachés et refoulés, ainsi que les complexes qu'ils entretiennent⁴ ». Ainsi tout interdit trouve son issue dans les rêves :

Elle a rêvé qu'ils se promenaient dans le jardin interdit. C'est l'été, le soir, ils marchent vers la mer... dans ses lettres, elle lui raconte ses rêves, les rêves heureux [...] il l'a serrée dans ses bras, elle a eu peur : si on la voyait... il a dit que Dieu les protégeait, il protège ceux qui s'aiment. Il l'embrasse⁵.

¹ Ibidem, p.108-109.

² Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon », *op. cit.*, p. 20

³ Ibidem, p. 45.

⁴ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 42.

⁵ Leïla Sebbar, « La Jeune Fille au balcon », *op. cit.*, p. 46.

Mélissa parvient à retrouver sa féminité avec son aimé à l'aide de l'affranchissement sexuel qui se réalise dans ses rêves.

Conclusion

Conclusion

Cette recherche traite du statut de la nouvelle féminine algérienne d'expression française, durant les années 1990, c'est-à-dire d'un genre qui se veut autonome par son économie rhétorique. Par son contenu et par sa forme, la nouvelle cherche à produire un « effet d'originalité », en se fondant sur une stratégie souvent réaliste. L'art subversif de la nouvelle algérienne vise alors à détruire les valeurs d'une tradition arabo-musulmane archaïque et ses institutions établies. Les nouvellistes illustrent les défauts du système en place dans le but de le modifier par la promotion de valeurs différentes voire antagonistes.

La nouvelle féminine algérienne nécessite d'être reconnue et prise en compte par les critiques. Nous nous sommes proposé de vérifier ses liens avec la nouvelle occidentale dans son évolution, ses thématiques. Il nous est apparu que la nouvelle était un genre problématique voire indéfini. Elle se rapproche du roman et du conte en tant que récit en prose, mais elle se sépare d'eux – du conte populaire par la subjectivité individuelle qui s'y manifeste et la nouveauté de l'histoire qu'elle relate, du roman par sa brièveté, sa construction et le nombre restreint de ses personnages, ce qui a des implications sur le traitement du temps, de l'espace, etc.

Ainsi, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre recherche, le roman, le conte et la nouvelle ont des genèses différentes, des origines distinctes, même si, à certains moments de leur histoire commune, ils en viennent à se confondre. Mais, au fil de son évolution, la nouvelle s'est tracé un chemin en diversifiant ses thématiques au gré des renouvellements de ses objectifs et de ses finalités et a donné naissance à différents types, par exemple les nouvelles qui prennent pour objet l'histoire récente, qui font l'objet d'un traitement mémoriel, les « nouvelles-instant » et les nouvelles « vraies », les nouvelles fantastiques dans lesquelles les nouvellistes algériennes se sont investies.

D'après ce que nous venons d'examiner, la situation de l'entre-deux est une situation intrinsèque à la littérature algérienne francophone, qui est un pur produit de la colonisation. Si, à l'ère coloniale, cette situation condamnait l'écrivain à être tiraillé entre un Centre et une Périphérie, affrontant le risque d'assimilation et d'acculturation, l'ère postcoloniale impose une souffrance de l'entre-deux due à

l'héritage sanguinaire du pays. Les femmes écrivaines algériennes se voient appartenir à deux cultures différentes (arabo-musulmane et française).

Nous avons constaté que le fait linguistique constitue – surtout du point de vue de l'écriture – le fil rouge de tous les recueils de nouvelles, sous lequel sont abordées toutes les thématiques majeures. Il est, toutefois, surprenant de s'apercevoir que la langue française, qui s'avère être à l'origine de l'inconfort de l'entre-deux dans ces recueils, est aussi un instrument de libération. Elle est à l'origine du dévoiement du projet autofictionnel : les autrices algériennes, incapables de se dire et de dire l'amour, de dire les leurs et de dire leur corps, le tout à cause de cette tunique de Nessus que leur société leur a imposée, trouvent à travers cette langue un sort bien meilleur, car du croisement entre la subtilité de la langue française et la beauté de la langue arabe naît un français poétique hybridé que nos nouvellistes nous délivrent parfois en « interludes ».

L'entre-deux est aussi spatial, ce qui se traduit par la présence d'un espace-temps fragmenté où les nouvellistes algériennes se meuvent dans un va-et-vient sur l'axe du temps, défiant par le souvenir et l'écriture le caractère unidirectionnel de cette énigme qui a tourmenté les sages à travers les âges. Dans notre analyse de cet aspect, nous avons vu comment les autrices se disent ouvertement « installée[s] dans une dichotomie de l'espace¹ » et manifestent littéralement leur tiraillement et leur malaise. Néanmoins, comprendre comment ces deux rives de la Méditerranée opposées se sont trouvées clivées, constitue « une aporie » dont elles tentent d'élucider les mystères. Ainsi, nos nouvellistes reviennent sur le premier affrontement, le premier « heurt », sur l'aube de ce moment où ces deux rivages ont dû empiéter l'un sur l'autre. Mais, un malaise est quand même décelable dans l'impossible réconciliation de cet espace hybride.

Nous nous sommes arrêté, également, sur l'aspect identitaire de l'entre-deux et avons vu que les autrices cherchent ancrage à la croisée de la Mémoire collective de leur pays, et de leur propre mémoire. Adoptant une attitude de témoignage, ces

¹ Voir Monica Garoiu, « La dichotomie de l'espace dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar » *Journal of Humanistic and Social Studies*, n° 1, 8/2017, pp. 9-20. Disponible sur : <http://www.jhss.ro/downloads/15/articles/1%20Garoiu.pdf>, consulté le 24/08/2021.

nouvellistes sont conscientes de l'importance de réécrire l'Histoire, elles puisent la version des opprimés dans des témoignages oraux de femmes ayant vécu la guerre de l'Indépendance, et y ayant participé. Elles restituent alors la voix et la place de ces subalternes dans l'Histoire nationale. En revanche, elles constatent que leur ancrage est dérisoire, l'inconfort, voire le déchirement, sont donc au rendez-vous, car écrire dans la langue de l'ennemi d'hier les éloigne de leurs ancêtres, masque les voix de leurs compatriotes en même temps qu'elle les exhume, occulte leurs origines car cet acte les fait consentir à la "bâtardise", les menant à redouter que les oppresseurs d'autrefois écrivent toujours à travers leurs mains. Ainsi, alors qu'elles aspirent à une écriture de transhumance, la langue française les excommunie pour les livrer à une écriture de l'exil et de l'errance.

Nous nous sommes enfin attardé sur l'impact de la situation interculturelle des autrices sur la complexité de leurs relations d'appartenance, que nous avons essayé de déceler dans la double scolarisation des nouvellistes et à travers leurs rapports avec leurs corps féminins. À ce titre, nous avons été amené à conclure que cette complexité, bien qu'elle soit manifeste majoritairement dans un jeu de comparaisons entre l'Autre et le Même, ne tient pas seulement dans le simple choc de deux civilisations aux valeurs opposées apparemment inconciliables, mais est accentuée par la condition féminine des nouvellistes algériennes. Elles sont tiraillées à la croisée du groupe d'appartenance où la tradition fait loi, et un groupe de référence aux mœurs occidentales que permettent l'école française et leurs appartenances familiales où le père, intercesseur entre les deux rivages, se dresse, figure ambiguë. Les autrices, conscientes donc de la complexité de leur condition, cherchent à se libérer par l'écriture, une liberté qui, de fait, n'est donnée que par la langue de l'autre : le français.

En effet, à l'heure actuelle, et dans un monde où l'égalité sexuelle est une revendication forte, les femmes et les hommes n'expriment pas leurs souffrances de la même manière. Les femmes écrivent le plus souvent sous l'emprise d'événements qui secouent le cœur, l'esprit. Nous avons pu penser que la domination masculine a généré une littérature « féminine », qui est n'en fait qu'une réaction légitime à la culture patriarcale. Les femmes, dans leurs productions diverses et subversives, ne

font que faire réapparaître un élément humain (le corps, en l'occurrence) que les hommes ont décidé de ne pas reconnaître comme leur et dont ils ont fait l'apanage des femmes. Ce qui résoudrait du même coup la contradiction qui appert dans la discordance entre ce que ces nouvellistes disent d'elles-mêmes et ce que les hommes disent d'elles : "les femmes sans corps".

Mais le problème est plus complexe. Car pour autant que les femmes parlent du corps, c'est toujours encore du corps féminin. Un corps féminin qu'elles soumettent comme les hommes à l'infini de l'abjection, de la torture. Les femmes écrivaines revendiquent alors le droit de parler du corps féminin mais elles ne se réduisent pas à leur corps. Cette littérature féminine refuse la domination masculine, certes, mais propose aussi autre chose, dans une appréhension différente, plus positive, du féminin, dans une vision différente des rapports humains, ce qui la rend contestée parce qu'elle est dérangeante. La société est bousculée par des œuvres où une subjectivité s'expose, où un individu (femme, en l'occurrence) se gère, se mettant en marge de l'approbation du groupe.

Nous pensons aussi que, par cette écriture, les autrices montrent l'importance de la femme arabe à travers une écriture revendicative. Écrire, pour une femme comme pour un homme, c'est retranscrire la vie et, au-delà, rendre compte de son univers intérieur.

Il est toutefois évident que, dans le monde algérien en particulier, les écrivains hommes ont une place prépondérante. C'est sans doute le signe que, dans une société où la communauté passe avant l'individu, les femmes ont plus de mal à accéder au droit d'exister par elles-mêmes, et par conséquent de créer. En ce sens, elles cherchent à se construire une identité individuelle face à l'anonymat du groupe auquel elles sont traditionnellement réduites. Mais leur situation n'est pas monolithique. Les nouvellistes algériennes, comme les écrivains de leur pays, puisent un flux entre leurs racines arabes et leur expérience française. Il y a, dans cette écriture, des rythmes, une sensualité, une lumière qui leur viennent de l'autre côté de la Méditerranée et c'est cela qui les caractérise. Plus que le fait d'être des femmes.

Pour dire l'histoire des femmes et de l'Algérie dans une langue venue de l'ailleurs, les nouvellistes algériennes s'approprient le français, le transforment pour dire et se dire. Quelques-unes d'entre elles usent d'un langage qui supprime le superflu pour donner naissance à une écriture sèche et envoûtante dans ses répétitions, la brièveté de ses phrases et le recours à l'oralité. Au-delà du témoignage, l'adoption du français donne aux autrices une certaine liberté dans les thèmes abordés, et en particulier dans le traitement de l'univers féminin. Il leur est possible d'évoquer la solitude des femmes, leur dépendance aux hommes et la question du viol.

Ainsi, l'écriture est devenue pour ces nouvellistes leur seul espace de liberté, dans la mesure où elles écrivent poussées par le désir de redevenir sujets, de remettre en cause, frontalement, toutes les visions d'un monde fait par et pour les hommes essentiellement.

À travers la tradition de l'écriture, les nouvellistes algériennes racontent ainsi leurs combats, ceux de leurs mères, de leurs grand-mères et aussi ceux des autres femmes. Leur passion pour la littérature s'est pérennisée, et s'est renouvelée dans les récits de chacune des nouvelles. La plupart de ces femmes écrivaines ont connu une vie difficile, leur souffrance d'enfance, d'adolescence et d'adulte étant en grande partie causée par le fait qu'elles ont donné inconsciemment aux autres le pouvoir de leur enlever la liberté d'être elles-mêmes. Cette souffrance les a maintenues dans un emprisonnement psychique qui a contribué à réprimer leurs émotions et leurs besoins, et aussi leurs potentialités créatrices.

Certaines d'entre elles ont appris dans leur famille à tirer un apprentissage de chacune de des difficultés et de chacun des problèmes rencontrés ; leurs expériences personnelles ont été la meilleure école de formation.

Dans nos différents recueils de nouvelles, les autrices algériennes évoquent divers thèmes, dont la question de la liberté qui a constitué un thème majeur de la fiction universelle. Elles nous invitent, dans ces ouvrages, à méditer sur les questions de l'essence de l'homme, de sa prédisposition à la violence et de l'absurdité de son monde, afin d'acquérir la liberté.

Ces nouvellistes algériennes ont suivi une voie originale. Elles ont créé des personnages auxquels elles ont su donner la force et la dimension de l'univers. Ils avouent des itinéraires et des souvenirs communs et s'inventent des destinées à la (dé)mesure de leur fracture avec la vie. Certains choisissent de subir leur destin, au même moment que *d'autres* préfèrent y échapper par le rêve.

Nous avons vu, dans notre troisième partie, que dans tous les recueils que nous avons étudiés, les nouvellistes algériennes ont essayé de donner une vie au corps et à la voix de la femme algérienne, qui a connu des époques plus ou moins favorables à son épanouissement personnel. Les autrices algériennes ont voulu parler de ces femmes qui vivent entre l'envie des hommes de les soumettre au silence et leur désir de se libérer définitivement de toute contrainte ; des femmes qui cherchent leur voie et se battent pour obtenir cette liberté qu'elles veulent inscrire dans leur corps : un corps féminin entre totalité et plénitude. Par la notion de « corps total », nous envisageons la femme avec son corps et son âme. Nous notons que certaines parties du corps féminin comme le visage, les yeux, les mains sont mises en avant, ce qui assure la continuité de l'image corporelle inscrite dans les différentes nouvelles étudiées. De même, la danse et l'énergie qui s'en dégage, le plaisir et la douleur opèrent un dévoilement du corps féminin qui a une dimension psychique importante, même si elle se manifeste surtout à l'intérieur des espaces clos. En s'interrogeant sur la femme algérienne et le sort, nos nouvellistes, telles Maïssa Bey, Assia Djébar, Rabia Abdessemed... ont pris conscience de leur rôle primordial pour dire les désirs de la femme, pour dire le corps de la femme enfermé, fragmenté, avec une certaine subjectivité conférée par le recours à la pseudonymie, à travers laquelle la femme algérienne se libère de toute entrave et devient un être qui voit son corps, l'analyse et en parle. Elle s'exprime, se meut, et met en avant son corps sur le champ de bataille et dans la transmission de la mémoire. Le corps féminin, dans les nouvelles d'Assia Djébar, Maïssa Bey, Nadia Ghalem, sort de sa passivité et s'inscrit dans le défi par des gestes et des cris. Le "je" féminin, inscrit comme un exil, pousse la femme à trouver sa stabilité affective. Un "je" qui prend sens et se nourrit grâce aux souvenirs et à la mémoire individuelle et collective et permet par conséquent l'existence féminine entière. En effet, le discours mémoriel, dépassant la simple

notion de l'individualité unique, se lie à un espace collectif par une interaction sans cesse établie entre le « moi » et l'« autre ». Cette reconstruction de la mémoire personnelle s'apparente à l'exploration de l'espace intérieur du sujet favorisé par un rappel des souvenirs d'enfance et la quête filiale, des origines, de l'engendrement, de la transmission générationnelle et des substituts paternels et maternels.

L'homme algérien ne se contente pas d'exercer son autorité, conférée par l'ensemble des règles sociales, uniquement sur le corps féminin, mais il poursuit son intrusion dans l'identité féminine par la violence physique, traduite dans les coups, ou verbale, qu'il adresse à la femme à travers des ordres, des reproches, des insultes. Ainsi, la femme transgresse les lois et donne des réponses qui étonnent l'homme. En effet, malgré la soumission affichée par certaines femmes, nous notons que dans certains cas, le corps féminin exprime son défi en excluant l'homme et en s'épanouissant dans la maternité et dans l'attente de l'enfant comme nous l'avons vu avec Yamina de "L'enfant du rêve". Toutefois, nous avons remarqué qu'un nombre important de récits montre une multitude de sentiments parfois contradictoires (de l'amour à la haine, de la compassion à l'incompréhension) qui donne naissance à une violence terrible, parfois choquante : elle naît de la confrontation des personnages femmes que leurs histoires personnelles ont liées irrémédiablement tout en les éloignant.

Le genre de la nouvelle nous est constamment apparu comme celui qui permettait cette expression singulière.

Pour conclure, rappelons que, comme tout travail de recherche, la présente étude n'a pas la prétention d'être exhaustive. Elle ne constitue, en effet, qu'une lecture parmi tant d'autres possibles. Nous osons donc espérer qu'elle ne sera pas une clôture pour cet objet d'étude mais un lieu d'ouverture vers d'autres perspectives pour des travaux à venir.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus primaire

- ABDESSEMAD Rabia, *Mémoire de femmes*, Alger, revue *Algérie Littérature/Action* n° 17, janvier 1998, 79 p.
- ABDESSEMAD Rabia, *La Voyante du Honda*, Paris, L'Harmattan, 1993, 174 p.
- ASLAOUI Leïla, *Survivre comme l'espoir*, Algérie, éd. Média-Plus, 1994, 127 p.
- BEY Maïssa, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, éd. Grasset, 1998, 180 p.
- DJEBAR Assia, *Oran, langue morte*, Arles, éd. Actes Sud, 1997, 380 p.
- HAMOUTENE Leïla, *Abîmes*, Algérie, éd. ENAG, 1992, 124 p.
- SEBBAR Leïla, *La Jeune Fille au balcon*, Paris, éd. Seuil, 1996, 156 p.
- Soldats, Paris*, éd. Seuil, 1999, 103 p.
- TITAH Rachida, *Un ciel trop bleu*, France, éd. L'Aube, 1997, 133 p.

Corpus secondaire

- ASLAOUI Leïla, *Dérives de justice*, Alger, éd. Bouchère, 1990, 155 p.
- BEY, Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*, Alger, Barzakh, 2004, 155 p.
- BOUABACI Aïcha, *Peau d'exil*, Alger, éd. ENAL, 1990, 161 p.
- GHANEM Nadia, *La Nuit bleue*, Québec, éd. Vlb, 1991, 137 p.
- SEBBAR Leïla, *La Négrresse à l'enfant*, Paris, éd. Syros, 1990, 128 p.

Autres œuvres consultées

- AÏT MANSOUR AMROUCHE Fadhma, *Histoire de ma vie*, Paris, La Découverte, 1991, 219 p.
- AOUCHAL Leïla, *Une autre vie*, Alger, SNED, 1978, 155 p.
- BEY Maïssa, *L'Une et l'autre*, Alger, éd. Barzakh, 2010, 59 p.
- BEN Myriam, *Sur le chemin de nos pas*, Paris, L'Harmattan, 1984, 111 p.
- Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, Paris, L'Harmattan, 1992, 217 p.
- Leïla*, suivi de *Les enfants du mendiant*, Paris, L'Harmattan, 1998, 152 p.
- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, 318 p.
- Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2001, 288 p.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Alger, ANEP, 2006 (1961).

SEBBAR Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, 160 p.

Ouvrages théoriques et méthodologiques généraux

ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Tell, 2002, 173 p.

BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil, 1997, 192 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GENETTE Gérard, *et al. Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 224 p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 428 p.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Paris, Boeck, 2005, 176 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 334 p.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 384 p.

MILLY Jean, *Poétique du texte*, Paris, Armand Colin, 2008, 314 p.

RULLIER-THEURET Françoise, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006, 192 p.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité - Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 123 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, 352 p.

SIBONY Daniel, *Entre-deux : L'origine en partage*, Paris, Éditions Seuil, 1998, 416 p.

TOURSEL Nadine, VASSEVIÈRES Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2009, 367 p.

Ouvrages théoriques et méthodologiques portant sur la nouvelle

ALLUIN Bernard et SUARD François, *La Nouvelle : définitions, transformations, diffusion*, Presses universitaires de Lille, 1990, 225 p.

AUBRIT Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, 191 p.

- AUDET René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éd. Nota Bene, 2000, 168 p.
- BOUCHER Jean-Pierre, *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 216 p.
- COTNAM Jacques, *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto, éd. du GREF, 1993, 226 p.
- DUBUIS Roger, *La Nouvelle et l'art du récit au XVe siècle en France*, Lyon, Presses universitaires, 1998, 234 p.
- ENGEL Vincent et GUISSARD Michel, *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Ottignies, Quorum, 1997, 569 p.
- EVARD Frank, *La Nouvelle*, Paris, PUF, 1974, 176 p.
- EVARD Franck, *La Nouvelle*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1997, 61 p.
- GODENNE René, *Études sur la nouvelle française*, éd. Slatkine, Genève, 2005, 462 p.
- GODENNE René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, 178 p.
- GOYET Florence, *La Nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993, 265 p.
- GRALL Catherine, *Le sens de la brièveté. A propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion, 2003, 375 p.
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000, 212 p.
- LACOSTE Francis et LAMOUCI Noureddine, *Pourquoi la nouvelle ? Roman et récit bref*, ISLG, université de Sfax, 2008, 123 p.
- MASSOL Chantal, « L'énigme et la nouvelle (le "récit court") », *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, pp. 82-91.
- OZWALD Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996, 191 p.
- VIEGNES Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Peter Lang publishing inc, 1989, 217 p.

Autres ouvrages généraux

BONN Charles, *Problématique spatiale du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, 115 p.

KERN Madeleine, *Corps et morale entre geste et parole - La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Slatkine, 2009, 500 p.

PLANTÉ Christine, *La Petite Sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, 374 p.

Ouvrages critiques

Sur la littérature magrèbine et africaine d'expression française

ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990, 319 p.

AHNOUCH Fatima, *Littérature francophone du Maghreb - Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2014, 287 p.

BEKKAT Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU, 2006, 383 p.

BENDJELID Fouzia, *Le Roman algérien de langue française*, Alger, éd. Chihab, 2012, 196 p.

BURTSCHER-BECHTER Beate *et al.*, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, 2001, 264 p.

CHIKHI Beyda, *Maghreb en textes - Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 244 p.

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, éd. Karthala, 1994, 264 p.

DEJEUX Jean, *Femmes d'Algérie : légendes, traditions, histoire, littérature*, La Boite à Documents, 2017, 352 p.

DEJEUX Jean, *Image de l'étrangère*, Paris, Boite à Documents, 2017, 312 p.

GHELLAL Abdelkader, *Écriture et oralité*, Alger, éditions Dar ElGharb, 2005, 182 p.

GONTARD Marc, *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 219 p.

MIDIOHOUAN Guy Ossito et DOSSOU Mathias, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire, Formes courtes*, Paris, L'Harmattan, 1999, 257 p.

MILIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2002, 241 p.

NAHLOVSKY Anne-Marie, *La Femme au livre – Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, 361 p.

Sur la nouvelle maghrébine

ACHOUR Christiane, *Des Nouvelles d'Algérie - 1974-2004*, Paris, Métailié, 2005.

REKIBI Abdellah Khelifa, *La Nouvelle algérienne* [القصة الجزائرية القصيرة], Alger, éd. ENAL, 1983, 299 p.

Sur la décennie noire

STORA Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Presses de Sciences Po, Paris, 2001, 125 p.

LEPERLIER Tristan, *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*, Paris, CNRS éditions, 2018, 344 p.

Articles généraux

Sur la nouvelle

BORONAD André, "Genèse et esthétique de la nouvelle", *Revue de littérature comparée*, 1976, pp. 402-420.

GROJNOWSKI Daniel, "L'art du bref", *Le Français aujourd'hui*, n° 87, sept. 89, pp. 19-24.

JEAY Madeleine, "Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen âge et au XVI^e siècle", dans *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen âge à nos jours*, éd. Vincent Engel et Michel Guissard, Ottignies, Quorum, 1997, pp. 61-76.

Sur la littérature maghrébine de langue française

BONN Charles. « Deux ans de littérature maghrébine de langue française ». In: *Hommes et Migrations*, (« Antiracisme, multiculturalisme, minorités. Vrais débats et mauvaises querelles »), n°1197, avril 1996, pp. 46-52.

KASSOUL Aïcha, « Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950 », *Insaniyat [إنسانيات]* n°9 / 1999, pp. 67-72.

Sur la littérature de langue arabe

BAMYA Aïda, « La littérature algérienne de langue arabe », *Europe*, n°567-568, juillet-août 1976, pp. 38-48.

Sur la décennie noire

ELACHERAF Mustapha, « Discussions autour de la civilisation en Algérie », journal *ElMoudjahid*, 16 janvier 1964.

HUBERT Marie-Claude, « L'écriture du terrorisme dans la littérature algérienne », *Revue Chameaux*, « Guerre et terrorisme », n° 11, automne 2019.

Sur les textes du corpus

DETREZ Christine, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos », *Études littéraires africaines*, 2008, (26), pp. 19-26.

CHAOUATI Amel, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar - L'homme et la femme en Algérie », *Érès, Dialogue* 2009/3 (n° 185), pp. 43-53.

CHATELARD Marie-Claire, « L'Algérie entre la violence et la parole. Réflexions sur *Oran, langue morte* d'Assia Djebar », *Francophonie et identités culturelles*, 1999, pp. 227-240.

CHIKHI, Beïda, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djebar », *Itinéraires et contacts de cultures*, « Autobiographies et récits de vie », vol. 13, Paris, APELA / Université Paris XIII, L'Harmattan, 1991, pp. 103-108.

Sitographie

BENKADA, Saddek, « Oran, ou la mémoire exhumée (1962, 1994) dans les nouvelles d'Assia Djebar » [en ligne] : <https://journals.openedition.org/insaniyat/14779>

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) [en ligne]:
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

CHMIEL-BOZEK Halina, *La nouvelle à l'heure des TICE* [En ligne] : http://abef-bdi.fipf.org/sites/fipf.org/files/dialogues_et_cultures_n-57.pdf

Échangeoir d'écriture (L') : *Formats, types et sous-genre : les différentes formes de la nouvelle* [En ligne] : <https://lechangeoirdecriture.fr/types-genre-formes-de-la-nouvelle/>

GOYET, Florence, *La nouvelle* [En ligne] : <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/reserve/261-article-nouvelle>, consulté le 13 novembre 2017.

HORVÁTH, Miléna, « *La Médiation par L'Écriture : Entre-Deux et Interculturalité chez Assia Djebar* », *Dalhousie French Studies*, vol. 68, 2004, pp. 37–44. [En ligne] : l'URL www.jstor.org/stable/40836852

LARGUET, May, *Leïla Sebbar. Par des livres, bâtir des ponts* [en ligne :] <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspar&art=00015309> (28/04/2005)

NORA, Pierre, « *Introduction : Entre Mémoire et Histoire* », in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris : Gallimard, p. XIX. [en ligne] : <https://devemyhg.lycee-darchicourt.net/pierre-nora-distingue-la-memoire-de-lhistoire/>

PINQUE, Méryl, *Pour une écriture en forme de liberté*, [en ligne]: <http://sisyphe.org/spip.php?article1400>

POPOVIC, Pierre, *Chapitre deuxième. Le suicide et la vertu*, in : *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne* Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008, [en ligne]: <http://books.openedition.org/pum/20803>> (généré le 19 septembre 2022)

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, [En ligne] : https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:of6G85y9atcJ:https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/57/1/RESS-LyceGT-FR-1ere-Perso_roman_Pistes_final_240571.pdf&cd=3&hl=fr&ct=clnk&gl=dz

SEBBAR, Leïla, *La Négresse à l'enfant. Recueil de nouvelles*, 1998, [compte-rendu] de Déjeux Jean [En ligne] : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1990_num_1134_1_5076_t1_0070_0000_3

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, [En ligne] :

https://books.google.dz/books?id=DWtZSw0FIWAC&pg=PA15&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

SULTAN, Patrick, *Théorie littéraire postcoloniale* [en ligne]

https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26acute%3Borie_litt%26acute%3Braire_pos_tcoloniale

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, [en ligne]:

<http://lettres.ac-rouen.fr/francais/recit/todorov.html>

TUDESQ, André-Jean, *Histoire et Mémoire : une relation ambiguë et contradictoire*, [En ligne] :

<https://books.openedition.org/pub/26371?lang=fr#:~:text=11L'histoire%20et%20la,du%20pass%C3%A9%20sur%20le%20pr%C3%A9sent.>

DEJEUX Jean, Bibliographie des œuvres : Ordre chronologique Dans La littérature féminine de langue française au Maghreb (1994), pages 243 à 253, disponible sur :

<https://www.cairn.info/la-litterature-feminine-de-langue-francaise--9782865375004-page-243.htm>

DETREZ Christine, *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos*, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2008-n26-ela02362/1035119ar.pdf>

MORGANE, *L'art de la nouvelle et des nouvellistes de talent*, Disponible sur : <http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-95188.html>

Etudes littéraires, *la nouvelle* disponible sur : [https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-](https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouvelle.php#:~:text=Malgr%C3%A9%20cette%20d%C3%A9finition%2C%20il%20appara%C3%AEt,effet)

[style/nouvelle.php#:~:text=Malgr%C3%A9%20cette%20d%C3%A9finition%2C%20il%20appara%C3%AEt,effet](https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/nouvelle.php#:~:text=Malgr%C3%A9%20cette%20d%C3%A9finition%2C%20il%20appara%C3%AEt,effet)

ABDELKADER B., *L'expression de la liberté dans sous le jasmin la nuit* disponible sur : <https://www.institut-numerique.org/chapitre-i-la-rupture-50d70797631ec>.

ABDELKADER B., *L'expression de la liberté dans sous le jasmin la nuit* disponible sur : https://www.memoireonline.com/01/13/6714/m_Lexpression-de-la-Liberte-dans-sous-le-jasmin-la-nuit--de-Massa-Bey0.html.

Table des matières

Remerciements	2
Dédicace	3
Introduction générale	5
Partie I : La nouvelle algérienne d'expression française : approche théorique	18
Chapitre I : La nouvelle algérienne d'expression française	19
1. L'écriture de la nouvelle et la problématique du genre	20
2. Pour une définition de la nouvelle.....	27
3. Bref aperçu sur la nouvelle occidentale (française)	29
4. La nouvelle algérienne	31
5. La nouvelle algérienne d'expression française : un genre importé.....	36
6. Évolution de la nouvelle algérienne d'expression française :	44
Chapitre II : Poétique de la nouvelle algérienne d'expression française	48
1. La femme algérienne et la création littéraire.....	50
2. Les écrivaines algériennes et l'esthétique de la nouvelle.	56
2.1. La globalité ou l'effet de totalité.....	57
2.2. Le fragment	59
2.3. L'aura.....	60
3. L'art de la chute	61
4. Poétique de la nouvelle algérienne.....	63
4.1. Morphologie de la nouvelle.....	63
4.1.1. L'espace.....	64
4.1.2. Le temps.....	66
4.1.3. L'action.....	71
4.1.4. Les personnages	73
5. Caractéristiques de la nouvelle algérienne	76

6.	Le recueil	78
6.1.	Le recueil de nouvelles collectif.....	88
6.2.	Les recueils de nouvelles individuels	89
6.2.1.	Le recueil de nouvelles comme réunion de textes épars	90
6.2.2.	Le recueil de nouvelles comme unité significative	93
Chapitre III : Les nouvellistes algériennes et la pratique de la nouvelle		97
1.	Types de nouvelles pratiquées par les femmes écrivaines algériennes	98
1.1.	La nouvelle-histoire.....	98
1.2.	La nouvelle-instant	102
1.3.	La nouvelle fantastique.....	109
1.4.	La nouvelle sérieuse	110
1.5.	La nouvelle sentimentale.....	111
1.6.	La nouvelle petit-roman	111
1.7.	La nouvelle d'anticipation.....	112
2.	La nouvelle comme chronique de la société en crise	113
Partie II : Les spécificités de la nouvelles féminine (Acceptation/refus d'héritage)		
.....		118
Chapitre I : La situation de l'entre-deux et/ou l'inconfort et la complexité d'une existence		
		119
1.	Origines et historique de la notion de l'entre-deux	120
2.	La situation de l'entre-deux dans la littérature coloniale	122
3.	La situation d'entre-deux dans la littérature post-coloniale	123
4.	Aspects de la situation de l'entre-deux.....	125
5.	Situation de l'entre-deux ou l'inconfort de l'existence	126
6.	Aspects de l'entre-deux dans la littérature féminine algérienne	128
6.1.	L'entre-deux linguistique	128

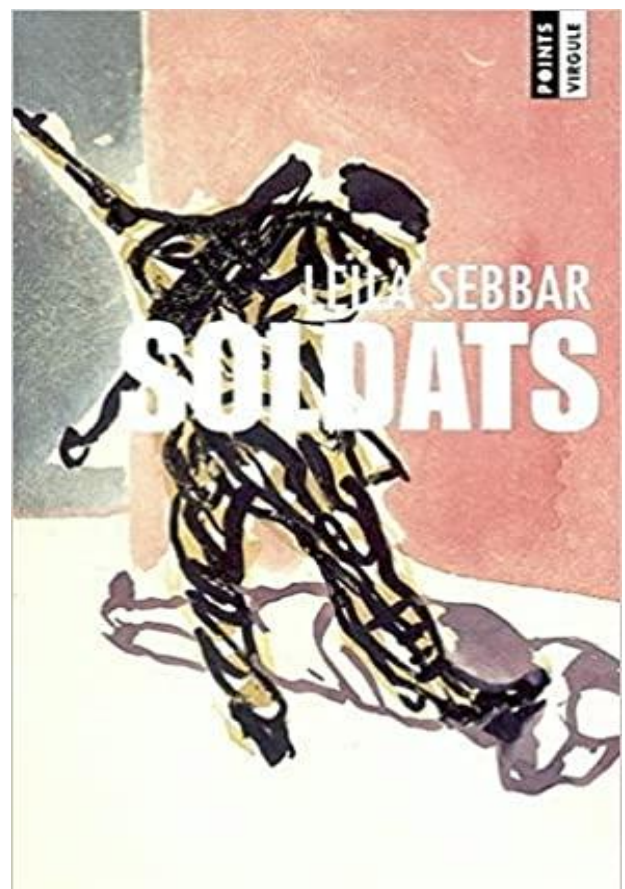
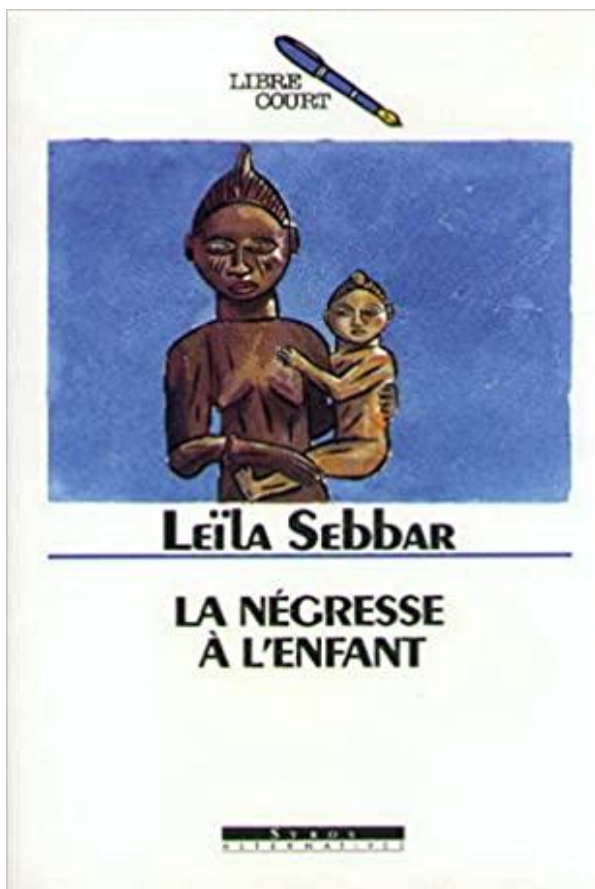
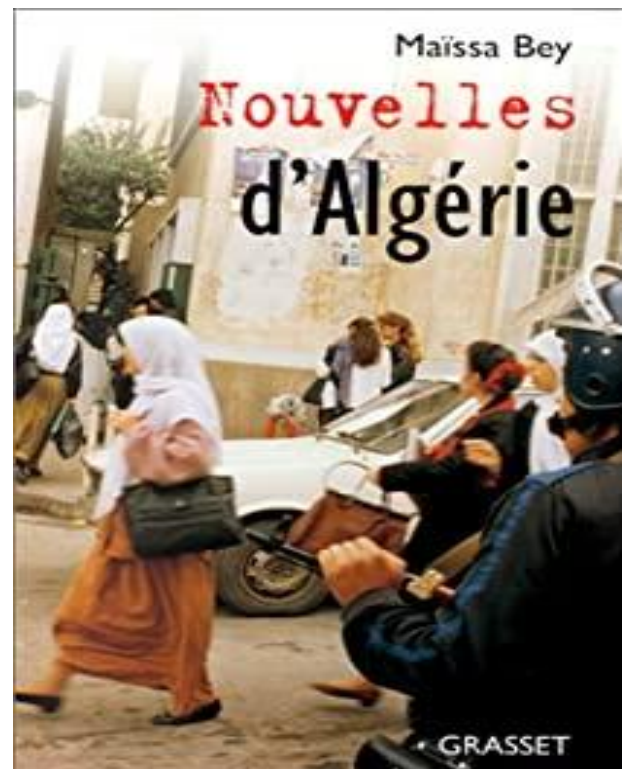
6.2.	La dichotomie de l'espace	131
6.3.	L'entre-deux identitaire	134
7.	L'inconfort de l'entre-deux identitaire	136
8.	Pour une lecture de la complexité de l'appartenance dans les recueils de nouvelles algériens.....	137
Chapitre II : L'écriture féminine et l'état de conscience.....		144
1.	L'état de conscience et la question du choix.....	145
1.1.	Écriture féminine/masculine.....	145
1.2.	La spécificité de l'écriture féminine	145
2.	Les femmes nouvellistes algériennes : le droit à l'écriture.....	146
2.1.	L'écriture féminine : une nécessité, un moyen d'émancipation	154
2.2.	L'émancipation conférée par l'écriture libre	157
3.	Le flambeau de la parole féminine	165
4.	Les dangers de l'émancipation.....	169
5.	Les femmes héroïnes face à la contradiction.....	178
6.	Littérature et résistance (une parole révoltée)	185
Chapitre III : L'écriture de l'urgence : écriture de l'Histoire, violence et société		
.....		189
1.	L'écriture et le moi (une affirmation de soi).....	196
2.	L'écriture d'un espace tragique	204
2.1.	Violences verbales.....	205
2.2.	Violences psychologiques.	206
2.3.	Violences physiques.	209
3.	Les réactions du groupe social face à la violence.....	213
4.	La résistance des individus face à la violence.....	217
5.	La condition féminine et les violences envers les femmes.....	223

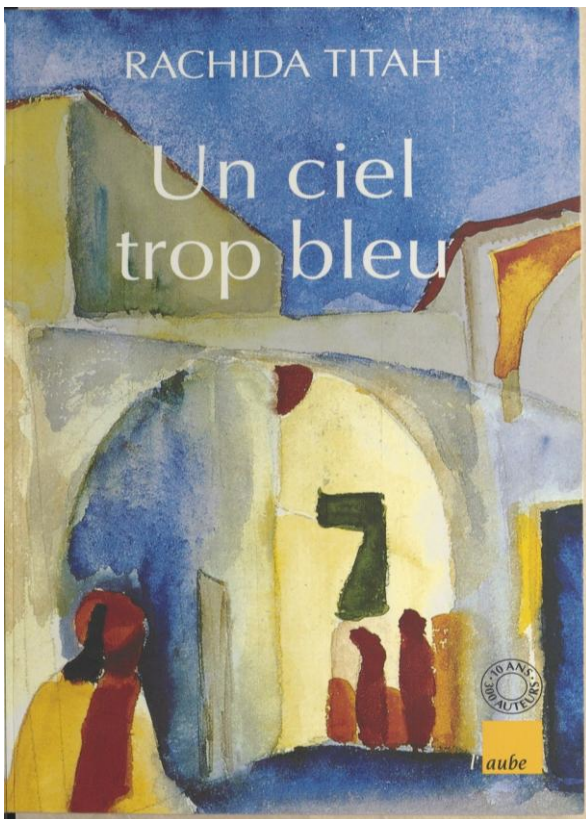
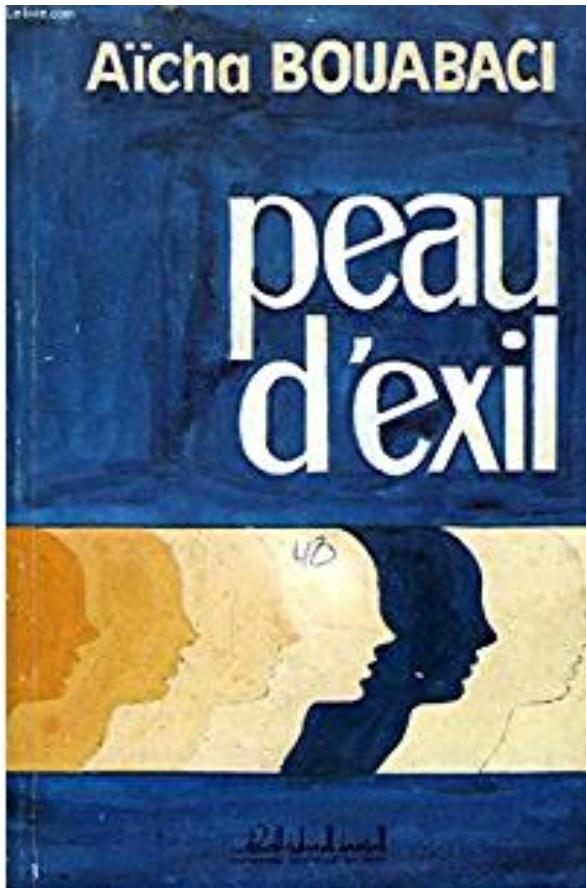
6.	Restriction des libertés et du droit à l'expression	225
7.	Frustration et violence	231
8.	L'éclatement de la parole	233
Partie III : La représentation de la femme algérienne dans ses rapports sociaux ou familiaux.....		239
Chapitre I : La femme algérienne et la quête identitaire.....		240
1.	L'expérience littéraire sur les voies de la construction identitaire.....	246
2.	L'image de la femme	256
3.	L'identité individuelle et l'identité collective	258
3.1.	De la femme traditionnelle à la femme moderne	262
3.2.	De la tradition communautaire à la réalisation de l'individu.....	264
3.3.	L'émergence de l'individu.....	265
4.	Émancipation individuelle et émancipation actantielle des héroïnes	266
5.	Ambigüité des relations et ambivalence des sentiments	267
Chapitre II : Le corps féminin et ses représentations.....		270
1.	Image du corps féminin	272
2.	Corps réflexif.....	280
3.	Corps féminin amoureux	284
4.	Le corps dansant	286
Chapitre III : la femme algérienne et les portraits d'hommes.....		287
1.	Les femmes héroïnes face à la contradiction.....	287
2.	Le personnage masculin dans les nouvelles féminines	291
2.2.	Le portrait des personnages hommes	292
2.2.1.	La figure du père	292
2.2.2.	Le mari	298
2.2.3.	Le frère aîné	302

2.2.4.	Le fils	304
2.2.5.	L'amant.....	306
2.2.6.	L'aimé.....	308
Conclusion	311
Bibliographie	319
Annexe 1	334
Annexe 2 : Quatrième de couverture	337
Annexe 3 : Quatrième de couverture	338
Résumé	340
Abstract.....	342

Annexes

Annexe 1





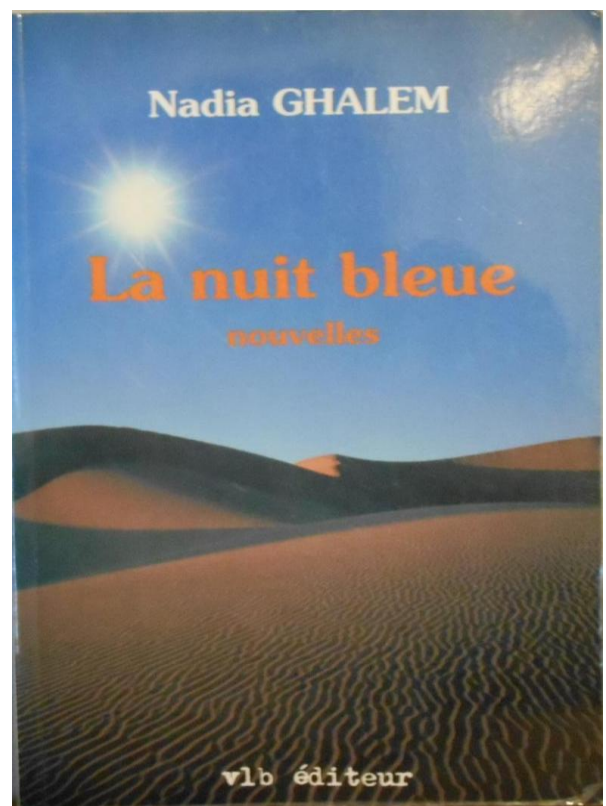
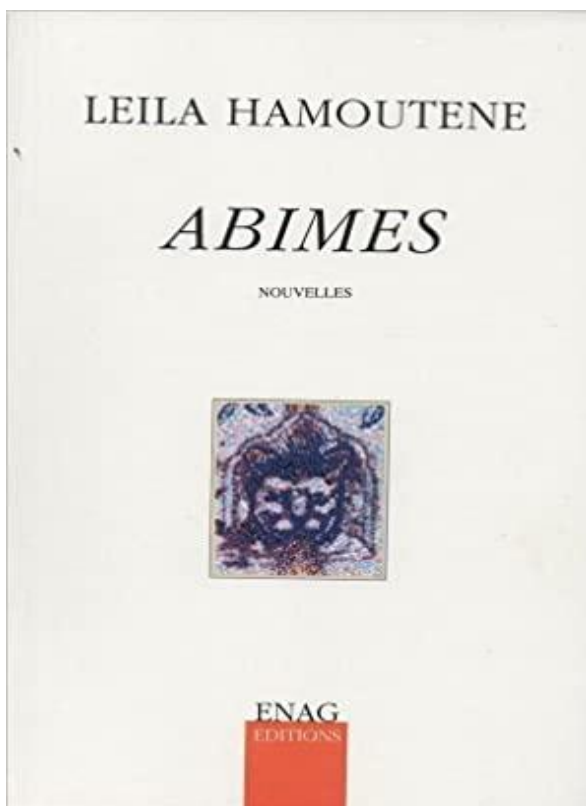
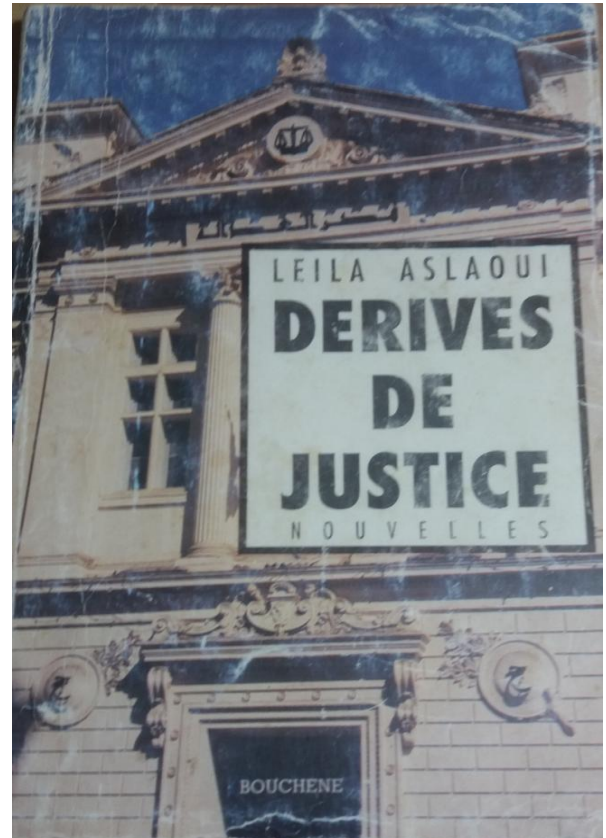
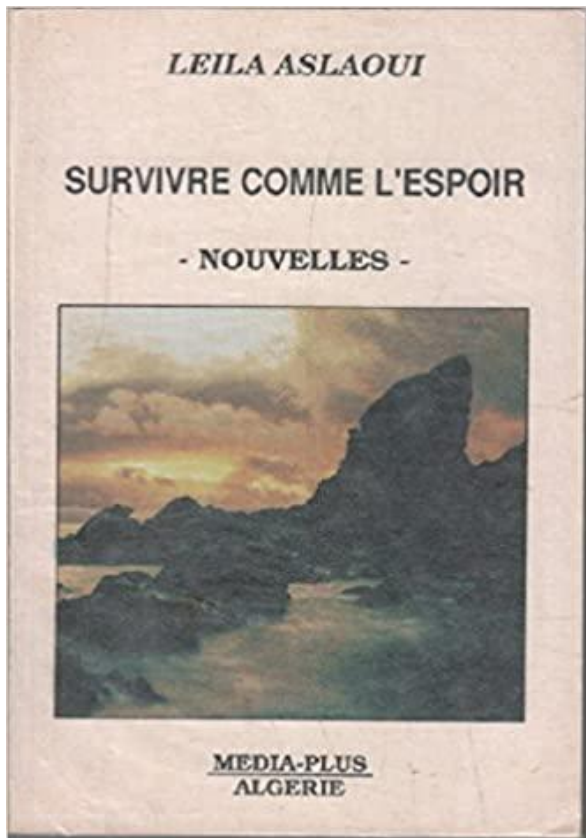
Rabia ABDESSEMED

La voyante
du Hodna



écritures
arabes
L'Harmattan

Annexe 2: Première de couverture



Annexe 3 : Quatrième de couverture



Originaire des hauts-plateaux, Aïcha BOUABACI passe son enfance et sa jeunesse entre Saïda où elle est née, Oran et Alger où elle achève sa formation de normalienne.

C'est aussi à Alger qu'elle entreprend des études universitaires en Lettres puis en Droit.

Ayant participé trois fois au concours de la meilleure nouvelle, organisé par le Comité des Fêtes de la ville d'Alger, Aïcha BOUABACI a obtenu :

- Le premier prix pour "Les missionnaires de l'incertitude" en 1982.
- Le 3^{ème} prix pour "L'Insoumis" en 1983.
- Le premier prix pour "Narcose réglementaire" en 1984.

L'exil commence à la naissance de la différence...
L'exil qui revêt différentes formes au fil des récits et nouvelles obtenus dans ce recueil :

- La séquestration de la certitude et de la vérité (les missionnaires de l'incertitude).
- La confiscation du rêve (L'Enfant du rêve).
- L'appartenance au désert (L'Imposture).
- Les déchirures imposées par les ciseaux du destin (Chutes).
- L'aveuglement de l'injustice (L'Insoumis).
- L'enfermement dans une architecture de quatre sous (Conte écologique).
- Une dualité tourmentée (Le magnétophone).
- Les chemins contournés de la mémoire (Quand la vie se dérègle).
- Les jeux sournois d'une ambition avortée (narcose réglementaire).

BABEL, UNE COLLECTION DE LIVRES DE POCHE

ORAN, LANGUE MORTE

Une jeune Algérienne revient à Oran pour la mort de sa tante et revit les circonstances du meurtre de sa mère, en 1962 ; une Normande catholique, mère de huit enfants franco-algériens, est enterrée en grande pompe au cimetière musulman du village de son époux ; une institutrice signe son arrêt de mort en racontant à ses élèves l'histoire de la femme découpée en morceaux...

Entre folie meurtrière et résistance farouche, des femmes tentent de survivre dans le quotidien ensanglanté de l'Algérie de ces dernières décennies. Au fil des sept textes de ce recueil, c'est la respiration heurtée d'un pays en proie à la violence que fait entendre Assia Djébar, dans une œuvre tragique où esthétique et réalité n'ont nulle complaisance l'une envers l'autre.

Née en Algérie en 1936, Assia Djébar est considérée comme l'un des écrivains les plus importants et influents de sa génération. Auteur d'une œuvre imposante traduite dans le monde entier, membre de l'Académie royale de Belgique et docteur honoris causa de plusieurs universités prestigieuses, Assia Djébar est entrée à l'Académie française en 2005. Elle est décédée le 6 février 2015 à Paris.

Illustration de couverture : Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (détail); Musée du Louvre, Paris / Bridgeman Images

BABEL
ISBN 978-2-7427-3445-0
Exp. Alg. : octobre 2001 (France)
8,70 € TTC France
www.actes-sud.fr



9 782742 734450

POINTS VIRGULE

LEÏLA SEBBAR

SOLDATS

Des soldats... Ils sont jeunes. Ils n'ont choisi ni la carrière militaire, ni la guerre, ni la mort. Savent-ils vraiment pour quoi, pour qui ils se battent ?

Sept nouvelles : instantanés de guerre, qu'un lien invisible relie. Algérie, Bosnie, Cambodge, Afghanistan, Tchétchénie, Israël, Palestine...

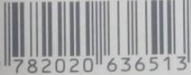
Des femmes y pleurent leur fils disparus, des hommes y laissent les ruines de leurs maisons, des enfants souffrent sans comprendre... Et leurs images, de belles photos de presse, parcourent le monde comme si la guerre était belle.

Leïla Sebbar écrivain et journaliste, est née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française. Elle vit aujourd'hui à Paris. Elle est l'auteur de nombreux romans, de recueils de nouvelles et d'anthologies, parmi lesquels *La jeune fille au balcon* ou *Une enfance outremer*.

www.seuil.com

Couverture : illustration de Nissi
27 r. Jacob, Paris 6 / ISBN 2.02.063651.4
Imprimé en France 1.2004

3,95 €



9 782020 636513

POINTS

Leïla Sebbar

La jeune fille au balcon

Alger, aujourd'hui. Que sait la jeune fille au balcon? Que tout est interdit, dangereux, suspect... Elle rêve d'amour, mais ne quittera pas son refuge. Dehors, c'est l'heure de tous les dangers, imaginaires ou réels.

En six nouvelles, Leïla Sebbar raconte les liens passionnels entre l'Algérie et la France, les conflits d'identité, les affrontements entre tradition et modernité.



« Pourquoi une musulmane ne serait-elle pas agréable à voir et joyeuse ? »

Née en Algérie, Leïla Sebbar vit en France. Journaliste, elle est aussi l'auteur de nombreux romans et recueils de nouvelles dont *Lettres parisiennes* avec Nancy Huston.

« Roman ou nouvelles, Leïla Sebbar entraîne le lecteur sur le terrain miné de la mémoire interdite. »

Le Monde

Photo auteur : © Dominique Carton/Opale
Couverture : © Marc Atkins/panoptika.net
Éditions Points, 25 bd Romain-Rolland, Paris 14
ISBN 978.2.02.089227.8 / Imp. en France 06.06

5,70 €



9 782020 892278

Annexe 3 : Quatrième de couverture

« (...) Elle appela. Personne ne lui répondit. Elle adorait son fils, Hadj Slimane, convaincue qu'il avait encore besoin à soixante ans de sa protection maternelle. Alors elle décida d'aller voir par elle-même ce qu'il devenait. Elle se mit à genoux, posa les mains à plat sur le sol et péniblement, lentement, douloureusement, déplaça son corps volumineux en une série de glissades successives qui lui permirent de gagner la cour où elle n'avait plus mis les pieds depuis des années. C'est cette créature rampante que tous les acteurs du drame qui se jouait là, virent apparaître dans la cour, telle une otarie qui échoue sur le rivage.

— C'est ma vieille mère, dit son fils avec une infinie tendresse. Elle est impotente. » (Mère Tassadit)

Très différentes les unes des autres, tragiques, émouvantes ou dérisoires, ce sont des histoires vraies. Toutes sont arrivées un jour, si incroyable qu'il paraisse; "je ne sais pas imaginer" dit Rabia. Mais elle raconte avec humour ou discrétion, avec sa tendresse, sa culture, et ces histoires prennent un sens et témoignent des espoirs et des épreuves d'une génération d'Algériens. Du colonialisme aux horreurs de la guerre, des "pénuries" à l'intégrisme, ces récits en disent plus long que beaucoup d'analyses.

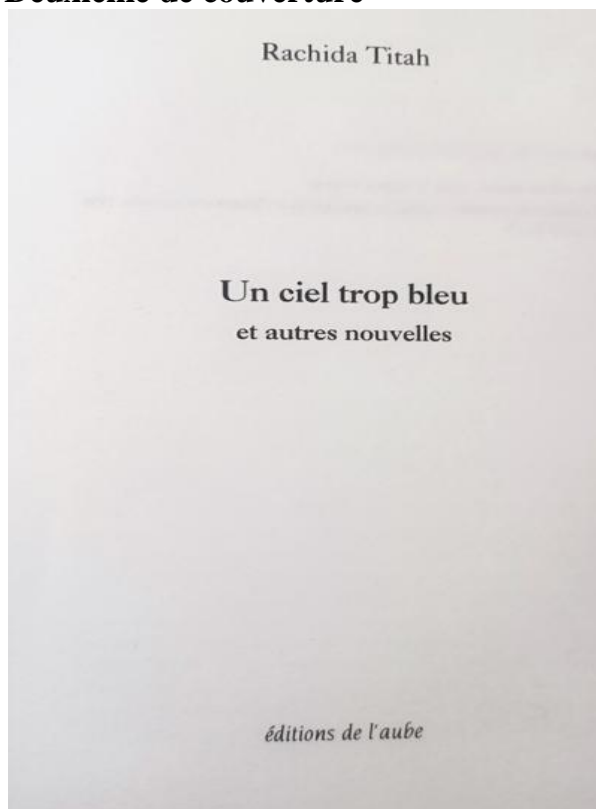
Née en 1930, Rabia Abdessemmed fut l'une de ces premières jeunes femmes à faire des études universitaires et prendre des responsabilités. Elle a travaillé aux "Centres Sociaux" dans l'équipe de Germaine Tillon, a été professeur dans plusieurs lycées, s'est mariée, a élevé ses cinq garçons, accueilli une orpheline; dernièrement, elle a créé et dirigé, au milieu des difficultés qu'on sait de l'Algérie actuelle, un centre d'enfants handicapés.



9 782738 418456

ISBN : 2-7384-1845-7

Deuxième de couverture



Annexe 4

PRÉFACE à *Nouvelles d'Algérie*

Voici des nouvelles d'Algérie. Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots, mais qui en même temps, je veux le croire, ne sont pas seulement une litanie de malheurs déclinée au quotidien, parce qu'écrits dans le désir désespéré de croire que tout est encore compréhensible, sans avoir toutefois la prétention de croire que j'ai compris.

Pour pouvoir écrire ce livre, il m'a fallu un jour regarder en face ce que jusqu'alors je n'avais pu imaginer, non, pas même imaginer, sans peur et sans souffrance. J'ai dû alors lutter contre la tentation du silence, aller à la rencontre de ma peur, l'affronter et essayer de la faire plier sous le poids des mots. Expérience difficile s'il en est, que celle de trouver les mots pour dire l'indicible, de puiser en moi les ressources les plus profondes pour donner corps à des personnages que je me vois obligée de qualifier, comme il se doit, d'imaginaires. Cependant, au risque de répéter ce qui pour beaucoup n'est plus qu'une formule usée, je dois préciser que toute ressemblance avec des personnages ayant existé ou existants n'est pas fortuite. Et mes personnages me semblent aujourd'hui plus familiers et plus proches, presque plus réels que ceux que je côtoie tous les jours. Peut-être est-ce parce que je me suis retrouvée en eux. Je me suis attachée à présenter des hommes et des femmes, des femmes surtout, pris dans les rets d'une Histoire qui ne retiendra pas leurs noms. Faut-il le dire, ces personnages ne sont pas des héros, ils sont ce que nous sommes : des êtres en quête d'eux-mêmes qui s'interrogent sur leurs peurs, sur leur lâcheté, sur le sens à donner à leur vie quand tout autour d'eux se décompose et n'est plus que haine nue et violence aveugle. Qui essaient aussi de construire ou de reconstruire un présent sur l'absence irrémédiable, sur la déraison des choses, sur les bonheurs refusés ou passés au crible d'un quotidien de moins en moins supportable. Fragments de vie ciselés au burin de mes angoisses, éclats de voix au seuil de la folie, bouches fermées où tremble le cri ou le sanglot retenu au creux de ces pages, chaque instant de ces vies ne peut s'inscrire que comme une pulsation de la mémoire de tout un peuple que l'on voudrait réduire au silence.

Résumé

La littérature maghrébine d'expression française, dominée par des noms d'hommes, a aussi donné aux femmes telles Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Leïla Aouchal, Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar, le droit à la parole et à l'expression libre afin de leur permettre d'imposer leurs noms et leurs écritures, diverses. En effet, ces femmes algériennes occupent le terrain, avec talent et provocation, tendresse et ironie. Le temps de l'effacement est donc révolu. Ces écrivaines femmes n'ont pas attendu les années 1980 pour écrire, s'exprimer et créer car la littérature féminine algérienne, comme toute littérature, se construit en fonction d'antériorités : les écrivaines algériennes ont créé, tout d'abord, dans l'oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde. Cette antériorité ancestrale est constituée de poèmes dits et chantés, de contes et de proverbes transmis d'une génération à l'autre, d'improvisations rituelles, de légendes et de chroniques. Les écrivaines vont entretenir avec cette tradition orale et écrite une relation de déférence, une relation de reproduction, une relation de transformation.

L'écriture, pour ces nouvellistes, est en effet Vie, Création et Espoir. Elle est devenue un outil de combat pour briser le silence. Elles peignent le quotidien du peuple algérien, ses souffrances, ses angoisses bien qu'elles soient menacées tantôt par les intégristes, tantôt par l'État. Ainsi, par une écriture innovante, ces femmes nouvellistes refusent de se laisser enfermer dans la vieille distinction réalité/irréalité.

Par des textes de fiction-témoignage, inévitables dans ces années de cendres et de sang, les nouvellistes décrivent avec force et précisions les gens, leurs sentiments, le dur quotidien des femmes dans une société déchirée par les tabous et bouleversée par la propagation rapide de l'idéologie islamiste. L'Algérie retombe dans d'autres formes de violence qui conduisent à des confrontations sanglantes quarante ans, presque, après son indépendance. De tels événements tragiques, qui ont secoué le pays depuis 1990 ont suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de "littérature de l'urgence". Cette littérature est un témoignage sur un moment brûlant de la conjoncture historique en Algérie : écrire dans une situation d'urgence est un acte d'engagement et de dévoilement d'une réalité explosive avec des "mots" disant le refus de toute complicité confortable ou de toute subordination.

En effet, « la nouvelle féminine d'expression française en Algérie dans les années 1990 : entre imitation et créativité » est une réflexion sur l'écriture de la nouvelle d'Algérie de ladite période.

« Destinée à des lecteurs adultes » selon Thierry Ozwald, la nouvelle se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'elle met en œuvre. Elle limite le nombre des personnages, des événements, des données spatio-temporelles. Tous les fils du récit sont noués à un élément central, à un instant privilégié. Le roman serait le domaine du temps dans sa durée, la nouvelle celui du temps concentré autour de l'instant. Sous sa forme la plus dépouillée, la nouvelle devient ce que les Anglais dénomment la « short short-story », un récit extrêmement bref, réduit au compte-rendu neutre et laconique d'une scène.

Les récits des nouvellistes algériennes sont fortement centrés sur la problématique féminine, ils sont marqués par une syntaxe raffinée et au rythme lent, donnant naissance à une écriture créative, sobre et aérée ; "une écriture qui hante la réalité de surface – ce " matériau ordinaire" – qui la marque au plus près, qui la restitue sans jamais tenter de s'y substituer. Les nouvellistes décrivent alors les événements et les choses comme ils leur apparaissent, c'est une réalité relative.

Abstract

Maghrebian literature French-speaking, dominated by men's names, has also given women such as Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Leïla Aouchal, Assia Djebar, Maïssa Bey, Leïla Sebbar the right to free speech and expression in order to allow them to impose their names and their writings which are diversified. Indeed, these Algerian women occupy the field, with talent and provocation, tenderness and irony. The era of erasure is therefore over. These women writers did not wait until the 1980s to write, express themselves and create because Algerian women's literature, like all literature, is built on the basis of anteriorities: Algerian women writers created, first of all, in the orality, translating through voice and gesture, emotions, feelings and their being in the world. This ancestral anteriority is made up of spoken and sung poems, tales and proverbs transmitted from one generation to another, ritual improvisations, legends and chronicles. The writers will maintain with this oral and written tradition a relation of deference, a relation of reproduction, a relation of transformation.

Writing, for these short story writers, is indeed Life, Creation and Hope. It has become a combat tool to break the silence. They paint the daily life of the Algerian people, their sufferings, their anxieties although they are sometimes threatened by the fundamentalists, sometimes by the State. Thus, through innovative writing, these women novelists refuse to let themselves be locked into the old reality/unreality distinction.

Through fictional testimonial texts, inevitable in those years of ashes and blood, the short stories forcefully and precisely describe the people, their feelings, the harsh daily life of women in a society torn by taboos and upset by the rapid spread of Islamist ideology. Algeria falls back into other forms of violence that lead to bloody confrontations almost forty years after its independence. Such tragic events, which have shaken the country since 1990, have given rise to a new Algerian literature called "Emergency Literature". This literature is a testimony to a burning moment in the historical situation in Algeria: writing in an emergency situation is an act of commitment and unveiling of an explosive reality with "words" saying the refusal of any complicity comfortable or of any subordination.

Indeed, " The Feminine French-speaking Short Story in Algerian in the 1990s: Between Imitation and Creativity " is a reflection on the writing of the news of Algeria of the said period.

"Intended for adult readers" according to Thierry Ozwald, the short story differs from the novel by the number of elements it implements. It limits the number of characters, events, spatio-temporal data. All the threads of the story are tied to a central element, to a privileged moment. The novel would be the domain of time in its duration, the short story that of time concentrated around the instant. In its most bare form, the short story becomes what the English call the "short short-story", an extremely brief account, reduced to a neutral and laconic account of a scene.

The stories of Algerian novelists are strongly centered on women's issues, they are marked by a refined and slow-paced syntax, giving rise to creative, sober and airy writing; "a writing that haunts surface reality - this "ordinary material" - which marks it as closely as possible, which restores it without ever trying to replace it. " The short story writers then describe events and things as they appear to them, it is a relative reality.