

Remerciements

Je voudrais dire ma dette à mes deux directrices de recherche, Malika BOUKHELOU et Sylvie BRODZIAK qui ont accepté de m'encadrer sans hésiter dans l'aventure de la cotutelle. Elles ont été pour moi d'un soutien indéfectible. Je ne les remercierai jamais assez.

Je remercie le Réseau LaFEF qui m'a octroyée une bourse d'étude et qui a permis cette cotutelle.

Ce travail aurait été impossible sans les formations que j'ai eues dans mon Université d'origine, Université Mouloud Mammeri de Tizi-ouzou et notamment celles que j'ai reçues à l'Université de Cergy-Pontoise. Les enseignements et les encouragements des professeurs m'ont énormément apportée.

Je tiens à remercier le Laboratoire Agora et l'école doctorale de Droit et de Sciences Humaines de l'Université de Cergy-Pontoise de m'avoir accueillie avec une extrême bienveillance et d'encourager mes projets de recherche.

Cette thèse n'existerait pas sans les échanges intellectuels et amicaux avec des doctorants, docteurs, professeurs, écrivains et philosophes qui ont influencé à un moment ou un autre mes réflexions.

J'adresse mes remerciements à tout le personnel administratif des deux Universités qui ont facilité la procédure de la cotutelle.

Merci pour vous sans qui ce travail n'aura pas été réalisé dans les belles circonstances où je l'ai mené.

A ma chère étoile de mer/mère, ma maman, ce guide, cette oreille attentive, à qui je dédie tout ce travail qui a été ma force,

A mon Papa-Dauphin, ma vie, ma joie, pour son Sourire et son Amour inconditionnel,

A mon frère jumeau qui est ma raison de vivre, mon poisson, pour son soutien indéfectible,

A mon oncle Z-Madjid, mon deuxième papa, pour son extrême gentillesse et sa générosité,

A Mehdi, mon cousin qui était toujours là pour moi,

A mes amis pour leurs encouragements,

Je voudrais rendre un hommage spécial à ceux qui, avec la parole, rebâtissent un monde perdu, échoué.

Dans quelle langue m'adresser au lecteur ? Si je privilégiais l'authenticité, la vérité, ma langue serait pauvre, indigente. Les métaphores, la complexité du discours apparaissent à un certain degré de l'évolution et disparaissent lorsque ce degré a été franchi en sens inverse. De ce point de vue, le récit qui va suivre est inévitablement condamné à être faux, inauthentique. Pas une fois, je ne m'attardais sur une pensée. Le seul fait de l'essayer me causait une douleur vraiment physique. Pas une fois durant toutes ces années, je n'admirai un paysage : si je garde quelque chose dans ma mémoire, il s'agit d'un souvenir plus tardif. [...] Comment retrouver cet état et dans quelle langue le raconter? L'enrichissement de la langue, c'est l'appauvrissement de l'aspect factuel, véridique du récit. ¹

¹Chalamov, Varlam, *Récits de la kolyma*, traduit par Catherine Fournier, Sophie Benech et LubaJurgenson, révisée par Anne Coldefy-Faucard, préface de Luba Jurgenson, postface de MichelHeller, Éditions Verdier, 2003. p. 8

Introduction Générale

Il y a doucereuse hésitation à traduire le prénom Anouar par fleurs ou éclairage. En effet, de l'œuvre benmalékienne, les deux sens se dégagent, car cet auteur, dont les romans crient pour dévoiler les zones sombres de l'Histoire, insuffle à ses narrations des trouvailles littéraires chères au langage poétique. Et ce n'est que justice que des avis « avisés » le placent aux côtés du seul Kateb Yacine et de quelques nobélisables. Anouar aimait les mathématiques, les livres et sa mère. Il écrit pour positiver, poétiser et partager son amour et son combat pour la paix afin que l'humain cesse à jamais d'être sauvage et Albert Cohen s'en serait délecté assurément. Cet univers, investi avec autant de fougue et de hardiesse, procure une volupté de se pencher, avec cette prodigieuse présomption que fait naître une thèse, sur une œuvre qui se refuse d'être pamphlétaire pour s'inscrire dans l'universalité.

Journaliste, poète, nouvelliste et romancier, Anouar Benmalek est né le 16 janvier 1956 à Casablanca d'une mère marocaine et d'un père algérien. Ses écrits journalistiques publiés dans l'hebdomadaire « Algérie Actualité » dénoncent les tragédies humaines telles que la guerre d'Algérie, le génocide des Indiens d'Amérique, le génocide des Aborigènes d'Australie, le génocide rwandais, le génocide arménien, etc. Il insiste sur la capacité d'agir au nom des disparus en faisant récit de ce qui n'a pas été dit et qui peut encore être dit.

Il a été secrétaire général du Comité National contre la torture créée après les atrocités d'Octobre 1988, dont l'objectif est de « *montrer une plaie ouverte que le pouvoir, les tortionnaires, les différents appareils voudraient, au nom d'une raison d'Etat qui cache mal les vraies raisons, faire oublier, effacer de la mémoire collective. Pour lui, il se fut agi de montrer l'horreur, d'identifier et de punir ceux qui en sont responsables pour que plus jamais ces actes ne se reproduisent.* »

En littérature, il s'est distingué par ses écrits engagés qui traitent de l'histoire du peuple algérien et de la mémoire mise sous le boisseau de l'Histoire des peuples autochtones et de ceux de l'Europe occidentale.

En 1986, il publie son premier roman *Ludmila, ou le violon à la mort lente* qui sera suivi en 1998 par *Les amants désunis*. En 2000, il publie un roman portant sur la mémoire des aborigènes d'Australie qui s'intitule *L'Enfant du peuple ancien* et dont la mouvance s'inscrit dans le champ de l'extrême contemporain. Ce roman lui valut plusieurs prix et lui confère une véritable reconnaissance critique et publique. Son quatrième roman, *L'Amour Loup*, traite, entre autres, de la difficulté d'être citoyen arabe.

Son cinquième roman, *Ô Maria*, met en représentation l'extermination des Morisques d'Espagne sous l'Inquisition chrétienne. Benmalek met l'accent sur la valeur historique de l'écriture qui permet à un événement aussi emblématique de rejaillir dans le présent et de rappeler au lecteur sa place dans l'histoire de l'humanité. Dans le quotidien *La nouvelle République*, Anouar Benmalek explique les raisons pour lesquelles il a choisi d'écrire des « romans contemporains portant sur l'histoire de l'humanité »:

Malgré l'apparence, j'affirme que mes romans ne sont pas des romans historiques au sens ordinaire du terme. Pour moi, l'Histoire, c'est d'abord l'actualité : celle d'hier, qui explique à son tour celle d'aujourd'hui et, probablement celle de demain. A travers mes romans, j'ai essayé de répondre à des questions « simples » : comment aurais-je réagi si j'avais vécu en Algérie dans les années 1940 ? (*Les Amants Désunis*) ; si j'avais été un espagnol d'origine musulmane et qu'on m'expulsait d'Espagne ? (*Ô Maria*) ; si j'avais été un aborigène au moment du génocide des Tasmaniens (*L'enfant du peuple ancien*) ; etc. Lorsqu'on écrit un livre qui s'inspire de l'Histoire, il faut faire attention à ce que les faits historiques ne prennent pas le pas sur le roman. Je respecte autant que possible, bien sûr les faits historiques, mais c'est seulement un moyen, non un but en soi. Je prétends donc que je n'écris pas de romans historiques, mais des livres tout ce qu'il y a de contemporain...

Benmalek souligne que *Ô Maria* est un roman qui traite de l'Histoire comme « moyen » d'expression littéraire. Pour lui, le retour à l'élément historique d'une œuvre littéraire est essentiel, notamment pour les sociétés enfermées dans un passéisme sclérosé. Ce roman se place justement dans le contexte présent de l'évolution du roman algérien qui illustre ainsi le renouveau du roman algérien en cette décennie 2000, à savoir l'inscription du roman dans une nouvelle dynamique d'écriture. C'est là un travail d'exploration mémorielle dans un champ littéraire où la littérature francophone algérienne est marquée par la pression de l'histoire nationale et internationale.

Les textes romanesques de l'auteur dévoilent son intérêt pour l'Histoire. Ancré dans le contexte de la guerre d'Algérie, son sixième roman, *Le Rapt*, invite le lecteur à l'exigence d'un devoir de mémoire envers les victimes du massacre de Melouza.

En 2015, il publie son dernier roman, *Fils du Shéol*. Il y interroge l'histoire de deux génocides historiques, celui de l'Afrique de l'Ouest et celui des Juifs d'Allemagne sous la domination du 3^{ème} Reich. Benmalek revisite en même temps les événements douloureux de l'Algérie,

ceux de la colonisation et de la guerre de Libération. C'est cette extrême variété d'histoires convoquées dans une seule et même œuvre qui font l'originalité de ce roman.

L'un des traits marquants de la réception de l'œuvre de Benmalek réside dans la profusion des réactions émanant des milieux médiatiques et des cercles divers du champ littéraire, d'une part, et l'*indigence* des avis de la critique universitaire, d'autre part, si l'on tient compte des rares études faites jusque-là. Cela dit, nous ne pouvons pas pour autant prétendre que ses romans n'aient pas été accueillis avec intérêt au sein de la communauté universitaire.

Et c'est dans cette optique qu'une première thèse de doctorat sur les romans de Benmalek se voudra d'apporter un renouveau dans la dynamique littéraire de la littérature algérienne d'expression française.

Signalons au passage qu'une seconde thèse sur les romans de Benmalek intitulée « Discours littéraire, discours historique entre rupture et continuité dans *L'Enfant du peuple ancien*, *Le Rapt* et *Fils du Shéol* de Anouar Benmalek » de M. Mouloud RIKAM à l'Université d'Alger 2 est en cours de réalisation.

La thématique que nous avons abordée dans notre sujet de thèse est une continuité du sujet de notre mémoire de Master intitulé « *Ô Maria* ou la fictionnalisation de l'Histoire. »

Le choix de notre corpus *L'Enfant du peuple ancien*, *Ô Maria* et *Fils du Shéol* repose sur le fait que les trois romans recèlent une dynamique commune. Ils traduisent l'horreur de la guerre et les traumatismes qui en ont découlé en jumelant des histoires et des personnages historiques dans des lieux spatiotemporels diversifiés. La guerre d'Algérie et la décennie noire sont évoquées dans les trois romans, ce qui permet de comprendre les différentes formes de violences extrêmes, leurs processus génocidaires et la mémoire traumatique héritée.

Les études sur la mémoire d'événements ou de processus dit « traumatiques » ont connu un essor exponentiel ces dernières années, notamment dans le monde anglophone ou germanophone. Les « *traumas studies* » s'intéressent à la manière dont les œuvres littéraires s'emparent du traumatisme comme objet de représentation ou d'expression. Le traumatisme désigne une blessure destructrice laissée dans un inconscient individuel ou un événement insoutenable vécu de manière individuelle ou collective.

Dans la littérature algérienne des années 1990, des écrivains ont réagi par des écrits pamphlétaires mettant en exergue une idéologie de la résistance - dans un discours qui mêle le fictif et le factuel - à l'encontre de l'idéologie islamiste et de son caractère génocidaire au

début des années 1990 par un déploiement ardent de la mémoire individuelle et collective. Citons l'exemple de Rachid Boudjedra avec *FIS de la haine*, de Rachid Mimouni avec *La Malédiction*, de Tahar Djaout avec *Le Dernier été de la raison*.

On constate, par ailleurs, que le roman algérien, même pris dans l'urgence de son contexte de création, semble recouvrir l'ensemble des dimensions et des portées anthropologiques et historiques de l'espace algérien et leur impact sur la personnalité algérienne. Cela se manifeste à travers un passage perpétuel et générateur par l'Histoire dans toute sa longueur et la mémoire dans tous ses pans comme le relève Christiane Chaulet- Achour:

On peut constater que, quel que soit son mode d'expression linguistique, la littérature joue sur trois références majeures que l'on trouve, peu ou prou, dans toutes les créations : la civilisation arabo-musulmane, la culture berbéro-maghrébine et l'histoire conflictuelle et interculturelle France-Algérie. [Ainsi] le roman algérien, et tous les récits nés de la terre d'Algérie, est dynamique, novateur et porteur d'une pluralité identitaire remettant en questions les définitions étroites de l'origine, de l'authenticité et de l'algérianité.

En réalité, cette dynamique littéraire sert aussi une finalité de restitution, de refondation et d'harmonisation des différents référents de la culture et de l'identité algériennes. Il importe, comme le dit Nadjet Khadda, de « *réhabiliter le contexte socio- historique* », car « *un lieu n'est que mémoire* », pour reprendre Mohammed Dib qui précise par ailleurs qu'« *une identité se vit et ne se définit pas* ». De la sorte, la mémoire, comme support de l'identité, trouve une réactualisation dans les textes littéraires algériens. Il est à souligner que ce retour à l'Histoire collective a plusieurs objectifs qui se focalisent dans la perspective de faire une relance et une renaissance culturelle et sociale, empêchée par la perte flagrante des repères culturels et identitaires, laquelle perte est causée certes par la colonisation et la décennie noire mais elle a été aussi accentuée par les tenants du pouvoir. Ce pouvoir politique s'est plu à ignorer le vrai passé et la vraie histoire du peuple algérien, ce qui a généré plusieurs conflits. En effet, de nombreux écrivains se sont empressés d'écrire pour témoigner sur les identités culturelles qu'ils s'attèlent à extirper du carcan de l'oubli.

C'est dans cette dynamique que l'on pourrait donc inscrire l'entrée d'Anouar Benmalek en littérature. Son œuvre se présente autant comme une insurrection contre toute forme de violence que comme une prise en charge des préoccupations historistes et

mémorielles de l'Algérie actuelle et de nombreux pays. Ses romans assument ainsi leur vocation fictionnelle.

La littérature francophone des années 2000 a surgi de la réalité sanglante de son passé qui concerne l'époque coloniale et qui continue à influencer la vie quotidienne des sociétés africaines. Issue d'un contexte dramatique, l'urgence de raconter, de témoigner, de faire connaître une existence douloureuse s'est donc concrétisée par une interpellation urgente des références historiques. Il s'agit ainsi de relever le mode du dire et les enjeux de l'horreur dans l'écriture africaine.

Toutefois, cette production pose, comme toute production littéraire, mais ici avec plus d'acuité, le rapport de l'Histoire à la littérature, problème actuellement important dans la tâche nationale et internationale de réécriture de l'Histoire afin que les peuples dominés surtout culturellement puissent retrouver leurs repères identitaires et ne succombent dans les malheurs de l'inculture. Les écrivains sont conscients de la nécessité de recourir au référent historique car le présent n'est rendu complètement visible que par une connaissance sans cesse renouvelée du passé : « *Nous savons (...) que la difficulté d'un peuple à progresser vient de son inculture et d'un refus pathologique affiché de retrouver ses repères dans son histoire, toute son histoire. Cette inculture et le refus de la pallier sont bien la source de ses malheurs* », attestent Afifa Bererhi et Beïda Chikhi

Anouar Benmalek, étant l'un des romanciers algériens investi dans la littérature historicisante, a amplement aidé dans l'enrichissement de la littérature et ce, par l'expérience historique évoquée dans son œuvre, et qui n'est pas loin d'être « *une nouvelle conscience de notre présent qui commande notre lecture du passé, mais elle n'est pas seulement une conscience de l'histoire. Elle est conscience de l'intemporel* », de sorte que l'auteur n'écrit pas l'Histoire mais cherche une nouvelle vision du monde à travers l'événement historique qu'il met en scène. Il chercherait ainsi à faire l'inventaire des richesses historiques qui serviraient à bâtir les différentes sociétés. Donc, une sorte de rénovation et de réhabilitation sous toutes ses formes.

La mémoire, l'une des composantes de son œuvre est devenue, dans la terreur de l'oubli, le mode privilégié de notre rapport avec le passé. S'emparant de toute la narration, la figure de la femme, dont la voix, était naguère étouffée, vient s'inscrire dans le texte en tant que sujet de l'énoncé narratif qui lui accorde alors un lieu de mémoire, voire un lieu de vie, pour justement dire cette mémoire blessée.

Anouar Benmalek se saisit des événements tragiques du XV^{ème} et du XX^{ème} siècle afin de comprendre les événements contemporains avec une volonté obsessionnelle de restituer le passé. Ainsi, les trois romans de notre corpus mettent en représentation l'Histoire et la géographie dominées par les idéologies impérialistes de la fin du XIX^{ème} siècle. Chez Benmalek, l'histoire coloniale est au cœur de la création.

Ses fictions convoquent le passé et établissent une « filiation élective » avec des figures historiques souvent liées au patrimoine culturel. L'auteur interroge l'héritage culturel légué par celles-ci en s'ouvrant à d'autres espaces et d'autres cultures. De ce fait, l'œuvre de l'histoire est la reconstitution d'un passé perdu puisque « *l'écrit facilite grandement, entre des générations parfois très écartées, ces transferts de pensée qui font au propre, la continuité d'une civilisation* ».

Notre thèse, qui s'intitule « Mémoire au féminin, violences extrêmes et fictionnalisation dans les œuvres romanesques d'Anouar Benmalek » se propose de plonger dans l'univers fictionnel hétéroclite de Benmalek pour accéder à un passé révolu, revisité et recréé de manière créative et novatrice. Ce qui nous amène à formuler notre problématique de la manière suivante : comment l'auteur réussit-il à reconstituer la mémoire traumatique en donnant la parole aux femmes, seules actrices de l'Histoire ? Comment retravaille-t-il le roman historique de manière originale pour traduire et transmettre l'expérience intime des violences extrêmes ? La mémoire, dans notre corpus, se présente-t-elle comme une quête de l'écriture, seul médium pour la reconstruction de la mémoire ? La construction chorale des personnages féminins dans des espaces visibles et fantomatiques est-elle une exploration des possibles narratifs pour lutter contre l'oubli historique ?

Avant de présenter nos axes de recherche, il nous paraît important de faire une remarque préliminaire sur l'œuvre romanesque de Benmalek. Le texte se caractérise par une pensée multidimensionnelle faisant intervenir la science historique, la philosophie, l'anthropologie historique, la psychologie, la sociologie, etc. Ce caractère multidimensionnel a grandement déterminé le choix de nos axes de recherche et celui des démarches que nous avons adoptées.

Dans notre analyse, nous nous référons aux études de Paul Ricœur sur la mémoire, philosophe ayant introduit la notion de la mémoire sous des aspects philosophique et phénoménologique. Son essai *La mémoire, l'histoire, l'oubli* s'ouvre sur une étude de la mémoire, de ses ressources ainsi que de ses difficultés en dessinant une nouvelle configuration théorique.

Par ailleurs, la narration constitue la médiation indispensable pour faire œuvre historique et lier ainsi l'espace d'expérience. Ricœur souligne que son « *hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait du temps pensé que raconté* ». Selon lui, la mise en forme littéraire de l'Histoire et de la mémoire est la démarche la plus concrète afin de représenter le passé tel qu'il s'est produit dans la réalité. La mémoire comme « gardienne du temps » selon son expression, fait office dans nos romans. Elle parcourt l'espace de la narration et entame un appel du passé en remontant le temps historique sous forme mnémonique.

L'évolution de l'intrigue s'accompagne ainsi par les changements spatiotemporels. L'espace choisi par Benmalek est celui de la guerre, c'est un espace ayant subi la violence systématique à un moment de son passé. Cet espace participe pleinement à la construction de l'Histoire, modifiant la trame narrative, notamment le parcours narratif des personnages. Une hypothèse qu'il importe de questionner.

Attirée par la capacité de Benmalek à se projeter vers l'Ailleurs, nous avons été interpellée par l'omniprésence du passé traumatique dans des espaces imaginaires ambivalents aux histoires diversifiées. Après avoir entamé notre recherche sur la fonction de l'espace tragique dans l'univers fictionnel de l'auteur, nous avons pris conscience que l'espace romanesque est un lieu qui fait sens, dans lequel la mémoire se crée et se recrée en perpétuel mouvement dans un investissement affectif et culturel qui s'apprend, s'invente et se réinvente.

Notre travail de recherche s'articule autour de trois parties, intitulées successivement « Une œuvre comme Atlas mnémosyne », « Les traumas en écriture », « Le dict de la mémoire au féminin ».

Notre première partie dont le titre est « Une œuvre comme Atlas mnémosyne » sera consacrée à l'étude de la démarche par laquelle la construction de l'espace romanesque et la psychologie des personnages évoluent dans l'espace narratif afin de mesurer l'influence et l'interaction entre ces deux catégories romanesques. À cette question, s'est ajouté le constat d'une écriture diasporique traduisant une architecture de l'espace. La mobilité géographique est une dimension actantielle qui s'inscrit davantage dans la progression narrative puisqu'elle structure l'ensemble du texte.

Nous démontrerons dans le premier chapitre intitulé « Espaces et nomadisme de la mémoire » la représentation d'une cartographie géo-historique dans les œuvres romanesques

de Benmalek afin de recréer le passé sous le signe de la Mémoire. Déterminer la nature historique de la référence et sa fonction dans la fiction nous amènera à plonger au cœur des fictions romanesques et des diversités géo-historiques que l'auteur inscrit dans des espaces et des lieux bien précis et pertinemment choisis. Il trace un véritable périple à travers l'expérience des violences historiques extrêmes. Dans tous ses romans, il recourt à des espaces géographiques différents (Palestine, Australie, Espagne, Allemagne, Algérie, Namibie, France) et parle de l'« Autre », de l'« Ailleurs » dont la mémoire a été mise sous le boisseau de l'Histoire.

En interrogeant les précisions chronologiques- indices temporels de l'Histoire-, et les références onomastiques de personnes- sujets de l'Histoire-, nous souhaiterions parvenir non seulement à présenter les textes de l'auteur mais également à établir la cartographie de son œuvre. C'est ce qui nous a amenée à affiner notre problématique.

Benmalek effectue des traversées imaginaires allant de la Tasmanie en Australie dans *L'Enfant du peuple ancien*, de l'Espagne, dans *Ô Maria*, de l'Afrique de l'Ouest sous la domination du 2^{ème} Reich et de l'Allemagne sous la domination du 3^{ème} Reich dans *Fils du Shéol*. L'Algérie, son pays d'origine, est cependant au centre de cette cartographie littéraire. En effet, Benmalek oppose au flux chaotique de l'Histoire la permanence de la géographie.

Après avoir entamé notre recherche sur les enjeux de l'espace fictionnel, nous avons pris conscience qu'une approche poétique, plus particulièrement géocritique, que nous jugeons essentielle, peut étudier la dynamique spatiale que recèlent nos romans comme processus par lequel « *le lieu réel, une fois transformé par le texte littéraire en lieu mnémonique-rêvé- émerge sous une forme renouvelée, réinventée, apte à s'insinuer dans l'imaginaire collectif* ».

La fiction est matière littéraire dans ses récits. L'Histoire n'est plus une matière sur laquelle se greffe la fiction, elle est le « lieu de fiction lui-même » à qui elle rend sa primauté. De ce fait, l'Histoire ne peut qu'être façonnée par la fiction. Dès lors, on constate qu'un va-et-vient entre fiction et Histoire existe. Et c'est à partir des effets de fiction du roman- qui produisent une histoire romanesque en parallèle avec l'Histoire réelle que nous pouvons donc formuler qu'un roman peut bien dire le réel, au passé comme au présent, sans oublier ses pouvoirs d'anticipation sur le futur.

L'espace est posé à la confluence de plusieurs représentations fictionnelles suivant les quatre principes épistémologiques de la géocritique dessinés par Bertrand Westphal à savoir la *multifocalisation*, la *polysensrialité*, la *référentialité* et la *stratigraphie*. Des espaces de la mobilité, tantôt figés et tantôt clos, liés à l'expérience de la guerre, traduisent la possibilité d'exprimer et de recréer l'expérience d'un lieu et de représenter les mémoires blessées. La mobilité s'inscrit davantage dans la progression narrative puisqu'elle structure l'ensemble du texte, dans une écriture du transatlantique qui favorise une rhétorique du dépassement et de l'ouverture.

Dans la représentation de l'espace, le territoire est toujours saisi dans un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation. L'arrachement à sa terre d'origine, le départ vers des terres inconnues et les déportations, nous offrent ainsi un jeu de cartes imaginaires et mouvantes susceptibles de restituer et de réorienter nos représentations de la mémoire et de l'Histoire.

Dans les romans étudiés, s'impose une description des lieux de passage, des lieux de fuite, de traversées et de parcours géographiques qui invitent le lecteur à penser une dynamique de la géographie littéraire incarnée dans le concept de nomadisme, ce qui constitue une matière littéraire dans notre deuxième chapitre intitulé « Vers une poétique nomade ». La description de ces espaces ambivalents habités par des personnages aux histoires et aux cultures diverses, qui évoluent dans une « nouvelle » diaspora engendrée par les guerres et les génocides, revêt une fonction mémorielle. Autrement dit, elle correspond symboliquement à l'exhumation de la mémoire et notamment à la réapparition de l'enfoui.

Des imaginaires nomades et des latitudes de traversée se construisent dans l'espace de la narration où dominant les motifs de l'errance, de l'exil, du départ et de la frontière. Cette « paratopie spatiale » renseigne ainsi sur l'identité des personnages, les récits des mémoires et la quête des origines.

Le troisième chapitre, intitulé « Un auteur multipolaire », servira à mettre en lumière la posture multipolaire de notre auteur qui se joue entre son ethos discursif et sa position dans le champ littéraire, politique et religieux. Il nous permettra de voir le rapport que l'auteur entretient avec la langue française, son expérience de l'exil, ses voyages et son engagement politique qui dénotent une substitution de l'auteur à celle de son personnage romanesque Kader. La créativité de l'auteur serait inconsciemment influencée par de potentiels souvenirs d'événements marquants de sa vie, ce qui nous conduira à jeter un regard

analogique sur le passé de l'écrivain. Dès lors, nous aurons compris la nécessité d'intégrer cette dimension poétique à notre approche de l'œuvre. À cette question vient s'ajouter le constat de l'importance de l'expérience de l'exil de l'écrivain. Celle-ci le mènera vers un Ailleurs libérateur et lui ouvrira l'accès à la création littéraire, tout en ouvrant en lui une dimension d'altérité : « [...] Cette altérité revêt, nous l'avons vu, une signification intrasubjective: elle mobilise en moi les puissances du souvenir et de l'imagination, elle me fait échapper aux limites d'une identité factice, elle me rappelle ma transcendance.»

Nous démontrerons au gré, de nos lectures, la manière dont fonctionne l'imaginaire de Benmalek en interrogeant la dimension référentielle de ses textes. Nous nous intéresserons aux modalités épistémologiques définies par Paul Ricoeur afin d'attester la vérité du discours historique. En effet, en interrogeant les procédés narratifs adoptés par Benmalek pour mettre l'Histoire en fiction, nous escomptons étudier les dimensions éthiques, esthétiques et politiques d'une littérature qui se saisit de l'événement traumatique, se l'approprie, le détourne ou l'approfondit par le biais de l'écriture elle-même.

Notre écrivain, pour écrire ses fictions romanesques, recourt à l'Histoire générale et particulièrement à des événements, jusque-là occultés par notre culture et notre société. Il nous paraît opportun de chercher à lire de quelle Histoire il s'agit dans nos romans. L'auteur transcrit dans sa trame narrative l'ambiguïté que recèle la représentation des événements sanglants que vécurent les peuples génocidés tout en cherchant à expliquer des faits historiques propres à la dimension apocalyptique de tels épisodes. C'est d'ailleurs la question du genre littéraire qui nous interpellera. Le texte de Benmalek répond-il aux codes génériques du roman historique ? À cette question, nous démontrerons comment le trépied de l'opération historiographique de Paul Ricoeur est investi dans le discours de nos trois romans. Notre but est de chercher à expliquer comment l'imagination et les opérations d'historisation sur la fiction deviennent des puissances narratives pour restituer le passé.

Le dernier chapitre intitulé « La Voix du témoin absent », interrogera le rôle des témoins dans la transmission mémorielle. Cette analyse nous permettra d'évoquer les différentes voix mémorielles qui exhument la vie des victimes : des personnages témoins ou des témoins- *histor*. L'intérêt que porte Benmalek aux voix brûlées du passé ne se résume pas seulement à écouter leurs paroles, sa responsabilité tient, en effet, à répondre à leur appel et à porter leur voix. Une approche s'impose : celle de faire la différence entre l'écrivain-*histor* et l'historien. L'écrivain-*histor* est celui qui parle, dans son roman, pour ceux qui n'ont pas le

droit à la parole. Son roman devient une « archive-œuvre ». « *L'histoire est trop sérieuse pour être laissée aux historiens* », note Georges Clémenceau. De ce fait, l'Histoire cède la place à la littérature pour donner accès au passé de manière intelligible.

Nous verrons au cours de notre analyse comment la littérature transmet des archives en morceaux - qui associent témoignage et fiction - afin de rendre présent l'absence du passé et de chercher la vérité historique. Le besoin d'un nouveau récit se reporte alors dans l'espace littéraire par le truchement des formes fictionnelles ou documentaires. L'écrivain ne se rebelle point contre l'Histoire mais il refuse que celle-ci soit orientée, déformée et manipulée. Notre but est de montrer le rôle qu'il entretient avec l'Histoire, qui consiste à réparer et à objectiver la lecture des événements en ajoutant le chapitre manquant.

Dans la deuxième partie de notre thèse intitulée « Les traumatismes en écriture », nous proposons un jeu de regards croisés sur la représentation des violences totalitaires et sur son ancrage historique.

Le XX^{ème} siècle fut le siècle des extrêmes, pour reprendre le qualificatif d'Eric Hobsbawm, de l'extrême violence et de l'inhumanité extrême. À cet effet, la littérature prend en charge l'« anatomie de l'horreur » dans son espace romanesque. Nous signalons que la violence faite aux femmes décrite dans notre corpus relève de différents ordres : violence symbolique, physique, psychique, culturelle et psychologique. Ces différents niveaux de la violence correspondent, pris *ut singuli*, à une violence extrême. Il s'agira d'explorer cette piste en faisant ressortir le traumatisme que subissent les femmes sous ces auspices.

Chacun des textes de Benmalek tourne autour d'un crime recréé par les pouvoirs de la fiction, ce qui nous a poussée à nous intéresser au thème de la violence extrême et à son inscription en littérature.

Dans le premier chapitre intitulé « Les origines du traumatisme », il y a lieu de représenter l'imaginaire que traduit la notion de violence, sa structure et ses thèmes qui permettent de comprendre la manière dont s'enclenche le processus d'un crime contre l'humanité.

La violence est une constante dans nos romans. Il s'agit parfois d'une violence concrète, qui se visualise avec les autodafés, les camps de concentrations et d'extermination, les crématoriums, mais c'est aussi une violence menaçante, qui imprègne tout le récit et qui lui donne son caractère indéfinissable. La diversité des approches à la fois historique, philosophique, littéraire et psychanalytique s'impose dans le but de nous rapprocher de l'indicible. Nous nous référons aux études de Jacques Semelin et de Hannah Arendt pour

essayer de comprendre l'ensemble des systèmes de destruction, dont le colonialisme, l'esclavagisme, la déportation, l'extermination, le massacre, le génocide et toutes les formes d'atrocités.

En premier lieu, nous expliciterons les origines du totalitarisme et sa politique de terreur ainsi que ses caractéristiques idéologiques qui tendent à effacer toutes les traces des atrocités commises par une loi criminelle et ce, afin de déterminer sa substance meurtrière.

Notre étude prendra appui sur la démarche analytique de Jacques Semelin, historien et penseur de la Résistance civile, qui montre dans son ouvrage *Purifier et détruire*, la manière dont se met en place les processus de destruction et de purification du « corps social » afin d'analyser les « *usages politiques des massacres et des génocides* ». Ainsi, les crimes de guerre ou les crimes contre l'Humanité sont des dispositifs érigés par un état totalitaire dans l'intention de rendre possible la destruction massive d'un groupe ou d'une communauté. Le mal atteint le paroxysme de toutes les douleurs, ce en quoi il devient extrême. Dans une lettre adressée à l'historien et au philosophe Gershom Scholem, Arendt explique :

A l'heure actuelle, mon avis est que le mal n'est jamais radical, qu'il est seulement extrême, et qu'il ne possède ni profondeur ni dimension démoniaque. Il peut tout envahir et ravager le monde entier précisément parce qu'il se propage comme un champignon. Il « défie la pensée », comme je l'ai dit, parce que la pensée essaie d'atteindre à la profondeur, de toucher aux racines, et du moment qu'elle s'occupe du mal, elle est frustrée parce qu'elle ne trouve rien. C'est là sa 'banalité'. Seul le bien a de la profondeur et peut être radical.

En deuxième lieu, nous recourrons aux définitions des notions de massacre et de génocide, sujettes à controverse. Le massacre est la figure d'une théâtralisation d'un processus de destruction collective. Ce processus est « *canalisé, orienté, voire construit, contre tel ou tel groupe* ». La notion de « destruction » des civils dissimule un sens plus large que celui de « meurtre ». Elle fixe des pratiques de déshumanisation avant et après l'élimination des victimes de guerre. Semelin distingue : la soumission, l'éradication et l'insurrection. Approche que nous souhaiterions définir dans le texte de Benmalek. Ainsi, massacre n'est pas génocide et *vice versa*. Une véritable guerre de mémoire s'impose quant à la permanence des usages du mot « génocide ». Ce terme fait partie de toutes sortes de rhétoriques identitaires, humanitaires ou politiques qui révèlent les enjeux de son emploi. Nous verrons les origines de cette notion forgée par Rafael Lemkin, puis définie par des

historiens et des sociologues de par sa portée complexe. Et notamment les deux usages de cette notion : Holocauste et Shoah. Selon Semelin, il s'agit d'un processus de destruction des civils visant l'éradication d'une collectivité avec intention d'extermination totale. Ce processus vise à faire disparaître l'ennemi non seulement de sa terre, mais de la terre, pour reprendre Hannah Arendt.

Dans un dernier temps, il sera question de montrer que l'exécution du crime dans chaque roman met en évidence la singularité de chaque génocide : l'étendue du projet génocidaire, les techniques de mise à mort, la prise de décision suivie du passage à l'acte par lequel se matérialise l'intention criminelle. Cette entreprise criminelle devient ainsi « possible », représentant le mal absolu. Hannah Arendt souligne :

En devenant possible, l'impossible devint le mal absolu, impunissable autant qu'impardonnable, celui que ne pouvaient plus expliquer les viles motivations de l'intérêt personnel, de la culpabilité, de la convoitise, du ressentiment, de l'appétit de puissance et de la couardise; celui, par conséquent, que la colère ne pouvait venger, que l'amour ne pouvait endurer, ni l'amitié pardonner.

Pour ce qui concerne notre étude, nous tenterons d'utiliser une seule notion qui se nourrira des travaux de Semelin, celle de « purifier et détruire » sans pour autant occulter l'usage de « massacre » ou de « génocide » explicités dans nos romans afin de montrer les pratiques de cruauté dans les romans de Benmalek, qui se produisent avant, pendant et après les violences extrêmes.

Il sera question dans le deuxième chapitre intitulé « Ecriture des traumatismes » des mécanismes d'une écriture des traumatismes dans les trois romans « post-traumatiques » qui participent d'une historiographie universelle, mettant en scène des mémoires plurielles à l'expérience des atrocités. Cette élaboration, à la fois historique et littéraire, consiste à démontrer la relation qu'entretient l'Histoire avec la fiction pour donner un nouveau souffle à la mémoire traumatique. Le récit historique et le récit subjectif se trouvent ici mutuellement rehaussés au sens où, comme l'écrit Ricœur, « *plus nous expliquons historiquement, plus nous sommes indignés ; plus nous sommes frappés par l'horreur, plus nous cherchons à comprendre* ». En se signalant comme récit non historique, le texte appelle en creux le désir d'historiographie et de documentation au moyen des procédés d'historicisation convoqués. Toutefois, les structures narratives sont également révélatrices d'un dépassement du traumatisme: l'expérience traumatique est décrite avec aisance.

Sur la toile de fond de toutes les représentations collectives caractérisant la mémoire traumatique, nous nous proposons d'interroger la manière dont la théorie du trauma peut appréhender toute expérience traumatique indépendamment de sa problématique historique ou identitaire, celle de basculer vers une guerre de mémoires, celle des crises d'exacerbation mémorielle souvent déclenchées en situation de concurrence mémorielle ou de compétition victimaire. Notre but est de postuler pour un changement de paradigme culturel : la triade moderne Oubli/Mémoire/Histoire doit céder la place à Oubli/Mémoire/Justice dans la mesure où elle tend vers le nouveau régime dominant dans la postmodernité actuelle et qui implique un processus de «mondialisation de la mémoire ».

Cela engage de relever la nature, le mode de dire et les enjeux de l'horreur dans l'écriture du trauma. Ainsi, en convoquant maints aspects de cette Histoire et en les plaçant sous un nouveau regard qui occulte toutes les sacralisations, la narration confronte, d'une part, la constitution d'une mémoire « juste » sur cette étroite limite entre la condamnation violente de la déshumanisation et son corollaire les crimes, et d'autre part, une mise en garde contre l'oubli historique et des valeurs de l'héritage et de la transmission mémorielle.

L'auteur propose la feintise, mode interne à la fiction, qui permet de renégocier la relation du lecteur à l'expérience atroce de la guerre. Toutefois, l'articulation entre l'expérience de l'extrême et sa mise en récit semble être une entreprise aporétique. L'enjeu de notre analyse sera dès lors d'étudier les façons dont la littérature se saisit de l'événement traumatique, afin de comprendre comment le langage peut dire sans pour autant avoir la prétention d'épuiser l'expérience traumatique. L'un des problèmes que pose cette analyse est la question de la représentation du trauma. Cela implique d'étudier la démarche herméneutique de Paul Ricoeur dans son essai *Temps et Récit*, où il croise les récits de fiction et les récits historiographiques pour l'objectivité dans la démarche historique.

Dans notre analyse, nous avons été interpellée par le recours de Benmalek à des procédés de fictionnalisation de l'Histoire en historcisant la fiction au même temps en esthésisant l'Histoire afin de raconter les événements avec la vraisemblance d'un « quasi-passé », qui, à la fois traitent des mécanismes et des enjeux de la mémoire au même temps qu'ils définissent les déficiences juridiques et institutionnelles ayant abouti à l'effacement de cette mémoire dans l'espace public. Le récit de témoignage fait ainsi partager l'horreur et perpétuer le souvenir en rendant compte de la tension qui subsiste entre l'épreuve de la représentation de l'horrible à être raconté et les limites de sa représentation.

De plus, nous nous intéresserons à la fonction narrative du texte dans la mesure où elle comprend des implications éthiques quant à la transcription des événements historiques. Nous étudierons comment l'écriture de l'Histoire fictionnalisée engage une valeur éthique, celle d'une « transmission » entre le langage verbal et l'expérience vécue. De ce fait, toutes les significations émergées dans l'expérience rencontrent une parole qui serait transmise au monde présent et futur.

Dans un premier temps, nous aborderons dans ce chapitre la question de la représentation de la violence et de son inscription sur le corps de la victime sur la surface de laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes. Nous expliciterons les enjeux de la mise en récit et de la mise en scène du corps violenté et sa portée esthétique et politique. Il s'agira de comprendre comment l'écriture de la monstruosité tisse la structure romanesque, traduisant l'expérience de la violence extrême sous toutes ses formes.

Dans un deuxième temps, nous montrerons l'expérience des camps de travail, de concentration et d'extermination et leurs marques sur le corps de la victime.

Dans un troisième temps, notre réflexion se focalisera sur les usages de l'écriture de la mémoire de l'esclavage, car l'esclavage et la traite forment une zone chargée de honte que l'on ose à peine représenter. Cette poétique du trauma vise ainsi à défricher ces épisodes sous la voile de l'oubli. Se pose ainsi la question de la voix des esclaves restée muette et de l'émancipation plus contemporaine d'une écriture de l'esclavage.

La question de la violence de la représentation sera notamment étudiée à travers de nouvelles formes et stratégies poétiques dans une écriture subversive qui porte la marque de la douleur, de la souffrance, voire de la mort. Traumatisme et mémoire sont ainsi associés pour donner à lire une nouvelle page de la mémoire fictionnalisée.

Le troisième et dernier chapitre de cette partie intitulé « Déportation et extermination des morisques dans *Ô Maria* » analysera la portée du silence et de l'*hybris* comme éléments constitutifs d'une voix traumatique qui veut se faire entendre et inscrire ses souffrances afin d'exprimer le malaise de la violence. Il s'agit de la voix de l'*omerta* du personnage éponyme Maria.

Nous mettrons également l'accent sur la représentation des victimes à la recherche d'une justice restauratrice. Ce que mettent en avant leurs paroles, c'est justement la tentative d'un « dire » de la violence qui aura donné naissance à une sensibilité esthétique tout à fait

particulière. La guerre et l'expérience de la guerre nécessitent de la part des auteurs d'inventer une forme voire une parole, « *capable de faire entendre le silence ou le cri qui la bordent* » pour reprendre l'expression de Carine Trevisan.

Loin d'être un *hapax* dans les écritures mémorielles, la figure de la victime est problématique dans notre corpus. Nous explorerons les enjeux littéraires, historiques et politiques de cette figure et mettrons en évidence des aspects jusque-là passés sous silence. Nous verrons comment l'auteur construit le « sujet-victime » dans ses romans afin de lui donner accès à l'espace public et plus précisément à l'arène judiciaire. La portée stratégique de ce thème s'impose ainsi comme une construction d'une position mobilisée autour de la cause des femmes victimes de la guerre. Ces mécanismes de victimisation mis en place dans l'univers romanesque invitent le lecteur à interpréter les horreurs de la guerre en fonction des indices fournis par la narration. Benmalek recourt à une écriture intime voire sensible de l'Histoire pour créer différentes victimes. Ses personnages sont représentés dans leurs déchéances physique et psychologique, au bord de l'épuisement. Un chœur de voix émerge dans les entrelacs du texte, alliant polyphonie et monologisme, traduit de façon symbolique l'expérience personnelle de la violence extrême au nom de la mémoire collective, et interroge le tragique de l'existence humaine.

Dès lors, plusieurs lignes de convergence se dégagent et permettent de se demander si la confrontation des victimes à leurs vécus historiques est toujours quelque chose de complexe et -parfois- de traumatique. C'est pourquoi le passé demeure sous l'emprise de la recréation et de la réinvention de quelque façon. L'écriture s'articule, de ce fait, autour de l'espoir qui tente de revendiquer une exigence de lucidité et d'observation consciente d'un passé endeuillé. En même temps, elle est portée par le souci de faire émerger une parole qui dénonce les cruautés du monde. Nous verrons davantage comment les victimes se délivreront du poids du passé par la temporalité même. Mais leur dévictimisation demeure incomplète. En conséquence, le crime reste impardonnable et les victimes ne seront pas vengées.

La troisième et dernière partie questionnera « Le dict de la mémoire au féminin ». Devant le mutisme imposé aux disparus ou aux opprimés, « dire » devient une injonction éthique pour briser le silence des « sans-voix » en prenant la parole afin d'inscrire leurs expériences traumatiques. Notre propos sera donc de montrer comment, entre la métropole européenne occidentale et la périphérie africaine et australienne, se construit un discours décentré sur l'Histoire. Néanmoins, la tâche s'avère plus ardue pour l'écrivain postcolonial :

quelle histoire écrire à propos d'un continent, d'un peuple, d'une civilisation exclus de la représentation jusqu'alors et qui semble avoir été « inventée » par l'Occident ?

L'auteur plaide pour la reconnaissance de certaines figures historiques et des faits oubliés par la mémoire et par l'Histoire. Il s'agit ainsi pour lui de constituer une mémoire « vive » de tous les peuples ensevelis au cours de toutes ces années de souffrance. Il note : « *Dans mes livres, les femmes ont plus souvent le beau rôle que les hommes. Peut-être parce qu'en Algérie les prêcheurs les plus fanatiques de la haine sont essentiellement des hommes* ».

Dans les romans de notre corpus, le traitement poétique de l'Histoire se dresse doublement. D'une part, des références « stériles » au plan narratif affirment la seule Histoire écrite pour chaque épisode tragique, considérées fidèle aux personnes et aux faits. D'autre part, de nouvelles séquences historiques nourrissent le développement narratif. En effet, en convoquant maints aspects de cette Histoire et en les plaçant sous un nouveau regard qui occulte toutes les sacralisations, la narration confronte la constitution d'une mémoire juste, écrite par les femmes. Ce qui sera le sujet de notre premier chapitre intitulé « La fabrique de l'imaginaire féminin de la mémoire ». C'est dans cette perspective que Benmalek entend construire une mémoire au féminin, entre d'une part, la condamnation violente de la déshumanisation et son corollaire - les crimes-, et d'autre part, une mise en garde contre l'oubli historique et des valeurs de l'héritage et de la transmission mémorielle.

Un retour fécond vers le passé se fait par et dans une prégnance poétique qui construit et reconstruit une mémoire historique à l'aune des mnémosynes. Cette mémoire est ainsi nomade car elle est de passage dans la narration et n'est pas ancrée définitivement dans la tessiture du texte. Elle est ouverte, en quête d'elle-même dans une transhumance qui recouvre une recherche à la fois temporelle, spatiale et ontologique.

Elle se construit de manière inédite autour de la figure de la femme en tant que passeuse de mémoire, et en tant qu'initiatrice d'un présent et d'un avenir. Benmalek s'attache à donner aux personnages féminins, au sein d'un espace imprégné d'ostracisme, un langage au sens de « dict » et une « parole poétique », dict et parole tus/tués durant une trop longue période. Ce chapitre participera à dévoiler les expériences de ces femmes - persécutées et violentées- qui ont été entendues et transmises. En effet, le témoignage n'est pas seulement paroles, il est aussi présence de femmes qui ont brisé le silence de l'interdit social entémoignant avec leur corps et leur langage, marqués par la souffrance traumatique de la guerre.

Il sera notamment question dans ce chapitre d'une mémoire féminine de l'Histoire où le mythique, la maternité et le merveilleux font corps avec l'écriture, et alimentent cette mémoire en cours de création. De ce point de vue, notre analyse consistera à montrer de quelle manière Benmalek réinvente certaines normes de l'écriture romanesque afin de refonder un ordre nouveau modifiant ainsi la charte de l'écriture de l'Histoire, celui de l'inscription de la femme au cœur de la grande Histoire.

Il convient de se demander dans quelle mesure la prise en charge de l'Histoire par les littératures est susceptible de restituer les tensions dans les rapports de genre et d'illustrer les combats féminins et/ou de les historiciser.

L'Histoire des peuples opprimés, précisément l'absence des femmes dans l'Histoire, anéanties par la violence historique, présente matière littéraire dans nos romans. Il serait opportun de voir comment notre auteur réécrit subrepticement l'Histoire en restituant la part des femmes aux femmes, personnages de ses romans qui deviennent la réappropriation symbolique des événements traumatiques. À travers leurs langues, leurs langages et leurs croyances, elles reviennent féminiser le pouvoir et réécrire aussi bien le passé que le présent.

Pour ce, nous nous intéresserons à la construction des archétypes féminins et/ou dans le travail de déshistorisation de la domination masculine. Des imaginaires littéraires de l'« éternel féminin », ou le lien de la femme à la nature et le matriarcat primitif remettent en cause la hiérarchie historiographique. Indéniablement, le récit comme lieu textuel de témoignages, démontre comment des voix étouffées de femmes tentent de s'affranchir pour dire des vérités historiques, lesquelles, énoncées dans des langages de mémoire - souvenirs, silences, langages verbaux et corporels, deviennent parlants. Le texte traduit ainsi du sens à la douleur infligée à des voix enfouies, meurtries et ensanglantées par les tragédies humaines.

Une nouvelle manière d'inscrire le corps féminin dans le genre romanesque est la prégnance d'un imaginaire de la mémoire au féminin au sein de nos romans. La peinture et la photographie sont des stratégies thématiques et textuelles pour décrire la complexité de la mémoire. La puissance des images à traduire le tragique de l'événement historique possède plus de force que les souvenirs qui se cristallisent autour des images fortes. Il s'agit de montrer comment la mémoire d'un personnage féminin peut devenir une trace du passé par sa seule représentation sur une image. « *Les images, soulignent Georges Didi-Huberman et Niki Gianniari, sont fatales, certes, en ce sens qu'elles portent une mémoire tenace. Du moindre souffle elles font un fossile en mouvement* ».

En outre, l'inscription de la mémoire par des femmes est représentée dans la mythologie aborigène par le « Temps du Rêve ». Ainsi, pour perpétuer la mémoire aborigène, le « Rêve » et le « Chant » constituent les deux dépositaires symboliques de cette culture cosmogonique.

Le personnage de la mère est d'une grande symbolique dans le texte d'Anouar Benmalek dans la mesure où il incarne le rôle de « passeuse de mémoire » dans la chaîne familiale et filiale. C'est pourquoi l'auteur recrée cette mémoire intergénérationnelle à travers des personnages-enfants qui semblent être les gardiens d'une mémoire féminine « sacrée ». Le personnage-enfant sert d'agent de transmission et participe au dénouement des événements. Il est ainsi en relation avec les histoires, les silences, les traditions qui se perpétuent de génération en génération. C'est dans le deuxième chapitre intitulé « Décentration: les voix féminines au cœur de l'Histoire », que nous verrons comment l'esthétisation de la mémoire, qui conserve les détails des séquences traumatisantes de l'enfant-personnage face à la mort, fonde la rhétorique traumatique de l'œuvre.

Il convient de souligner que dans les romans de Benmalek, la voix des personnages féminins prend en charge le travail de mémoire que l'Histoire a bafoué et se donne pour mission la transmission d'une vérité cachée. L'expérience traumatique met en valeur non seulement les langages verbaux mais aussi les silences, les non-dits et les lacunes. Nous nous intéresserons aux voix narratives audibles et silencieuses qui se réapproprient la Voix « extatique » de l'auteur et nous verrons comment la fiction offre une place considérable à toutes les voix ensanglantées (traumatiques, interdites, mutilées) tuées et/ou tuées par l'Histoire afin que celles-ci participent à leur tour à la refonte du dialogue social. Elles sont ainsi présentées comme agentes ou actrices de l'Histoire, véritables clés de voûte de l'édifice romanesque de l'auteur.

Pour faire dire la mémoire traumatique, Benmalek attribue la parole à des personnages féminins qui, tantôt sont vivants et tantôt morts : ces derniers sont des figures spectrales. Nous montrerons dans le dernier chapitre intitulé « La revenance mémorielle dans *Fils du Shéol* et *Ô Maria* » que l'absence de mémoire dans la narration devient marque de spectralité qui se traduit par la mort, l'absent et le vide.

Dans cette dernière séquence, nous nous intéresserons à toutes ces voix romanesques opprimées qui reviennent dans l'espace de la spectralité où la fiction leur offre un cénotaphe à même d'inscrire leurs empreintes. Ainsi, dans un temps de transmission empêchée et de

tradition morcelée, nos fictions interrogent les figures évanouies de l'ascendance. Benmalek crée un espace intergénérationnel dans la narration, un va-et-vient entre les personnages qui entretiennent des correspondances avec les morts afin de mettre en avant le dispositif de transmission mémorielle comme expression du traumatisme d'une part et d'autre part -, de voir son inscription formelle dans les récits. Le récit mémoriel, focalisant l'attention sur le fonctionnement de la mémoire elle-même, interroge les bouleversements causés par les événements collectifs.

Ces récits de filiation racontent la vie des personnages hantée par les fantômes de l'ascendance et par leurs désirs inassouvis, mais en même temps, ils recueillent les destins déshérités de l'ascendance et restitue leur éclat singulier. L'écriture de la revenance devient la seule expression possible du réel susceptible de dévoiler la prétendue vérité historique.

Le retour de l'Absent qu'on définit par « revenance mémorielle » se voit tel un métier auquel s'adonne l'écrivain. Toute une « gymnastique cérébrale » participe à l'engouement de ce métier. L'imagination, les spécificités de la description et la force poétique sont des marques propres à une obsession incommensurable pour la reconstruction du passé, comme le confirme Stéphane Chaudier :

Le retour du nom, le retour des temps et des lieux qui tourbillonnent dans l'esprit définissent la « revenance romanesque », laquelle est affaire de « métier »- car il faut être romancier ou amoureux pour s'y abandonner, comme il faut être humain, trop humain, pour croire en ses vertus.

L'ambition de notre travail est de comprendre le thème de la « revenance » en nous posant la question du sens des figures fantomatiques « sacrées », la manière dont elles sont représentées, décrites et exploitées dans le texte. L'indicible du génocide se voit traduit par des thèmes oniriques, fantomatiques, souvent associés à la nuit probablement parce qu'il s'aligne avec la répression du traumatisme, une stratégie collective de survie.

Nous examinerons notamment la signification de la douleur et de l'*hybris* comme des images spectrales qui hantent la narration, liés au monde obscur de la mort, et de l'interprétation que l'on peut donner à cette réapparition, au retour de ce thème dans la fiction contemporaine et postcoloniale. Le spectre acquiert dans nos romans un espace de perméabilité où tout devient possible entre deux mondes illustrés par la narration.

Les romans de notre corpus sont ordonnés selon une rhétorique post-traumatique : celle de l'absence. Un manquement aux règles élémentaires du schéma narratif classique, une

dimension a-temporelle des textes, une absence de mise en intrigue et des points de vue incohérents ont attiré notre attention pour nous intéresser davantage à cette stratégie poétique. Ce qui permet au lecteur le travail d'ordonnement de l'intrigue et de la chronologie des événements. Ainsi, la pratique langagière de la spectralité devient la seule énonciation possible. Elle devient une trace spectrale, ayant la spécificité de « l'anachronisme » quant à l'inattendu et au simulacre qu'elle investit dans sa fiction : le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible, le vivant et le mort se rejoignent et créent un imaginaire fantasmatique où le fictionnel prime sur la réalité historique.

Forte de toutes ces analyses, nous nous proposons de découvrir, d'explorer et d'interroger un univers, une écriture et une voix qui se font de plus en plus présents dans le champ littéraire contemporain algérien et universel.

Première partie

Une œuvre comme atlas mnémosyne

Première partie
Une œuvre comme atlas mnémosyne

J'habite une blessure sacrée
J'habite des ancêtres imaginaires
J'habite un couloir obscur
J'habite un long silence
Aimé Césaire

Mysterium tremendum. Mystère effroyable, secret qui fait trembler. [...] Un secret fait toujours trembler. Non seulement frémir ou frissonner, ce qui arrive aussi parfois, mais trembler. [...] Comme dans le tremblement de terre ou quand on tremble de tous ses membres, le tremblement, lui, au moins en tant que signal ou symptôme, a déjà eu lieu. Il n'est plus préliminaire même si, ébranlant tout à imprimer au corps trémulation incoercible, l'événement qui fait trembler annonce et menace encore. La violence va de nouveau se déchaîner, un traumatisme pourrait insister en se répétant. [...] Je tremble devant ce qui excède mon voir et mon savoir alors que cela me concerne jusqu'au tréfonds, jusqu'à l'âme et jusqu'à l'os, comme on dit.

Jacques Derrida

INTRODUCTION

Parler de l'Histoire et de son traitement par la fiction dans l'œuvre d'Anouar Benmalek s'inscrit dans une scénographie littéraire particulière où espace et histoire s'entremêlent pour créer l'espace de l'énonciation. La représentation de l'espace s'avère un précieux outil épistémologique qui permet de réactiver le passé à l'aune du présent. Dans ses fictions romanesques, l'écrivain invite son lecteur à un voyage à travers le temps et l'espace à la recherche des « lieux de mémoire »¹ fantasmés.

L'auteur met à l'œuvre des précisions chronologiques, des toponymes, des anthroponymes afin de réaliser une cartographie géo-historique relatant des épisodes douloureux des histoires des peuples soumis à des violences extrêmes tels que déportations, massacres, exterminations et génocides.

L'intérêt pour l'auteur d'écrire l'histoire et les mémoires constitue un enjeu à la fois poétique et politique dans la mesure où il engage sa responsabilité face à des événements historiques. L'espace fictionnel devient celui de la rémanence. Ainsi, la représentation d'une cartographie géo-historique dans les œuvres romanesques de Benmalek lui permet de réinventer un passé tu et oublié sous le signe de la mémoire. Parler de Mnémosyne²,

¹Expression empruntée à Pierre Nora dans son essai intitulé *Les lieux de la mémoire*, Paris. Collection Quarto, Ed. Gallimard, 1997.

²Dans la mythologie grecque, Mnémosyne est la déesse de la mémoire, née de l'union incestueuse d'Ouranos, Dieu du Ciel, et de sa mère Gaïa, la Terre. Elle était représentée sous les traits d'une femme tenant une de ses oreilles avec les deux premiers doigts de sa main droite. D'après Hésiode et sa *Théogonie*, Mnémosyne donna naissance aux neuf Muses.

Parmi les nombreuses études consacrées à Mnémosyne, on signalera celle de J.P.Vernant dans « Aspects mythiques de la mémoire et du temps », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965. Ainsi que l'analyse de Marcel Detienne dans son ouvrage intitulé *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* In: *Archives de sociologie des religions*, n°28, 1969 (pp.45-49). De plus, le recueil de M. Simondon qui a pour titre *La mémoire*

personnification de la Mémoire, est synonyme de connaissance et de reconnaissance. Les neuf muses que Mnémosyne a enfantées procurent l'oubli des maux³ selon la théogonie d'Hésiode. Ainsi, en Grèce archaïque, le pouvoir d'évocation de la mémoire collective passe par une invocation à Mnémosyne, qui offre aux aèdes l'omniscience, c'est-à-dire la présence directe aux évènements passés. La mémoire aux temps modernes, conséquence du passage d'une culture de la parole à une culture écrite (celle de la mémoire historique) constitue l'instrument de connaissance de la Vérité :

Pour cette mémoire historique, tout évènement passé, tout ce qui s'est produit dans le temps, relève d'une approche scientifique, d'une reconstruction critique. C'est tout le passé humain, historique, préhistorique, et, au-delà, celui du monde terrestre et du cosmos dans son ensemble qui est traité comme objet de connaissance désintéressée, de pur savoir, le travail de mémoire n'ayant pas d'autre fin que la vérité⁴.

L'atlas, qui est une invitation à la multiplicité et à l'universalité, n'est pas achevé tant la mémoire est inépuisable, aussi bien par sa géographie du surnaturel et son déchiffrement de l'invisible que par ses multiples traces archivistiques et ses héritiers.

Benmalek inscrit ses fictions romanesques dans des espaces et des lieux précis et soigneusement choisis. Il trace un véritable périple à travers l'expérience des violences historiques extrêmes. Dans tous ses romans, il recourt à des espaces géographiques différents (Palestine, Australie, Espagne, Allemagne, Algérie, Namibie, France). Toutes ses œuvres romanesques parlent de l'Autre, de cet Autre dont la mémoire a été mise sous le boisseau de l'Histoire.

Ainsi, nous privilégierons au gré de nos lectures et réflexions concernant le va et vient entre réalité, texte et théorie une approche poétique, plus particulièrement géocritique, que nous jugeons essentielle pour étudier les espaces humains et leur traitement par l'imaginaire. Cette théorie « *se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-*

et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^{ème} .av .J,-C, Paris, 1982. L'ouvrage collectif sur ce sujet édité par Ph. Borgeaud intitulé *La mémoire des religions*, Genève, Ed. Labor et Fides.1988.

³Dans la *Théogonie* d'Hésiode, 55. Cf.v.61 in AAVV, Poikilia. Etudes offertes à J.P.Vernant, Paris 1987.pp.155-164. Il est dit que Mnémosyne enfanta les muses pour être l'oubli des maux.

⁴ Vernant, Jean-Pierre, *La traversée des frontières*, Paris, Ed. du Seuil, 2004. p. 131.

littérature) mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé. »⁵

Les trois romans qui constituent notre corpus sont sous-tendus par une dynamique spatiale qui se donne à lire de façon hétérogène brisant la linéarité de l'énonciation. Benmalek effectue des traversées imaginaires allant de la Tasmanie en Australie dans *L'Enfant du peuple ancien*⁶, de l'Espagne, dans *Ô Maria*⁷, de l'Afrique de l'Ouest sous la domination du 2^{ème} Reich et de l'Allemagne sous la domination du 3^{ème} Reich dans *Fils du Shéol*⁸. L'Algérie, son pays d'origine, est cependant au centre de cette cartographie littéraire : elle constitue soit un passage obligé, soit le lieu de l'origine, soit le lieu éternel ou le lieu référentiel dont la représentation se faufile entre les références géographiques des récits. La géocritique est ainsi l'étude de la « référentialité, la représentation multipliée de lieux réels »⁹, dans le sens où l'espace fictionnel est l'analyse d'un espace réel dans une dimension référentielle, des « stratégies textuelles déployées » pour représenter les « lieux référentiels choisis par les écrivains »¹⁰ et du processus par lequel « le lieu réel, une fois transformé par le texte littéraire en lieu mnémotique-rêvé- émerge sous une forme renouvelée, réinventée, apte à s'insinuer dans l'imaginaire collectif. »¹¹

Afin de comprendre les lieux d'inscription des narrations de notre auteur, il est nécessaire de bien isoler l'événement historique qui a brouillé les cartes de l'Histoire et a construit les cadres des mémoires à savoir la politique impérialiste de l'Europe, source des maux et des mots des pays colonisés.

L'histoire de la colonisation et de l'esclavage remonte à la découverte de l'Amérique au XVI^{ème} siècle, mais c'est dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que l'Europe s'est partagée le monde, et tout particulièrement l'Afrique. L'idéologie colonialiste dominante prétend ainsi que les « races supérieures » ont le droit de « civiliser » les « races inférieures ». Ainsi, par le

⁵ Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes-Essais », in La Géographie mode d'emploi, PULIM : limoges, coll. « Espaces Humains », n°0, 2000, pp.9-40, URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, page consultée le 28/01/2020.

⁶ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Paris, Ed. Le livre de Poche, 2000.

⁷ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, 2000.

⁸ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Alger, Ed. Casbah, 2015

⁹ Lahaie, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Avec la collaboration de Marc Boyer, Camille Deslauriers et Marie-Claude Lapalme, préface de Bertrand Westphal. Québec, Ed. L'instant même.2009, p.17.

¹⁰ *Ibid*, p.15

¹¹ *Ibid*. p.16

partage de l'Afrique lors du traité de Berlin en 1885 ; l'Allemagne, la France, la Grande Bretagne, etc. dominent de vastes étendues géographiques. La colonisation et son extrême violence bouleversent la vie des indigènes : massacres, maladies, travaux forcés. Les Européens se partagent l'Afrique ; la Grande Bretagne s'impose en Afrique orientale et australe. La France domine le Maghreb et l'Afrique subsaharienne.

Ainsi, les trois romans de notre auteur mettent en représentation l'Histoire et la géographie dominées par les idéologies impérialistes de la fin du XIX^{ème} siècle. Chez Benmalek, l'histoire coloniale est au cœur de la création.

Chapitre -I - Espaces et nomadisme de la mémoire

L'espace littéraire de Benmalek porte essentiellement sur des espaces diversifiés, tantôt urbains, tantôt ruraux et tantôt océaniques. Dans la fiction, le réel est transfiguré. L'espace fictionnel est alors la représentation d'un espace réel qui sert d'illusion référentielle. Benmalek présente un univers romanesque à construction imaginaire qui s'organise et se construit de sorte à faire référence à un espace réel tout en demeurant un espace fictif et une construction langagière créés par les entrelacs de l'écriture. Ainsi, l'espace littéraire dans ses fictions fait sens, il est bien plus qu'un signifié, il est vital et traduit une valeur sociale, participant pleinement à la construction de l'Histoire, modifiant la trame narrative, et notamment le parcours narratif des personnages.

Dans les fictions de Benmalek, l'organisation spatio-temporelle est impliquée dans la progression narrative. Autrement dit, l'évolution de l'intrigue est accompagnée par des changements de temps et d'espaces. La mémoire comme « gardienne du temps » selon l'expression de Paul Ricœur fait office dans nos romans. Elle parcourt l'espace et entame un appel du passé en remontant le temps historique sous forme mnémonique.

Dans le premier roman intitulé *L'Enfant du peuple ancien*, nous assistons au massacre des Aborigènes de Tasmanie mené par les Européens dans toute l'Australie. La première colonie pénitentiaire britannique en terre d'Australie a été installée à Melbourne, Sydney et Adelaïde, 18 ans après l'arrivée du capitaine James Cook en 1770. Les Britanniques s'accaparent les terres des Aborigènes qui sont alors massivement massacrés, ce qui amène à l'instauration d'une véritable domination sur l'Australie.

L'intrigue du second roman intitulé *Ô Maria*, est aussi liée à la politique impérialiste des Européens. Dans l'Antiquité, toute l'Hispanie ainsi que l'Ouest et le sud de l'actuelle Allemagne étaient sous domination romane. Durant les périodes de migrations, des tribus germaniques se sont installées dans la péninsule ibérique, il s'agit notamment du royaume suève (à partir de 409) et du royaume wisigoth (à partir de la seconde moitié du V^e siècle). Mais à partir de 711, une grande partie de l'Espagne tombe sous domination musulmane. Juifs, Chrétiens et Musulmans vivent en communauté en Andalousie jusqu'à ce

que les Musulmans (Morisques) soient convertis de force au christianisme par l'Inquisition chrétienne puis déportés massivement en 1642 vers d'autres pays tels la Nouvelle Calédonie, l'Algérie, etc. Dans *Ô Maria*, l'auteur explore le temps historique sur la longue durée en faisant de la déportation des Morisques d'Espagne durant l'Inquisition la matière première de sa création littéraire.

La permanence de la thématique de la violence extrême historique se confirme dans le dernier roman du corpus intitulé *Fils du Shéol* où le romancier met en scène deux génocides perpétrés par l'Allemagne sous l'hégémonie du 2^{ème} et du 3^{ème} Reich. Sous la domination du 2^{ème} Reich, un massacre est perpétré sur ordre de Lothar Von Trotha dans le Sud-ouest africain-actuelle Namibie-contre les tribus Hereros et Namas en 1904. Ce processus de violence extrême est la conséquence de la conquête de ce territoire par les troupes allemandes entre 1884-1911. Des années plus tard, l'extermination des Juifs en Europe organisée par le 3^{ème} Reich entraîne la mort de cinq à six millions de Juifs (1933-1945). Une véritable guerre raciale et ethnique s'abat sur les peuples dominés (Pologne, Allemagne, Roumanie, Pays Bas, etc.).

Ces deux génocides historiques, celui des Juifs perpétré par l'Allemagne nazie et celui des tribus Hereros et Namas perpétré par l'Allemagne du II^{ème} Reich, constituent donc la thématique du roman.

Par ailleurs, dans ces trois romans, Benmalek réactualise en même temps les événements douloureux de l'Algérie que sont la colonisation et la guerre de libération.

Il serait donc intéressant de nous demander pourquoi Benmalek a choisi d'évoquer la violence subie par l'Algérie, son pays de naissance, à travers la narration des génocides.

En effet, en posant un regard d'ensemble sur ces trois romans, et en portant une attention particulière à la thématique et au choix du sujet, nous pouvons déceler une certaine cohérence thématique dans l'œuvre de Benmalek. L'auteur choisit de focaliser chacun de ses romans sur un épisode douloureux de l'Histoire des peuples dits de l'« Ailleurs » (en rapport peu ou prou avec son pays d'origine) -sur différents itinéraires géographiques- ayant subi la violence systématique à un moment de leur passé.

Cette logique exprime la constante préoccupation de l'écrivain pour, d'une part l'écriture de la violence extrême : (génocide, extermination, déportation, traite) et d'autre part,

une attention particulière à la présentation d'un imaginaire transnational dans lequel s'inscrivent ces violences extrêmes perpétrées dans des contextes spatio-temporels variés aux conséquences multiples gravées dans la mémoire des peuples.

De plus, il nous semble que le choix de Benmalek d'écrire sur ces différents génocides est à mettre en relation avec les conditions politiques des années 1990 voire la montée de l'islamisme, vécue par l'auteur dans son pays natal. En effet, la description de l'espace révèle les degrés d'attention que le romancier accorde au monde, dont le regard peut se projeter en dehors des limites de l'imagination.

Nous voudrions étudier dans cette partie la fonction de l'espace tragique dans l'univers fictionnel dans lequel le lieu fait sens et se lit comme un investissement affectif et culturel qui s'apprend, s'invente et se réinvente.

Notamment, nous montrerons la démarche par laquelle la construction de l'espace romanesque et la psychologie des personnages évoluent dans cet espace narratif afin de mesurer l'influence et l'interaction entre ces deux catégories romanesques. Une écriture diasporique traverse ainsi les lignes des romans.

I-1- Quelle (s) mémoire (s) pour quelles tragédies?

Dans *L'enfant du peuple ancien*, l'auteur choisit l'épisode historique des Aborigènes de la Tasmanie parce que leur destruction constitue une tragédie pour l'humanité. Parce que « *Quand une tribu australienne abdique par le fait d'une violence concrète ou symbolique, affirme Mouloud Mammeri, ce ne sont pas les Maoris qui sont diminués, c'est l'humanité toute entière qui a subi une irréparable perte.*»¹²

La terre d'Australie était habitée par des tribus qui vivaient en harmonie avec le cosmos. Ces Aborigènes nomades ou semi-nomades ne subirent pas l'influence des sociétés sédentarisées, ce qui a contribué au maintien de leur culture et de leur spiritualité. Leurs croyances servaient donc à conserver un consensus dans la société et à assurer leur pérennité comme « Le Temps du Rêve » qui représente la Loi¹³, ou les activités oniriques d'« initiation » vers l'âge adulte et notamment, les mythes. Le retour au passé représente dans la culture aborigène le pilier de la vie lié au « Temps du Rêve », facteur d'harmonie

¹²Mammeri, Mouloud, *Le Banquet ou la mort absurde des Aztèques*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973, p. 22.

¹³Glowczewski, Barbara, *Du rêve à la loi*, PUF, 1991, p.17

sociale : « [...] *Le présent est le passé latent qui existe toujours en puissance.*»¹⁴ souligne l'anthropologue australien Adolphus Peter Elkin.

En effet, sans sa terre, symbole de la maternité qui adosse une fonction protectrice, l'Aborigène est dépourvu de repères identitaires et sans ses ancêtres, son existence s'éteint. La terre est un élément fondamental dans les croyances des Aborigènes, sa dénégation est explicitée par le journaliste français Jean-Paul Mari :

Le continent est déclaré « Terra nullius »¹⁵, terre inhabitée. Le plus gros mensonge de l'histoire australienne. La négation des aborigènes. Une épouvantable fiction. Elle va perdurer pendant deux siècles, jusqu'à ce qu'une loi fédérale l'abolisse une nuit de Saint-Sylvestre 1993. Deux siècles pendant lesquels les aborigènes sont massacrés.¹⁶

Il se produit donc un renversement de la fonction protectrice du *Tellus* aborigène par une puissance destructrice aux divers traumatismes, et le «NativeTitle Act»¹⁷, adopté en 1993, promulgue des procédures déshumanisantes à l'égard des Aborigènes au titre de reconnaissance de propriété privée sur leur terre australe.

De ce fait, les Aborigènes, pillés et dépossédés de leur terre, sont les premiers humains reconnus par la loi comme ayant été victimes de génocide et dont la civilisation a été entièrement détruite et la mémoire occultée.

Benmalek se fait fort de réinventer alors l'histoire tragique du peuple aborigène par l'entremise de la fiction, où fiction et réalité s'entremêlent pour imprimer à l'œuvre un cachet mimétique.

Dans le roman *Ô Maria*, Benmalek réécrit l'histoire tragique des Morisques d'Espagne. Pour l'historien Fernand Braudel¹⁸, les Morisques sont les descendants des

¹⁴ Elkin, Adolphus Peter, *Les Aborigènes australiens*, Paris. Ed. Gallimard, 1967, p.273.

¹⁵ Les récits de voyage ont conféré ce terme « terre n'appartenant à personne » d'après son étymologie, à la terre dépossédée et pillée par les Britanniques sous « la loi du plus fort » et pourtant cette terre était bien peuplée. La doctrine du *terra nullius* sera abolie en 1992. Sans qu'il ne soit reconnu aux Aborigènes un droit de propriété privé sur leurs terres ancestrales.

¹⁶ Mari, Jean-Paul, « *Voyages chez les Aborigènes d'Australie. Aborigènes : la révolte du peuple fantôme* », In Grands reporters.com, 10 mars 1994.

¹⁷ La loi sur les titres fonciers autochtones de 1993.

¹⁸ Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Tome II. 1990*. Paris. Ed. Armand Colin (Neuvième édition). 1990.

Musulmans d'Espagne convertis au Christianisme en 1501 dans les pays de Castille en 1526 et dans la Couronne d'Aragon en 1521. Tour à tour maltraités, endoctrinés, redoutés toujours, ils sont finalement chassés et déportés hors d'Espagne au cours des grandes expulsions des années 1609-1614.

« La question morisque », suscitée par le brouillage accompagnant les discours des historiens et autres chroniqueurs dans leurs témoignages et transcriptions des événements lors de l'expulsion sanglante des Musulmans d'Espagne au début du XVII^{ème} siècle, dépasse le cadre conjoncturel de l'époque. En effet, pour Braudel, « *Le problème morisque est un conflit de religion, autrement dit, au sens fort, un conflit de civilisation, difficile à résoudre, appelé à durer.*»¹⁹ En conséquence, cette catastrophe humaine fait aujourd'hui de l'Espagne le premier Etat ayant pratiqué la déportation et l'extermination dans l'Histoire. Certains historiens ont tenté de comprendre ce phénomène. Les autorités du royaume, concluent-ils, ont tout fait pour accélérer l'expulsion et ce pour deux raisons: d'une part, la cupidité de certains Espagnols qui voulaient se servir des femmes morisques comme esclaves et domestiques, et d'autre part, la charité chrétienne afin d'éviter que des enfants ne soient élevés dans la « Secte de Mahomet » en les baptisant de force.

La soif de pureté raciale et religieuse a poussé le pouvoir royal chrétien à réécrire l'histoire de l'Espagne en effaçant toutes les traces de l'influence des autres religions, musulmane et judaïque, raison qui semble avoir motivé le romancier à transcrire cet épisode de l'histoire de l'humanité.

Dans le roman *Fils du Shéol*, Benmalek met en perspective l'histoire de deux génocides historiques dans une seule fiction. Pour l'auteur, il s'agit de témoigner de la barbarie inhumaine du XX^{ème} siècle, et de cerner les répercussions idéologiques, politiques et sociales d'un génocide. En relatant le massacre des Hereros et Namas en Afrique de l'Ouest, Benmalek réactive le paradigme du génocide dans l'histoire universelle : à savoir celui des Juifs d'Europe, lors de la Shoah. Benmalek ne se repose pas sur la singularité du génocide nazi, sur le « uniquement unique » qui caractérise sa logique ou sur la question phare « Peut-on écrire après Auschwitz ? » pour le comparer aux autres crimes illustrés dans les romans étudiés. Le génocide, parce qu'il est impensable, inimaginable voire indicible, fait d'une part

¹⁹*Ibid.* p.118.

matière fictionnelle et résout le problème de la représentation et d'autre part, empêche sa ghettoïsation dans les cercles intellectuel et culturel²⁰.

L'écrivaine française Elise Fontenaille-N'Diaye²¹ nous fait part de son sentiment d'effroi face à la découverte du génocide des Hereros et Namas dans son ouvrage intitulé *Blue Book*²² : « *Autour de moi, et même plus loin, tout le monde semblait ignorer cette terrible histoire. Personne n'avait jamais entendu parler des Hereros ni de Namas... Comment était-ce possible ?* »²³

Ce génocide, premier génocide du XXème siècle, est tombé dans l'oubli. C'est contre cette amnésie que le romancier dont nous étudions l'œuvre a décidé de lutter.

Anouar Benmalek réinscrit les deux génocides dans sa fiction. Il met en scène des faits historiques considérés comme des faits mineurs ou oubliés par la mémoire humaine. Les premiers camps de concentration sont ainsi re-découverts sur le territoire commandé par les troupes allemandes du général Von Trotha :

La majeure partie des Héréros a été effacée de la surface de la terre, suivie, juste après, par la moitié des Namas [...] Le reste des survivants a été emprisonné dans les camps ou réduit en esclavage chez des fermiers allemands et dans des entreprises minières et ferroviaires²⁴.

De toute évidence, notre auteur manifeste un grand intérêt pour l'Histoire des peuples victimes de génocides pour la mémoire desquels il témoigne en démontrant que seule la « loi du plus fort » a provoqué la destruction des Aborigènes, des Morisques, des Juifs, des Namas et des Hereros. Il souligne ceci dans une interview en 2011 :

[...] tout peuple qui 'attrape' la maladie calamiteuse de l'envie de pureté, qu'elle soit raciale, politique ou religieuse, le paie tôt au tard par l'affaiblissement de ses

²⁰Lire l'article de Sylvie Brodziak intitulé « R comme Rwanda ou G comme génocide. Génocide, spectacle et pédagogie », Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

²¹Il s'agit de l'arrière-petite-fille du général Mangin qui commanda la Force noire sous le drapeau français pendant la Première Guerre mondiale.

²²C'est l'histoire d'un document oublié dans une bibliothèque de Pretoria que Elise Fontenaille-N'Diaye trouve une nuit à 3 heures du matin. Le *Blue Book*, à l'origine, c'est le nom qu'on a donné à un rapport officiel sur les atrocités commises par les soldats allemands en Namibie.

La Grande Bretagne avait détruit tous les exemplaires du rapport rédigé par un jeune magistrat anglais, Thomas O'Reilly, lequel avait collecté de nombreux témoignages et disparut en 1919 « mystérieusement » comme le souligne Elise Fontenaille N'Diaye.

²³Fontenaille-N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 2015, p.15.

²⁴Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.346.

forces vives, un peu comme la pratique exclusive de l'endogamie finit par affaiblir dangereusement le capital génétique des groupes qui la pratiquent. Les exemples, à travers les époques et les continents, abondent malheureusement, dans l'histoire de l'humanité. L'Algérie, périodiquement, est saisie par ce prurit de la pureté : je crois, à mon humble avis, qu'elle y perdrait son âme et sa grandeur si elle succombait durablement.²⁵

Les romans d'Anouar Benmalek sont imprégnés d'un imaginaire du nomadisme qui favorise l'émergence des espaces multiples et diversifiés, imaginaire qui participe à la construction de multiples identités mouvantes et recomposées des personnages.

I-2- Espace (s) comme cartographie littéraire

La littérature est liée à la réalité et contribue à la constitution des espaces qu'elle représente. Cet aspect est étroitement lié aux notions de référentialité et de performativité qui ont fait un retour dans le champ littéraire postmoderne après une longue période formaliste et structuraliste. Parler aujourd'hui des espaces dans la littérature postcoloniale consiste à faire référence au décentrement que suppose la fin de l'ethnocentrisme européen. S'il est une caractéristique commune aux littératures postcoloniales, c'est bien leur rapport problématique à l'espace. Ainsi, le déplacement géographique est souvent lié à un déplacement identitaire. L'espace s'appréhende comme un facteur qui influence la construction identitaire des personnages. Nous pensons aux thèmes qui sont liées aux questions de l'exil, du nomadisme et les réflexions géographiques sur le rapport centre/périphérie. Mikhaïl Bakhtine écrit à ce sujet :

En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante [...]. L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente [...]²⁶.

²⁵Benmalek, Anouar, « l'Andalousie et la soif de pureté raciale » in Anouar Benmalek, *Djazair New* (Presse algérienne), in *Chroniques de l'Algérie amère Algérie 1958-2011*, Alger, éd. Casbah Editions [2^{ème} éditions, revue et complétée], 2011, p.379.

²⁶Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétiques et théories du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Paris. Ed. Gallimard, 1978, p. 394.

Ainsi, nulle frontière ne semble subsister entre le monde et sa représentation. Si l'aire de la mémoire se manifeste dans son lieu originel et éternel, analyser sous quelles modalités romanesques se recréent ces territoires disparus est notre propos.

Les romans d'Anouar Benmalek sont des retours au passé traumatique dans des espaces imaginaires ambivalents dans lesquels la mémoire se crée, se recrée en perpétuel mouvement. En effet, Benmalek oppose au flux chaotique de l'Histoire la permanence de la géographie. Le temps fuit, l'espace demeure. L'objet privilégié de son écriture est le monde qu'il saisit à la fois de façon intime et collective. Benmalek puise sans modération dans sa culture géographique pour nourrir son œuvre littéraire. Son écriture postule une certaine continuité entre l'expérience de l'espace et le langage. Selon Genette : « *Il existe entre les catégories du langage et celles de l'étendue une sorte d'affinité, qui fait que de tous temps les hommes ont emprunté au vocabulaire spatial des termes destinés aux applications les plus diverses* »²⁷. Une telle assertion confirme l'importance de la connexion entre temps et espace au cœur de la langue. Par là même, la géographie et le langage sont indissociables dans l'entreprise de création littéraire. Le territoire a son propre langage, source même de la création.

Un nomadisme chronologique et géographique traverse donc les romans de Benmalek qui invite ses lecteurs à un voyage à travers le temps et l'espace. Il entreprend d'exhumer les mémoires des peuples ensevelis, et ce, tout au long de ce voyage imaginaire à travers les lignes des trois romans qui tracent des itinéraires géographiques entrecroisés : des Aborigènes d'Australie aux Morisques d'Espagne pour rejoindre les Juifs et les Tsiganes allemands et ceux de l'Afrique du Sud. L'Algérie, comme lieu d'énonciation semble être au centre de cette cartographie romanesque. Ainsi, l'expérience du lieu est un précepte important pour l'analyse des personnages.

La question du lieu et de la mimésis souligne que « *décor romanesque et psychologie des personnages sont généralement tissés d'un fil similaire.* »²⁸

La création littéraire contemporaine met en scène de nouvelles stratégies scripturales permettant d'énoncer l'espace de la narration et invite à la réflexion sur de « nouvelles pratiques de mobilité » permettant d'articuler littérature et territoire. Bertrand Henri Lévy

²⁷ Genette, Gérard, « Espace et langage », *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 101-108.

²⁸ Lahaie, Christiane, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.52, n°147, décembre 2008, p.444

souligne : « *La littérature exprime la tendance lourde de la territorialité, ce lien affectif qui nous relie au territoire, au paysage et aux lieux* »²⁹. Ainsi, les interactions entre lieux réels et espaces imaginaires sont mouvantes.

Des imaginaires de la spatialité se construisent dans l'espace de la narration et visent à cartographier le monde. Ils mettent en perspective l'idée de dépassement des frontières. « *Le lieu, nous dit Simon Harel, ne cesse de bouger. Il dessine un passage mobile, parfois un panorama altéré. Il n'est qu'un centre grâce auquel l'espace consolide l'existence des frontières* »³⁰. L'idée de traverser les lisières du Centre est affaire du « lieu ».

Des imaginaires nomades³¹ et des latitudes de traversées³² nourrissent le récit de l'auteur. Il est temps de les rencontrer afin de voir comment ils modifient l'espace littéraire francophone postcolonial.

I-2- 1- Le nomadisme

Aujourd'hui, la littérature définit la pensée contemporaine en termes de distance, d'horizon, de paysage, de lieu et de sites qui permettent de définir l'espace de la narration. Depuis les années 1990, l'émergence de la « géopoétique » marque une étape dans les rapports entre littérature et géographie. Parcours, nomadisme et transition d'un lieu à un autre ou description de lieux de passage déterminent ainsi une conception de la géographie

²⁹ Lévy, Bertrand Henri, « Genève, ville littéraire : de la topophobie à la topophilie », revue des sciences humaines, vol, 284, pp-135-149. 2006. P. 135.

³⁰ Harel, Simon, *Espaces en Perdition. Humanités jetables*. Tome II. Québec : Les Presses universitaires de Laval, 2008. P.02

³¹ Qui suscite l'idée d'errance et de mouvement.

³² Terme employé pour entendre l'idée de vastes étendues géographiques. Il a été utilisé comme titre d'un colloque international à l'Université de Cergy Pontoise le 28/02/2006 : « Latitude(s) : Imaginaires nomades et espaces transnationaux en Europe » in Fabula : http://www.fabula.org/actualites/latitudes-imaginaires-nomades-et-espaces-transnationaux-en-europe_13121.php. Consulté le 15/11/2018 à 1h38.

littéraire³³. La géocritique³⁴ est parvenue à intégrer le champ de la littérature comparée en s'ouvrant à toute forme de savoir artistique et scientifique.

L'affirmation de la géocritique dans le monde académique s'est réalisée au moment où le *spatial turn* contemporain s'est imposé avec évidence. L'élaboration d'une méthodologie capable d'établir des connexions entre la littérature et la géographie culturelle devenait nécessaire.

Parler des représentations spatiales, c'est circonscrire la carte en tant qu'agencement d'un texte. Elle ne décrit pas de façon objective l'espace planétaire, mais comme le souligne Bertrand Westphal, elle « *l'écrit – car la description qu'elle propose est un indéniable acte d'écriture ou de réécriture et donc une entreprise fondatrice* »³⁵.

Confronter l'étude littéraire à d'autres approches du discours portant sur les espaces constitue l'un des moteurs de la géocritique. La prétention de la cartographie ou de la géographie de rendre compte de l'état du monde ne s'accomplit qu'à travers d'autres disciplines ou des discours connexes. La littérature, outil d'écriture du réel, son expression esthétique participe à l'émergence d'une sorte d'hyper-discours sur le monde.

Dans nos romans, l'espace est posé à la confluence de plusieurs représentations fictionnelles suivant les quatre principes épistémologiques de la géocritique à savoir la *multifocalisation*, la *polysensrrialité*, la *référentialité* et la *stratigraphie*. Cette

³³Le croisement de la littérature et de la géographie aboutit à l'émergence d'une "géographie littéraire". Précise Michel Collot. Cette expression recouvre diverses orientations : des approches de type géographique, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature) ; des approches de type géocritique qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes ; des approches de type géopoétique, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme. In : « Littérature et géographie. Quand la littérature rencontre la géographie : une recherche en dialogue Cycle ». Conférence dans le cycle « Littératures en mouvement : éditer, dévoiler, traduire l'espace littéraire mondial ». Michel Collot et Christian Grataloup. Mardi 17 décembre 2013. URL : <https://www.bulac.fr/conferences-rencontres/cycle-litteratures-en-mouvement-2013-2014/litterature-et-geographie/> Consulté le 31/12/2019.

³⁴ Selon Bertrand, Westphal, la géocritique comprend dans la littérature le lieu où se rencontrent des représentations macroscopiques et hétérotopiques de l'espace. In : Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 ; *Idem, Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011 ; *Idem, La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Minuit, 2016.

³⁵Westphal, Bertrand, « Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie », in études de Lettres. N° 1-2 Représentation de l'espace .pp17-32, 2003. p.17. URL : <https://journals.openedition.org/edl/478>.

multifocalisation permet à la géocritique de rendre compte de la *polysensorialité* de l'espace fait de couleurs, de sons, de textures, etc. pour étudier les perceptions représentées dans le texte et vise à aller au-delà de la dimension visuelle. Il s'agit de « *jeter un regard neuf, de prêter une oreille attentive et d'être à l'écoute des vibrations sensorielles du texte* »³⁶. Le troisième axe, la *référentialité*, repose sur l'aspect discursif, iconique voire acoustique ou plastique de la représentation de l'espace après avoir été mental c'est-à-dire que le mot est l'« interface » entre le réel et la fiction. Le dernier axe qui définit la géocritique est la stratigraphie qui envisage l'étude des strates archéologiques et historiques du lieu étudié. Elle reconnaît ainsi l'espace comme lieu de stratification des temporalités différentes, des périodicités. Le discours littéraire garantirait ainsi la libre circulation entre les mondes, en facilitant : « *la translation du régime temporel vers un régime dominé par la spatialité* »³⁷.

La carte dans nos romans est conçue comme un véritable texte narratif, un outil de connaissances et un déclencheur avéré d'imaginaires. Elle permet de prétendre ou de supposer une véridicité illusoire et d'invoquer une vraisemblance pour mieux saisir la réalité du monde. Elle est le reflet iconographique d'un espace, des frontières à franchir, à repousser et à dépasser car le devenir est géographique.

Lire les trois romans c'est donc se confronter à la production de mondes possibles susceptibles de mettre en évidence la corrélation entre les éléments du réel et les éléments fictifs.

Dans *l'Enfant du peuple ancien*, l'espace donne du mouvement au roman par l'entremise des personnages Lislei, Kader et Tridarir qui effectuent une traversée vers la ville de Jackson Town en Tasmanie et logent dans une auberge. L'auteur utilise des toponymes, des indications géographiques et un lexique de déplacement pour situer l'action dans l'espace :

- C'est Jackson Town ! La femme de l'aubergiste n'a pas menti.

-Town, c'est une ville ?

-Oui.

Ça, une ville ?

La piste entre directement dans la 'ville' sans changer de nature. Les trous y sont peut-être plus nombreux. De chaque côté de la grand-rue, s'épaulent en désordre des constructions en bois. Un minuscule Post-Office collé au baraquement de la police est suivi d'un temple, reconnaissable uniquement à la croix ornant son fronton. Un château d'eau et un vaste enclos où sommeillent des bœufs

³⁶ Westphal, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris. Ed. de Minuit. 2007, p199.

³⁷*Ibid.* P.29

interrompent l'alignement. Quelques rares faux poivriers fournissent une ombre maigre.³⁸

Dans ce passage, l'auteur nous fournit une description minutieuse de la ville de Jackson Town. L'imaginaire du nomadisme donne des détails géographiques pour « ancrer » la narration et notamment sur la description de l'espace urbain (ville, Post-Office, Temple, château d'eau). L'assemblage de lieux souvent géométriques et artificiels est réalisé par l'auteur en signes ou expressions géographiques. Le lexique est celui de l'architecture (suivi de, alignement, collé au). L'œil du narrateur intradiégétique rapproche le visible et l'invisible et crée un entre-deux où s'articulent réel et fiction. Gérard Genette, dans « Espace et langage », considère l'espace comme celui qui permet la mise en relation des signes linguistiques entre le signifié et le signifiant. La pensée du sujet se projette sur le monde qui se matérialise « *en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace du géomètre un peu de son assise et de sa stabilité* »³⁹. Dans ce passage, chaque détail et chaque élément du décor mettent en évidence la portée sémiologique des espaces représentés. Car selon Bertrand Westphal, « *l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature.* »⁴⁰

La géocritique trouve aussi ses racines dans les travaux de Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. Selon lui, l'espace est « *vécu avec toutes les partialités de l'imagination.* »⁴¹

Benmalek projette, de ce fait, sa vision du monde sur les choses, leur nature et leur disposition géographique. Il construit ce que Genette nomme la « métaphore spatiale ». Il s'agit d'un espace qui permet la mise en relation des signes linguistiques entre le signifiant, le signifié et le référent que l'on nommera « cartographie littéraire ». La tâche du cartographe ou de l'écrivain est de regrouper ou de recomposer à partir des données éparpillées, via un certain cadrage, un nouvel espace dicible, déchiffrable par la pensée. Il s'agit ainsi, comme dans la carte, de capter « le visible d'un invisible projeté et écrit ».

³⁸ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op. Cit. p.221.

³⁹ Genette, Gérard, « *Espace et langage* », in *Figures I*, Paris : Seuil, Collection Points, 1966, pp. 101-108, et « La littérature et l'espace » in *Figures II*, Paris : Seuil, Collection Points, 1969, pp. 43-48.36. p.101.

⁴⁰ Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *SFLGC (Vox Poetica)*, 30 septembre 2005, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html>]. Consulté le 23 juin 2018. Article aussi publié dans *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », n° 0, 2000, pp. 9-40.

⁴¹ Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 17.

L'hétérogénéité de l'espace dans ce passage traduit l'expression d'un cataclysme social, le naufrage de la communauté aborigène sous la domination anglaise. Cela nous permet de questionner avec plus d'acuité le fonctionnement de l'écriture.

I-2- 2- L'errance

La critique littéraire et universitaire qualifie parfois les textes francophones de « nomades » en raison de la récurrence des thèmes de l'exil, de l'errance, de la quête identitaire et du métissage linguistique. Le concept d'errance doit être envisagé dans sa spécificité bien que l'errance soit issue de l'exil. Des deux étymologies latines du verbe « errer » : « *iterare* » et « *itinerare* », nous comprenons que la première qui a donné « errare » : « errer au sens de voyager » : le chevalier errant n'est pas perdu, - même si son exploration génère une perte de repères - mais part à l'aventure et ce sont les erreurs générées au fil du parcours qui nourrissent le récit ; et que la deuxième signifie davantage itinéraire, parcours, et met donc l'accent sur le chemin parcouru, la distance franchie. Il s'agit donc des errances et des rencontres inopinées générés par ces déplacements. Or le nomadisme est bien différent de l'errance. En effet, le nomade a conscience de sa mobilité et de la nécessité de sa présence là où il se trouve. Contrairement à l'errant qui « ne sait ni où il est ni où il va »⁴². La dimension de l'espace est celle de l'errance, d'un espace dans lequel on se perd ou on se cache où l'on peut errer, sans but, sans pouvoir se retrouver. L'errance est présente dans un passage du roman. Lislei, qui a pris la fuite avec sa nièce Camille à cause de la guerre, erre dans Paris à la recherche d'un refuge :

Lislei prit la fuite à travers les rues de la ville en flammes. Elle se dirigea d'abord vers l'Hôtel de ville, espérant trouver du secours, mais la fumée la fit revenir sur ses pas [...] Elle erra avec Camille dans le Paris de ce mois de mai maudit, évitant par miracle les obus des canons et la mitraille des barricades qui se montaient et se démontaient au grès des accrochages. Elle se dissimula dans des cours et des embrasures de porte, contournant de justesse des patrouilles de l'un ou l'autre

⁴² Blanchaud, Corinne, « Du nomadisme en littérature : un exemple francophone » in *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Centre de recherche textes et francophonies. Université de Cergy-Pontoise, mai 2008.

camp [...] Elle s'engouffra dans une ruelle, escalada un omnibus renversé et se trouva face au canal (Canal de l'Ourcq).⁴³

Il y a lieu de noter dans ce passage une pléthore de mouvements tantôt rapides et tantôt violents, s'élançant sur une vaste étendue géographique. Cet espace événementiel influence la progression du parcours narratif du protagoniste et conditionne ainsi l'évolution temporelle du récit : le temps n'est pas figé, il offre une dynamique narrative au récit. Il accompagne les mutations spatiales (marche, vagabondage, déambulation physique) qui traduisent l'état psychologique de Lislei: la peur et la détresse du personnage.

Les verbes de mouvement (comme prendre la fuite, erre, se dissimuler, s'engouffrer, escalader) donnent des indications sur la nature du mouvement (fuite, errance) mais aussi sur l'état psychologique et physique du personnage. Ils incarnent l'imaginaire de la mobilité dans le texte littéraire. Ils provoquent un vertige textuel suite aux déambulations spatiales qui se déploient dans le texte.

L'auteur mobilise l'art au service de l'invisible⁴⁴ afin de rendre le monde visible par ses trames et ses traces où la mémoire traumatique se construit en mouvement. Ainsi, dans ce passage, le surgissement de l'invisible se manifeste par la perception des images urbaines vicinales à travers la fumée que le narrateur rend visibles dans la complexité des paysages dédaléens dans lesquels Lislei cherche une issue. Dans la texture de cette mobilité, une esthétique nomade s'ouvre sur un monde volatile où dominant les motifs de l'errance, du divers et de la frontière dont il s'agit de démêler les croisements, les heurts ou les transits. En effet, dans cette scène qui illustre un décor de guerre, se dégage une architecture labyrinthique où des espaces semblent être cloisonnés, guidés, prédestinés à un but, obéissant aux règles contraignantes du labyrinthe. Ce sont les espaces figés de la mémoire que l'auteur inscrit dans son texte. Cet espace mémoriel qui offre la possibilité de se perdre est la figure représentative même de l'errance qui traduit la possibilité de matérialiser l'espace de l'intime. Ce labyrinthe est un carrefour de la géographie et de l'Histoire.

⁴³Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. P.54-55.

⁴⁴« L'invisible, c'est ce qui est visible et qu'on ne peut pas voir. » note Giovanni Anselmo. Cité par Luc Lang dans *Les invisibles*, Paris. Ed. du Regard, 2002. p.49.

Dans un autre passage du roman, une évasion géographique de Tridarir est mise en valeur. Tridarir se déplace vers la « terre de ses ancêtres » dans l'espoir de retrouver ces derniers. En reconnaissant la terre de ses ancêtres, le « Rêve », Tridarir se met à courir :

Il court, il court, Tridarir. Ses poumons vont éclater, ses jambes se briser comme bois pourri. Tout à l'heure, il avait froid ; maintenant, il sue. Parfois, il croit reconnaître le groupe de rochers qui annoncent la Grande Arête avec ses bosquets d'eucalyptus très caractéristiques et l'espoir alors l'inonde : c'est bien sûr, la piste qui mène à la jungle, à sa jungle, où il sera bientôt à l'abri, où il déjouera dorénavant les ruses les plus retorses des 'Mangeurs' de Noirs. Courir encore jusqu'à la butte, tourner du côté du soleil...⁴⁵

Dans cet extrait, parcours, chemins, traversées proposent une véritable errance de Tridarir. Cette errance, faite de circulations dangereuses, de contournements plus au moins conscients de la mort, se recèle dans un espace restreint et limité par les frontières.

Par ailleurs, nous pouvons observer un imaginaire différent de celui de l'errance comme espace clos. Il s'agit d'un espace fermé lié à l'expérience de la guerre mais qui invite au rêve et à la fantasmagorie comme le rêve ou l'espoir de trouver la famille de Tridarir dans ce passage. Mais cet espace qui représente aussi celui du continent, de l'immensité⁴⁶, illimité et ouvert sans frontières ni bornes demeure contraint. Tridarir doit « courir », une nécessité à laquelle il recourt pour retrouver les siens. Cette formule itérative et hyperbolique du déplacement « *il court, il court, Tridarir [...] courir encore jusqu'à la butte* » traduit la « mobilité » et la « mouvance » des espaces infinis de la nature. Il est le lieu d'errance, de terreur et de refuge car il suscite chez le personnage certaines émotions anxieuses.

La littérature parvient en effet à exprimer l'expérience d'un lieu, à la créer ou à la faire surgir des profondeurs de l'imaginaire. Le paysage fictionnalisé comme catégorie spatiale est re-présenté dans toute une diversité de points de vue. L'image qu'il représente est ainsi ancrée dans l'imaginaire collectif. L'essayiste Dominique Combe, dans « Paysages et identités francophones » présente les divers moyens de perception : « *Le paysage naît ainsi du rapport*

⁴⁵ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.189.

⁴⁶C'est dans la *Poétique de l'espace* que Gaston Bachelard se penche sur l'imaginaire de l'immensité. Pour le théoricien, l'immensité a un effet sur la psychose : « [L]'immensité [...] est une conquête de l'intimité. La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit. [...] Lentement, l'immensité s'institue en valeur première, en valeur intime première » in Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, [1957]1974. p.178.

du sujet et du monde : il mobilise toutes les facultés de la représentation : la perception, aussi bien que la mémoire ; c'est en somme un 'coin de nature vu à travers un tempérament', selon la formule célèbre de Zola »⁴⁷.

Par ailleurs, l'espace dépasse la provocation des personnages et agit sur l'intrigue au même titre, ou plus précisément, au même niveau fonctionnel, qu'un personnage. Ainsi, nous sommes devant une structure textuelle où l'espace prédomine sur la conception de la temporalité. Le temps est vécu dans la seule dimension du présent ainsi que l'espace labyrinthique. Cette dimension narrative de la stabilité dans la narration implique une non-progression des faits. Le massacre des Aborigènes d'Australie a installé une « autorité » des lieux et une stabilité spatiale où les personnages sont condamnés à l'inertie, traduisant l'absurdité du monde.

Au-delà de sa dimension factuelle, l'espace chez Benmalek exprime la hantise de la quête des origines. Le passé « inachevé » continue à se « dire » continuellement (la répétition du verbe 'courir') et est réactivé dans des espaces de transition et des itinéraires de hasard. Dans ce passage, la mémoire du passé est somatique, elle « passe » de façon obsessionnelle à travers le corps meurtri de Tridarir qui cherche un refuge.

Ainsi, analyser les pratiques spatiales et territorialisées des personnages renseigne sur leur identité. Le personnage s'approprie le territoire et l'habite⁴⁸. Comme le souligne le sociologue Michel Maffesoli : « *La mobilité avec sa corolle de questions sur les processus identitaires, sur les pratiques spatiales, occupe donc une place notable dans l'imaginaire culturel de nos jours, en dépit d'un imaginaire de mouvance et du nomadisme étant inhérent à la condition humaine.* »⁴⁹ L'errance et les pérégrinations des personnages Tridarir et Lislei affichent un espace rhizomatique de la mobilité où sont constituées des mémoires fragilisées et des identités bafouées. Les négociations identitaires traversent cet imaginaire mouvant, questionnent la place des personnages nomades, voix des « smallnumbers »⁵⁰, desquels nous parle Arjun Appadurai dans *Fear of smallnumbers*⁵¹.

⁴⁷Combe, Dominique, « Paysages et identités francophones », dans Michel Collot (dir) et Antonio Rodriguez, *Paysages et poésies francophones*, Paris, Presses Unibersitaires Sorbonne Nouvelle, 2005, p.14.

⁴⁸ « [...] le paysage n'est pas seulement vu, il est habité » souligne Michel Collot in *L'horizon fabuleux*, Paris, Ed. José Corti, 1988, p.12

⁴⁹Maffesoli, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris. Ed. Le livre de Poche. 1997. P.65

⁵⁰Les voix silencieuses dont parle Arjun Appadurai dans *Fear of smallnumbers : an essay on the geography of anger*. Durham/ London, Duke University Press, 2006.

⁵¹Arjun Appadurai, *Fear of smallnumbers*. Op. Cit.

Dans la lecture de nos romans, la déterritorialisation s'impose comme un motif qui traverse et nourrit l'espace de la narration. Il permet d'interroger les processus de la mobilité et de la mémoire et leurs fonctionnements dans le texte.

I-2- 3- La déterritorialisation

Dans la représentation de l'espace, le territoire est toujours saisi dans un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation. Le terme de « déterritorialisation » a été créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur trilogie sur *Le capitalisme et la schizophrénie* et décrit tout processus de décontextualisation d'un ensemble de relations permettant leur actualisation dans d'autres contextes.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, l'auteur relate la déportation de Lislei -torturée par les assaillants- et les autres prisonnières communardes vers la Nouvelle-Calédonie:
« *L'appareillage vers le bout du monde, cette Calédonie si lointaine qu'on n'y voit pas, dit-on, les mêmes étoiles qu'en France.* »⁵²

S'inscrivant dans le sillage de la « cartographie littéraire », cet extrait rend compte de l'idée d'une « déterritorialisation » qui frange les lignes du roman à travers l'expression « *L'appareillage vers le bout du monde* ». Ici le point géographique qui est la Nouvelle-Calédonie n'est pas visible. Elle s'immisce dans la pensée de l'auteur comme une donnée invisible à l'œil nu, « si lointaine », insaisissable qu'il doit rendre perceptible. L'universitaire Crystel Pinçonat démontre ce procédé littéraire :

La cartographie littéraire telle que nous avons tenté de la définir fait réaffleurer ce que l'on pourrait nommer, dans la conception actuelle de la carte, son « refoulé ». Elle tend, en ce sens, à renouer avec les anciennes pratiques cartographiques, telles que les décrit Roland Barthes : elle aussi produit des cartes qui demeurent mentales et discursives.⁵³

⁵² Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.57.

⁵³ Pinçonat, Crystel, « Éloge du déplacement : Paris, cartographies littéraires ou quand la figure fait sens », Université Paris 7-Denis Diderot, 2007. p.7.

Benmalek essaie de décrypter cette image qui constitue le départ vers une « terre inconnue », narrée dans les livres et les contes en utilisant l'expression « dit-on ». Celle-ci place le départ dans un « tiers-espace » où fiction et réalité s'entremêlent. Il offre ainsi un jeu de cartes imaginaires et mouvantes susceptibles de restituer et de réorienter nos représentations de la mémoire et de l'Histoire.

Par ailleurs, les modalités de description par la révélation d'un monde mystérieux manifestent une dimension scopique. La mise en décor se révèle à la lecture de ce passage : les personnages romanesques, Lislei et les autres communardes, l'auteur, le narrateur et le lecteur deviennent des spectateurs qui assistent à une représentation théâtralisée de La Nouvelle-Calédonie, espace de peur et d'effroi qui les horrifie autant qu'il les fascine.

Dans les romans de Benmalek, les processus de mobilité définissent une écriture de l'ailleurs qui interrogent le rapport au monde, l'expérience du départ et les processus identitaires. Dans ce second chapitre, nous verrons en quoi le souffle de l'ailleurs, l'anthropologie de la rencontre et le dépassement de la différence nourrissent une poétique nomade.

Chapitre -II- Vers une poétique nomade

Les textes littéraires francophones postcoloniaux sont parfois désignés de « nomades » en raison de la récurrence des thèmes de l'exil, de l'errance, de la quête identitaire et du métissage linguistique. Dans son article intitulé « Ecritures duelles, écritures traversières », Christiane Chaulet Achour utilise la notion de « littérature migrante » qui permet d'insister « davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil »⁵⁴.

D'exil, de migration, de voyage ou d'errance, la « littérature migrante » se construit sur la perte des lieux du pays d'origine, pertes de mémoires, de souvenirs et enfin, de repères. Le « je » migrant est en quête d'un double lieu : lieu pour vivre et lieu pour se dire. Il questionne, inlassablement, une appartenance toujours conflictuelle, jamais offerte, sans cesse à (re)conquérir et pose un regard nouveau sur le monde. « *L'exil, la possibilité ou la nécessité d'être étranger et de vivre à l'étranger, préfigurant ainsi l'art de vivre d'une ère moderne, le cosmopolitisme des écorchés* »⁵⁵ écrit Julia Kristeva. L'imaginaire errant, nomade qui caractérise les œuvres des auteurs-migrants est celui de l'exil et de l'ex-îletoujours fantasmé et toujours en migration.

A l'aube du 21^{ème} siècle, le mot exil, si l'on se réfère au latin, *epsilium*, signifie « hors d'ici » ou encore « hors de ce lieu ». Il implique donc un lieu premier, choisi, voire idéal. Il dessine déjà une dialectique entre le dedans, l'ici, et le dehors, l'ailleurs, le « hors-lieu ». Sous le vocable exil, peuvent se recouper des réalités plurielles, telles que l'exil volontaire, l'émigration, le voyage ou l'arrachement à sa terre. Toutefois, même si exil subi et exil volontaire, - ce qui, on le verra, n'est pas facile à distinguer puisque pas forcément dit comme tel ou assumé comme tel par les écrivains migrants - n'engendrent pas les mêmes conditions

⁵⁴Chaulet Achour, Christiane, « Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe » Université de Cergy-Pontoise, actes de colloque, 2006.

⁵⁵ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Ed. Gallimard, 1991, p. 25.

de départ, les mêmes appréhensions ; tous deux sont porteurs d'une réalité commune, puisque, pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement d'un lieu physique à un autre.

Dès lors, comment l'écriture se constitue-t-elle en lieu d'expression d'une mémoire morcelée, fragmentée par les départs ? Comment l'écriture révèle-t-elle l'intériorité du migrant ? Comment s'expriment les détours de l'histoire collective et individuelle des écrivains migrants et en quoi les traces s'inscrivent-elle dans l'écriture ? Comment se construit une cartographie des lieux habités, des identités multiples ? Et enfin, quelle est la vision du monde de ces écrivains migrants ? Diffère-t-elle parce qu'ils sont migrants ?

La littérature assure une fonction de passeur culturel. Les écritures issues de la mouvance de l'immigration qu'on appelle « écritures migrantes »⁵⁶, déterminée dans un livre, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*⁵⁷ un recueil d'entretiens: «*C'est là, dans la bouche d'Émile Ollivier, mais surtout dans l'échange entre deux écrivains [haïtiens] que jaillit cette notion comme on frappe deux pierres de silex*»⁵⁸ note Fulvio Accacia.

Ainsi la réflexion d'Émile Ollivier formule l'écriture métisse, inspirée des théories antillaises, comme seul moyen de sortir du tiraillement entre frontières nationales et linguistique. Les écritures migrantes s'appuient sur la prémisse d'une constituante commune aux écrivains qui ont vécu l'expérience de l'immigration. Cette écriture s'est ouverte sur le monde et constitue un courant d'hybridité culturelle.

Ces écritures mettent à distance ce *jadis* et cet *ailleurs* et se préoccupent du *maintenant* et de *l'ici*. Difficile à saisir car toujours en train de se faire, cette notion renverrait à un corpus d'œuvres créées par des sujets migrants ou non, qui évolueraient vers une pratique esthétique

⁵⁶Depuis le milieu des années 1980, on qualifie l'écriture des écrivains immigrants québécois d'écriture immigrante. Le terme se substitue à « écriture migrante » en 1986. Comme le fait remarquer Pierre Nepveu dans son essai, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. L'expression « immigrante » possède une connotation sociale, voire péjorative, alors que le terme « migrant » interroge le mouvement, la mobilité et le voyage, autant sur la dérive que sur l'expérience de l'exil. Il note à ces propos : «Écriture migrante de préférence à "immigrante" ce dernier terme me paraissait un peu trop restrictif mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation, alors que migrante insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. "Immigrante" est un mot à teneur socio-culturelle, alors que "migrante" a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle.» In : Nepveu, Pierre *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, 1999.p.233

⁵⁷Jonassaint, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris. Ed Arcantière /PUM, 1984.

⁵⁸ Caccia, Fulvio, «A quoi servent les écritures migrantes ? » dans un colloque intitulé « 1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique.» Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2007, n°80, p.5.

où la provenance de l'écrivain n'a plus d'importance. Un imaginaire hybride se déploie chez ces écrivains en pays d'accueil. Ainsi, même si le thème de l'exil semble être le même, le rapport à cet événement est tout à fait différent.

Notamment, nous entendons par écritures migrantes non seulement les auteurs qui ont vécu l'expérience de l'exil, mais se traduisent notamment comme le mode d'expression, inscrits à l'intérieur des romans, de l'exil d'un personnage romanesque. Son identité n'est pas unique mais se construit par des appartenances multiples qui se nourrissent à travers son errance.⁵⁹

Dans les romans étudiés, s'impose une description de lieux de passage, des lieux de fuite, de traversée et de parcours géographiques qui invitent le lecteur à penser une dynamique de la géographie littéraire incarné dans le concept de nomadisme : le nomade⁶⁰ se caractérise par sa mobilité dans un espace sans frontières et qui canaliserait les flux de la présence humaine.

De façon certes métaphorique, Benmalek souhaite convier le lecteur à une promenade historique et littéraire en le faisant évoluer d'un espace géographique à un autre. Cette traversée de différents territoires se lit de façon formelle dans l'espace géographique et historique de son roman *L'Enfant du peuple ancien*.

II-1- Ecrire la mobilité

II-1-1- Au début, le paratexte

L'Enfant du peuple ancien est l'écriture de l'expérience du nomadisme. Le paratexte de ce roman est un espace éphémère de création et de vie qui l'entoure de manière concrète ou symbolique. Il met en avant l'idée de déplacement spatio-temporel, de lieux de départ et d'arrivée afin d'orienter le lecteur pour la compréhension de la construction narrative depuis les seuils du texte, par la voix de l'auteur qui donne à lire une véracité testimoniale.

⁵⁹Jean-Claude Charles utilise la notion de l' « enracinerrance » qui veut dire qu'un auteur ou un personnage fictionnel tient compte à la fois de la racine et de l'errance. L'enracinerrance « dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; il remarque un enracinement dans l'errance ». Jean-Claude Charles, « L'enracinerrance », *Boutures*, vol. I, n°4, (mars-août 2001), pp. 37-41.

⁶⁰ Un nomade, étymologiquement, est un homme de la pâture, celui qui erre à la façon des troupeaux.

Ce paratexte, au-delà de ses aspects pratiques de mise en texte, permet de faire exister un texte plutôt qu'à promouvoir la figure de l'auteur et ses engagements littéraires.

Dans le prologue de son roman, Anouar Benmalek fait référence à des indications géographiques et temporelles afin de situer l'espace de l'énonciation. Il mentionne en lettres italiques : « *Queensland, Nord-Est de l'Australie, décembre 1918.* »⁶¹

Dans le paratexte de son roman, l'auteur situe la spatialité et la temporalité des événements historiques : l'Australie où demeurent les personnages Kader, sa femme Elisabeth, leur fils Joseph et Tridarir. L'auteur évoque la première guerre mondiale et la contribution de l'Australie pour défendre la Grande Bretagne. Il fait référence à la bataille des Dardanelles (ou Gallipoli) en février 1915 au cours de laquelle la flottille franco-britannique tente de forcer le détroit de la péninsule de Gallipoli pour s'emparer d'Istanbul, la capitale de l'Empire Ottoman. Cette bataille a duré neuf mois de guerre de tranchées et a fait plus de 400.000 morts et blessés dans les deux camps. Le personnage Joseph-Youcef, fils de Kader et d'Elisabeth, revient à la maison à la fin de la guerre des Dardanelles. De même, l'auteur mentionne les troupes australiennes qui ont aidé à repousser les forces turques de Palestine par l'Anzac (le corps d'armée australien et néo-zélandais). Le personnage, le fils des Kelly, n'apparaît dans le récit que pour évoquer de manière subtile cet épisode historique.

L'on montre, ainsi, une figure de l'auteur qui occupe une place centrale dans l'énonciation et notamment dans les stratégies textuelles de justification de son projet littéraire. Le prologue témoigne, *de facto*, d'un souci de garder un contrôle sur l'évolution narrative et la postérité du texte.

Le lecteur potentiel ou averti, ayant une culture historique, ne saura pas qu'il s'agit, dans ce roman, d'un des épisodes les plus douloureux de l'histoire de l'humanité : le massacre des Aborigènes d'Australie. L'auteur, dans le prologue, effectue ainsi une prolepse qui lui permet de décrire les événements, il replace par anticipation le récit.

⁶¹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op.Cit. p.11.

II-1-2- Parties/ chapitres

Les chapitres font partie des éléments constitutifs d'un roman. Leurs titres s'avèrent être des accroches qui contribuent à la fonction informative du texte littéraire. Le titre est un avant-goût du texte, il oriente la lecture du roman, donne au lecteur des points de repères et suscite des interrogations. La lecture des titres témoigne de sa progression dans le texte. Ils s'inscrivent dans un imaginaire de la mobilité et dans une écriture du franchissement des frontières.

La première partie de ce roman est répartie en trois chapitres. Le dispositif spatiotemporel marque la narration et assure la cohérence du récit.

Partie 1	Espace	Temps
Chapitre 1	Hauts plateaux, sud de l'Algérie	Mois de Rajab 1288 après l'Hégire (avril 1871)
Chapitre 2	//	//
Chapitre 3	La Rochelle	mai 1872
Partie 2	Espace	Temps
Chapitre 4	Jungle du Sud de l'Île de Tasmanie.	printemps 1875
Chapitre 5	Nouvelle-Calédonie Côtes de Tasmanie	//
Chapitre 6	Presqu'île Ducos, Nouvelle-Calédonie	//
Chapitre 7 et 8	Côte Sud de l'Île de Tasmanie	//
Chapitre 9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19	//	//
Epilogue	Queensland, Nord-est de l'Australie, janvier 1919	janvier 1919

Le premier chapitre invite le lecteur à situer la narration du roman en Algérie de par son titre intitulé : « *Hauts plateaux, sud de l'Algérie, mois de Rajab de l'année 1288 après l'Hégire (avril 1871).* »⁶²

Le troisième chapitre est intitulé « *La Rochelle, prison des femmes, mai 1872* »⁶³. Le lecteur situe sa narration dans la prison des femmes de La Rochelle.

Dans cette séquence romanesque, Benmalek dresse une géographie de l'Algérie, il évoque plusieurs villes algériennes dont la côte kabyle, le désert des Chaambas, l'oasis de Biskra.

Dans la deuxième partie de son roman, le chapitre quatre est intitulé : « *Jungle du Sud de l'Île de Tasmanie, printemps 1875* »⁶⁴

Le cinquième chapitre est situé dans un ancrage géographique. Son titre provocateur, fragmenté, suscite de la frayeur face à la tragédie humaine. Il nous semble que l'auteur lui-même est sous l'effet de l'effroi : le bégaiement qui phagocyte sa prononciation :

« *Au même moment
Île pénitentiaire Nou, Nouvelle-Calédonie, 1200
milles marins des côtes de Tasmanie...* »⁶⁵

Le sixième chapitre est intitulé : « *Presqu'île Ducos, Nouvelle-Calédonie.* »⁶⁶

Le septième et le huitième chapitre sont intitulés : « *Côte Sud de l'Île de Tasmanie.* »⁶⁷

Ainsi, jusqu'à l'épilogue, jusqu'au dix-neuvième chapitre, l'auteur n'a pas titré ses chapitres.

⁶²*Ibid.* p.23

⁶³*Ibid.* p.51

⁶⁴*Ibid.* p.71.

⁶⁵*Ibid.* p.89.

⁶⁶*Ibid.* p.103.

⁶⁷*Ibid.* p.113.

II-1-3- Epilogue

L'épilogue⁶⁸ a comme titre « *Queensland, Nord-est de l'Australie, janvier 1919* »⁶⁹

L'auteur situe sa narration une année après l'histoire contée dans son prologue. Ce récit s'articule autour de trois fables situées entre 1870 et 1918. Le destin des personnages Kader l'Algérien, Lislei l'Alsacienne et Tridarir l'Aborigène vont s'entremêler jusqu'à ne faire plus qu'un. Chacun d'entre eux a mené sa guerre : Kader en Algérie lors de la révolte des tribus sahariennes contre les colons français, Lislei pendant la sanglante Commune à Paris, et Tridarir pendant le génocide des Aborigènes de la Tasmanie.

L'intrigue est la suivante : Kader et Lislei s'échappent l'un de l'Algérie et l'autre de l'Alsace, ils prennent un bateau pour l'Australie. A bord du bateau, ils rencontrent Tridarir enfant, dernier survivant des Aborigènes de Tasmanie, qui est enfermé dans une cage et qui est destiné à être disséqué par les chercheurs anglais. Kader et Lislei parviennent à libérer le jeune Tasmanien et prennent ensemble la fuite.

L'enfant du peuple ancien s'inscrit dans le champ de l'exotisme à la fois géographique et historique. L'espace de l'énonciation brouille la linéarité du récit car les faits historiques se déroulent tantôt en Tasmanie, tantôt en Algérie et tantôt en Nouvelle Calédonie.

Le choix des lieux et des époques n'est pas le fruit du hasard. Dans une interview du journal *La Nouvelle République*, l'auteur explique pourquoi il a souhaité mettre l'Algérie du XIX siècle au cœur de son récit : « *Dans son Histoire réelle, l'Algérien a été douloureusement concerné par la Nouvelle-Calédonie et, dans certains cas, par l'Australie. Car, parmi les prisonniers algériens déportés en Nouvelle-Calédonie, certains ont réussi à s'évader et ont cherché refuge en Australie* »⁷⁰.

Voilà pourquoi dans cette fiction, les Algériens et les Communards français déportés vers la Nouvelle-Calédonie se rejoignent. L'Australie, quant à elle, surgit au fil de la narration

⁶⁸ Nous soulignons.

⁶⁹ *Ibid.* p.305.

⁷⁰ Benmalek, Anouar, « L'enfant du peuple ancien et le malentendu » in *Chroniques de l'Algérie amère*. Op. Cit. p.331.

lorsque l'auteur introduit dans son récit l'histoire d'un insurgé algérien et d'une communarde française qui se dirigent, sur un bateau, vers la terre de Tasmanie. Ce déplacement géographique des personnages fictifs est expliqué par Benmalek dans une autre interview :

« *J'avais envisagé une évasion de mes personnages vers l'Australie* »⁷¹. L'écrivain ne manque pas de faire écho à la culture aborigène qui est caractéristique de la mobilité. C'est une culture dont l'existence repose avant tout sur la relation avec la nature et l'environnement. De génération nomade en génération nomade (nomadisme, pérégrinations, tribulations, etc.) afin de chercher un moyen de subsistance, la connaissance du milieu est transmise. Adolphe Peter Elkin, anthropologue et chantre de la politique d'assimilation des Aborigènes aimait à souligner : « *les quelques groupes de Tasmaniens qui vivaient dans des espaces bien délimités menaient l'existence semi-nomade d'hommes qui cherchent leurs moyens de subsistance dans la cueillette, la chasse et la pêche.* »⁷²

Dans notre roman, les lieux de traversée et les passages disparus invitent le lecteur à se laisser porter par la dynamique littéraire de la géographie.

II-2- Poésie de la description

La littérature exprime la « tendance lourde de la territorialité »⁷³, ce lien affectif qui nous relie à l'espace, au territoire et aux lieux. Elle donne un sens aux expériences fondamentales qui rattachent l'homme à la terre : « *La littérature, souligne Bertrand Lévy, est un formidable réceptacle de la mémoire des lieux, une caisse de résonance du territoire qui est capable d'exprimer un discours topophile ou topophobe.* »⁷⁴

Dans son roman, Anouar Benmalek place la notion de mobilité dans une perspective polysémique. Cet imaginaire de la mobilité trouve sa forme dans la représentation des

⁷¹ *Ibid*, p.332.

⁷² Elkin, Adolphe Peter, *Les Aborigènes australiens*. In : Journal de la société des Océanistes, tome 25, 1969, p.44.

⁷³ Parole de Jean-Luc Piveteau, auteur de *Temps du territoire : continuités et ruptures dans la relation de l'homme à l'espace*. Genève, Ed. Zoé. Coll « Histoire/ série Paysages ». 1995

⁷⁴ Lévy, Bertrand. « Genève, ville littéraire : de la topophobie à la topophilie ». *Revue des sciences humaines*, 2006, vol. 284, p. 135-149.

éléments concrets comme facteur d'illusion et d'artifice d'où l'originalité de l'entreprise romanesque. « *Nommer les choses, c'est expliciter certains aspects de ce qui se passe. C'est créer des significations à partir des faits concrets. C'est faire exister les choses autrement qu'en les subissant. La parole est déjà une certaine reconnaissance et appropriation* »⁷⁵, note l'universitaire Ruth Canter Kohn. Notamment, le déplacement se concrétise par une aura mystérieuse dépassant l'espace du texte vers un au-delà dont jouissent les lecteurs.

La description est simultanément une figure et un lieu obligés de la représentation littéraire. Dans notre roman, l'évasion océanique vers l'île de la Tasmanie est accompagnée par une évasion poétique. Lislei, embarquée vers une île inconnue, est attirée par la beauté du paysage qu'offrent l'aube et ses couleurs. Conçue comme une peinture en deux strates, la description romanesque se donne pour ambition, selon Flaubert, de « *faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus* »⁷⁶. Chaque « *détail est indice, symptôme, permettant sens et interprétation* »⁷⁷, si bien que le lecteur est conduit à son tour à une double lecture convoquant la perception de l'objet décrit et son interprétation. « *Descriptif/décriptif, explique Philippe Hamon, [paraissent] fonctionner comme deux tendances, deux pôles opposés, mais pas forcément antinomiques, [...] de l'attitude "réaliste": un réalisme "horizontal" encyclopédique [...] qui vise à l'inventaire exhaustif des surfaces [...], et un réalisme "vertical" qui pense que le réel est caché sous la surface, est à décrypter pour être mis à jour* »⁷⁸. Les catégories ornementale, expressive et représentative de la description⁷⁹ s'interpénètrent harmonieusement pour donner sens au récit.

Dans son roman, l'auteur nous livre une description captivante de l'île : « *L'île, au loin, découpe une ligne sur l'horizon, précédée des taches bigarrées des amas de coraux. Des arbres, beaucoup d'arbres, une longue arête rocheuse, une crique avec une plage de sable complètent le tableau* »⁸⁰. Ici, la description s'appuie sur la représentation de l'île qui abrite un imaginaire nomade. Ainsi c'est au niveau du partage plus au moins effectif des

⁷⁵ Canter Kohn, Ruth, *Les enjeux de l'observation*. Paris. Ed. PUF, 1982. p.87.

⁷⁶ Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853.

⁷⁷ Hamon, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 160.

⁷⁸ Entretien avec Philippe Hamon par Guillaume Bellon, « Le Descriptif, "ce délaissé de l'impérialisme narratologique..." », *Recto/Verso n°7: Du descriptif*, 2011, URL : <https://www.revuerectoverso.com>.

⁷⁹ Lire à ce sujet Jean-Michel Adam et André Petit jean, *Le Texte descriptif : Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Ed. Nathan, [1989].2006.

⁸⁰ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.139

connaissances que se construit la lisibilité de la description. L'auteur souhaite produire des mondes fictifs à la recherche des effets réalistes.

L'entrée par la mobilité dans *L'Enfant du peuple ancien* est présente dans la variété des énonciations. Les territoires de l'ancrage, de la stigmatisation ethnique aux territoires de l'identité et de l'exil marquent ainsi les lignes du roman. La description de l'île de la Tasmanie, de ses paysages fabuleux et de ses lieux vastes offre l'image d'une architecture hétéroclite où les espaces sont variés. L'apparition de l'aube et de ses couleurs développe une description expressive dans un processus métaphorique: « *L'aube s'est levée sans hâte, dans une succession de couleurs tendres [...].* »⁸¹. Ils constituent un mouvement d'ouverture, de « latitude », de mobilité. Ainsi, bien que l'espace soit étrange, représentant l'archétype de perte, d'éloignement et d'opposition au port d'attache, il devient un espace fantasmé.

L'écriture de Benmalek présente des récits thématiques des déplacements dans le temps et dans l'espace et entreprend en même temps une quête subjective, où convergent les récits des mémoires, la quête des origines, les espaces identitaires, etc. En tant qu'espace privilégié pour les fictionnalisations, le texte entretient des rapports étroits avec les transversalités nationales des pratiques diasporiques, culturelles et les transactions mémorielles. Le texte se détache ainsi d'une série littéraire strictement nationale, en permettant un regard plus universel⁸². Nous pensons ainsi au terme de *l'ethnoscopie*⁸³ utilisé par Arjun Appadurai. C'est un lieu qui nourrit les écritures de la mobilité, des identités en transit, en transfert ou transférées.

Cette mobilité permet, de surcroît, d'envisager les questions mémorielles, dans le sens où la fiction est un lieu propice aux traitements mémoriels de l'espace et des territoires. La description des paysages variés et des espaces ambivalents habités par des personnages aux histoires et aux cultures diverses, revêt une fonction mémorielle. L'image qui se dégage des lieux vastes étendus correspond symboliquement à l'exhumation de la mémoire des méandres de l'oubli et notamment à la réapparition de l'enfoui. Par cette « cartographie mémorielle »,

⁸¹ *Ibid.* p.139.

⁸² Nous pensons ainsi au terme de *l'ethnoscopie* utilisé par Arjun Appadurai. C'est un lieu qui nourrit les écritures de la mobilité, des identités en transit, en transfert ou transférées. In Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris. Ed. Payot, [1996] 2001.

⁸³ In Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*]. Op. Cit.

Benmalek tente de reproduire une réminiscence, celle de revenir au lieu, au silence du lieu pour construire de manière poétique la visualité de ce silence, pour que celui-ci délivre la « vraie parole ». Dans *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida écrit à propos des trois vers de Paul Celan⁸⁴ de la structure du témoignage et sa construction: « *Le poème témoigne. On ne sait pas de quoi et pour quoi, de qui et pour qui, témoignant pour le témoignage, il témoigne [...] Là ou rien ni personne ne peut répondre à sa place, là où il se tait là où il garde son secret, [...] en taisant, en gardant le silence, il s'adresse encore.* »⁸⁵

En effet, la mise en récit du lever du jour, de ses lueurs ainsi que l'ouverture spatiale s'effectuent irrévocablement en congruence avec l'offre d'un retour, d'une transhumance de la mémoire, celle de la terre native, l'Île de la Tasmanie. L'auteur voulait, à travers son imaginaire de « latitudes », montrer cette terre magique où des milliers de personnes avaient été sauvagement génocidés parce qu'ils étaient simplement différents.

Le regard rétrospectif ou concomitant de l'enfant-personnage face à l'irruption d'un traumatisme ouvre une béance intergénérationnelle et transgénérationnelle que la littérature essaie de combler par son baume.

Ainsi, le roman met en scène une rencontre interculturelle et intergénérationnelle afin de montrer une histoire en crise. L'auteur nourrit sa fiction par les métropoles et ses personnages nomades, les mémoires fragilisées par les déplacements et par l'immigration, les voix narratives qui privilégient la mouvance et qui donne leur place et leur rôle dans les espaces :le global, le national et le régional, mais aussi les voix des « smallnumbers ».

II- 3- Tridarir, le nomade

Le syndrome du déplacement, caractéristique du nomade, traverse la littérature francophone et postcoloniale. On retrouve fréquemment l'image caractéristique du narrateur quittant sa terre d'origine pour se « reterritorialiser » dans un nouvel espace.

⁸⁴Le poème de Paul Celan, "Aschenglorie", traduit par Jean-Pierre Lefebvre in "Choix de poèmes réunis par l'auteur", Paul Celan, Ed. Gallimard. 1998. URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1308241257.html>

⁸⁵Derrida, Jacques, *Poétique et politique de la mémoire*. Paris, Ed. L'Herne, 2005. p.78

Dans *l'Enfant du peuple ancien*, les personnages de Benmalek sont plongés dans une « instabilité géographique »⁸⁶. L'exil comme déracinement géographique hante les personnages de ce roman. Cette errance, loin d'être une reconquête géographique, est plutôt synonyme d'intranquillité.

Ce roman traduit toute la rémanence du traumatisme mémoriel. Le personnage romanesque Tridarir, le dernier Aborigène d'Australie, fait office d'une mémoire meurtrie, rêve de retrouver ses parents qui avaient été tués par les Anglais. Il rêve, désenchanté, d'un ailleurs, mais d'un ailleurs qui ne peut être atteint que par une traversée. Le déplacement qu'effectue Tridarir ne nous livre pas d'information quant au nouvel espace reterritorialisé. La narration s'est achevée lorsque le personnage-enfant est parti par barque au milieu de l'océan, vers un nouvel espace qui n'est pas encore nommé par l'auteur. Cela égrène un questionnement qui transcende les ornières d'une quête atavique. La quête mémorielle devient alors errance dans un espace déchiré par les guerres.

Après la mort de Lislei, l'auteur relate un épisode douloureux sur lequel s'achève le roman : le départ de Tridarir. Ce personnage est parti retrouver ses parents morts dans l'océan :

Il (Tridarir) s'affaire autour de la barque. Il a réussi à la tirer jusqu'au bord de l'eau. La mer est plus grosse qu'hier. Trid s'est entièrement déshabillé. Il est revenu vers moi (Kader), m'a regardé avec compassion.

- Il est temps, Kader, la mer va monter. J'y vais.
- Tu vas te noyer, Tridarir (je n'ai pas osé l'appeler Trid), jamais tu n'arriveras en Tasmanie. Et puis tu n'es plus rien là-bas...
- Je n'ai pas besoin d'aller aussi loin. C'est au milieu de l'eau que se trouvent mes parents. J'irai simplement les rejoindre [...]
L'Aborigène a lancé un coup d'œil à l'océan immense. Le vent était devenu plus fort, gonflé des alizés nés au-dessus de l'océan Indien. Trid a frissonné.⁸⁷

Ce personnage est marqué par l'obsession malade qu'il entretient à l'histoire. Il est surchargé par le poids du passé, marqué par des souvenirs qui parasitent sa conscience et qu'il ne peut contrôler. Ainsi, la perception du passé qui caractérise ce personnage est construite aussi bien par la mémoire culturelle que par la mémoire transmise lors des longs dialogues

⁸⁶Soubias, Pierre, « Entre tradition et refondation : le sens des références épiques chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma », in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine. *Épopées postcoloniales*, 2017. P.273.

⁸⁷ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.315-316-317

avec Kader et Lislei qui lui content la terrible tragédie de son peuple. La mémoire culturelle selon Marianne Hirsch se manifeste souvent par la répétition d'un nombre limité d'images, utilisées de manière emblématique et iconique pour signifier un certain événement. Ainsi, sont les rêves qui obsèdent Tridarir, la nuit.

Comme héritier du passé, il est oppressé par une mémoire traumatique qui l'obsède et qui le pousse à préserver le souvenir du génocide des Tasmaniens et des membres de sa famille en tant que descendant de toute une génération disparue. Ainsi, vivant à cheval entre le présent et le passé, entre l'hospitalité de sa nouvelle famille, le passé non encore révolu, il erre et se déplace vers une terre inconnue chargée d'un poids mémorial indéniable à la recherche de ses parents, en quête d'une vérité qui n'a jamais été dite. Cet espace océanique infini complètement nouveau est décrit de sorte à refléter la polysensorialité du personnage : la compassion et les frissons. Il écrase, étouffe et anéantit (Tridarir découvre subitement le sentiment du néant) pour montrer le début d'une crise identitaire chez le personnage.

Tridarir ne peut rester impassible devant l'intense émotion que véhiculent sa culture aborigène et celle de ses parents. Il est l'être qui éprouve des sentiments ambivalents, contradictoires qui lient l'amertume générée par l'absence et la disparition des êtres les plus chers à la douceur de la nostalgie des moments de bonheur passés avec sa famille. Le mysticisme aborigène guide les pas de Tridarir qui tente de retrouver les Sentiers des Rêves de ses ancêtres.

Par ailleurs, le passage cité ci-dessus relate le traumatisme par excellence subi par Tridarir : la mort de ses parents. La description n'abonde pas en détails macabres, mais il convient de remarquer que le récit acquiert ici une dimension cardinale. Le texte interroge la possibilité d'une transformation personnelle et collective mise sur le temps et la culture contre la répétition impitoyable du traumatisme.

Dans le texte, la représentation de la déliquescence humaine affronte la vision incantatoire d'un passé prestigieux. Tridarir subit les pires exactions dans son enfance mais l'obsession du passé le pousse à chercher sa force. L'anamnèse de la mère et du père qui acquiert une tonalité répétitive tout au long du récit redynamise l'espace de la narration dans la mesure où la mise en récit, en mots, édulcore et allège le spectacle de la violence. L'écriture cherche à prendre mesure de l'espace. Un regard global sur le roman invite le

lecteur à prendre en compte l'harmonie de l'espace investi, et d'affectivité et celle de l'écriture qui permet de franchir les frontières, ces lieux liminaires voire de transition qui permettent le passage des « espaces striés »⁸⁸ d'une situation d'enfermement à celle de liberté : d'un pays à une autre, d'une vérité à une autre, d'une identité à une autre, etc.

Réinventer la mémoire dans des imaginaires nomades, de la mobilité, des latitudes, c'est inscrire l'œuvre de Benmalek dans une cartographie littéraire où la permanence de la mémoire nomade, de l'histoire et de la géographie littéraire y sont présentés.

Toutefois, les paradigmes de l'exil, du témoignage et de l'espace participent à mieux saisir l'intentionnalité de notre romancier ainsi que les contours de la compréhension et de l'analyse littéraire.

⁸⁸Terme employé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* et qui signifie à l'encontre des espaces lisses, des espaces hétérogènes et territorialisés ou des flux de toutes sortes qui s'opèrent. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

Chapitre -III- Un auteur multipolaire

Controversé dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes annonce pourtant le « retour de l'auteur » : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne »⁸⁹ Ainsi, après avoir proclamé sa mort, Barthes fait ressusciter la figure de l'auteur en 1968.

Celle-ci est le produit de la mise en scène de l'auteur par lui-même et par d'autres selon une dramaturgie qui lui permet de se positionner dans l'espace littéraire. Jérôme Meizoz dans son dytique *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités* l'a définie ainsi : « la présentation de soi de l'écrivain, [...] la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un ethos linguistique et de conduites littéraires publiques. »⁹⁰

Par conséquent, étudier la posture de l'auteur dans un champ littéraire suppose plusieurs modalités. Il s'agit d'une part d'étudier la « présentation de soi de l'écrivain », constitué par l'étude de son comportement et le répertoire historique de ses conduites littéraires (entretiens, prix littéraires, etc.) voire son « auto-crédation » dans l'espace extratextuel. D'autre part, du point de vue textuel, la notion de posture s'accompagne de la représentation d'un « ethos discursif » c'est-à-dire que la posture auctoriale est orchestrée par sa dimension discursive dans laquelle l'attitude de l'auteur est inscrite, qu'elle soit personnelle, émotive ou affective. Ici l'éthos⁹¹ se construit dans le corps du texte fictionnel mais aussi dans les conduites littéraires : la manière d'être, la manière d'« affirmer son autorité et projeter une image de soisusceptible d'inspirer confiance » souligne Roland Barthes⁹². En d'autres termes, il s'agit de l'image que l'auteur produit et assume plus au moins, puisque l'image qu'il renvoie « n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur » mais « est construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par

⁸⁹Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris. Ed. du Seuil, 1973. P. 45-46.

⁹⁰Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités*. Genève. Ed. Slatkine. 2011. p.18.

⁹¹Au sens weberien du terme.

⁹²Amossy, Ruth, « Ethos », in : Aron, Paul – Saint-Jacques, Denis – Viala, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris. PUF. 2004.

*l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc) et les publics »*⁹³.

La réception de l'œuvre par le lecteur est un processus de médiation de l'œuvre dans l'espace social que Ruth Amossy nomme « éthos auctorial »⁹⁴: « *toute création, souligne Jérôme Meizoz, se fait en relation avec un public supposé, fantasmé ou connu, et en porte la trace : la posture d'un écrivain s'étudie donc aussi selon son rapport aux publics »*⁹⁵. Comme un effet de texte, l'*ethos* désigne la manière dont le « garant » du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux des lecteurs.

Par ailleurs, le concept de posture est légitimé par les prises de position dans le champ littéraire d'un point de vue verbal (scénographies, forme littéraire, genre littéraire, éthos, imagerie, choix stylistiques, etc.). Nous verrons donc dans notre analyse la manière dont la posture de l'auteur se joue dans l'interaction entre l'*ethos* discursif de l'écrivain et sa position dans le champ littéraire, politique, religieux.

Dans ses romans, Anouar Benmalek construit une constellation posturale traduite par des *ethès* distincts et d'autres aspects qui font émerger sa personnalité. Ses origines, l'utilisation de la langue française, ses préoccupations citoyennes au sein du comité contre la torture, sa fonction de journaliste, ses stratégies stylistiques, les genres littéraires diversifiés et la démarche mémorielle qui imprègne l'ossature de son œuvre littéraire se combinent pour dégager une posture littéraire originale. Questionner ainsi ses choix, ses positionnements littéraires et institutionnels relèvent de notre étude et pose la question de sa négociation et de sa renégociation dans l'espace littéraire. Ainsi, de quoi se nourrit et comment se construit l'*ethos* de notre écrivain ?

Notre étude s'aiguïsera en éclairant quelques subtilités que nous avons jugées opportunes de définir. La première est la difficulté de cerner la construction de l'image de soi dans une fiction. À la différence de l'autobiographie plus bavarde, il faut repérer les à-côtés discursifs ou comportementaux de l'auteur sans se laisser aller à des interprétations abusives ou erronées. La deuxième réside dans la « singularité posturale » de notre écrivain qui parcourt sur des champs autres que la poétique : la linguistique, la sociologie, l'histoire, la

⁹³Jérôme Meizoz, cité par Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur ». Revue Argumentation et analyse du discours ADARR, N°3 « Ethos discursif et image d'auteur », 2009. Consulté le 30/01/2019. p.12. URL : <https://journals.openedition.org/aad/662>

⁹⁴Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

⁹⁵Meizoz, Jérôme, « Recherches sur la posture : Rousseau » in : *Littérature*, n°126, 2002. « L'épreuve, la posture » p.5. URL : <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1753>

philosophie. Il est donc nécessaire de concilier ces diverses approches pour l'analyse de sa posture auctoriale.

Par conséquent, nous avons décidé d'adopter comme grille d'analyse celle de Jérôme Meizoz⁹⁶ qui propose quelques enjeux stratégiques d'élaboration posturale. Cependant, notre analyse s'articulera sur quelques modalités sociologiques propres à notre écrivain qui ne rentrent pas dans le champ sociocritique de Meizoz dont l'étude porte sur l'œuvre de Romain Gary⁹⁷, Rousseau⁹⁸ et Ferdinand Céline⁹⁹.

Nous essaierons ainsi d'articuler les postures discursives et non discursives propres à Anouar Benmalek, à son action citoyenne dans l'espace public.

Dans les trois romans dont la matière du récit n'est pas autobiographique, nous avons délimité plusieurs postures auctoriales spécifiques et génératrices de formes discursives. Ces postures font sens avec une position ou des positionnements singuliers et complexes.

Anouar Benmalek est à la fois un écrivain exilé, un écrivain-géographe, un écrivain archiviste, un « témoin-histor ». Ainsi, la scénographie romanesque de ses textes ne se comprend qu'en relation avec la scène englobante (sociale, politique, culturelle) que nous allons illustrer et dans laquelle il s'inscrit.

III-1- Ecrivain exilé

Anouar Benmalek est né à Casablanca au Maroc en 1956, d'un père Algérien et d'une mère Marocaine. Il a été l'un des fondateurs, après les émeutes d'octobre 1988, du Comité algérien contre la torture (CACT) de 1989 à 1991. Avant qu'il ne soit Docteur en Mathématiques en France, il fut professeur à l'Université des Sciences et Techniques d'Alger de Bab-Ezzouar en Maîtrise de mathématiques à L'Université de Constantine. Sa thèse de doctorat en probabilités et statistique a été soutenue à Kiev.

Son passage dans le monde journalistique lui a été d'une grande utilité. Journaliste chroniqueur dans l'hebdomadaire algérien « Algérie Actualité », il passe une partie de sa

⁹⁶ Outre la conception de Meizoz, celle de Dominique Maingueneau compte trois « instances auctoriales » à savoir : la personne, l'écrivain et l'inscripteur.

⁹⁷ Gary, Romain, *La vie devant soi*, Paris, Ed. Mercure de France, 1975

⁹⁸ Rousseau, Jean Jacques, *Les Confessions*, Livre huitième. O.C.I, Paris. Ed, Launette, 1889.

⁹⁹ Céline, Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris. Ed. Gallimard, 1973

jeunesse à écrire l'Algérie de l'époque, celle des années du temps du parti unique. Les événements d'octobre 1988 en Algérie et leurs conséquences ont constitué pour l'auteur le tout début de sa carrière littéraire : « À cette époque il m'était apparu que tout devenait accessoire devant l'urgence du moment: dénoncer les assassinats, la torture à grande échelle, le mensonge étatique, la corruption structurelle du pouvoir »¹⁰⁰, a-t-il déclaré.

Sa contribution au Comité national contre la torture et sa collaboration à l'écriture du *Cahier noir d'octobre*¹⁰¹ l'ont poussées à s'investir dans la pratique journalistique :

Longue litanie douloureuse de témoignages détaillés de citoyens emprisonnés et torturés par la police et l'armée au cours de ces fameuses émeutes. [...] C'est pendant ces années-là que je me suis le plus investi dans l'activité journalistique. J'ai collaboré régulièrement à des quotidiens et à des hebdomadaires. En particulier, j'ai tenu une chronique à Algérie Actualité.¹⁰²

C'est pendant les années quatre vingt, au vu et au su des scories de la société algérienne, les malaises mémoriaux et identitaires qui l'ont tourmentés que naît l'engagement de l'auteur pour en lutter par les ressorts de l'activité littéraire (romans, nouvelles, poésie, chroniques) depuis 1984 jusqu'à nos jours. Dans ses chroniques, il raconte une Algérie affligée par la « hogra » et le chagrin au lendemain de l'indépendance. Il souligne : « *Mon pays est un paquet de sanglots que personne ne veut entendre. Mon pays a été martyrisé, déchiqueté, labouré par le chagrin et l'effroi. Et, pourtant, ses souffrances nelui ont guère valu de compassion de la part de ses voisins...* »¹⁰³.

En effet, l'Algérie est au cœur de sa production romanesque. Il revivifie les affres historiques et les épisodes douloureux connus par son pays au travers d'un traitement fictionnel¹⁰⁴. D'après l'extrait journalistique ci-dessus, Anouar Benmalek se place dans la

¹⁰⁰ Benmalek, Anouar, Interview (Algérie-Actualités) n° 1097, Octobre 1986.

¹⁰¹ Le *Cahier noir d'Octobre*, 1989, SNED. Algérie, écrit par le Comité national contre la torture dont fait partie Anouar Benmalek. Il s'agit de témoignages recueillis par des journalistes.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Benmalek, Anouar, Interview Algérie littérature Action, n°17, janvier 1998.

¹⁰⁴ « Malgré cet environnement parfois terrifiant, et peut-être en relation directe avec lui, la production littéraire cependant continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou encore : cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différentes » in *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Aloui, Paris. Ed. EDICEF-AUPELF, 1996.

lignée des écrivains maghrébins qui vivent en situation d'exil. Cette situation serait-elle ainsi un choix volontaire ou représenterait-elle un moyen de liberté et de création littéraire?

Dans un article intitulé « Etre 'Arabe' et écrire en français », Benmalek note :

Pis, écrivant dans une langue européenne, je vis en Europe et j'ai l'outrecuidance de ne pas me sentir traître ni par rapport au pays dont je suis originaire, ni par rapport au pays qui m'a accueilli après un départ, comment dire ? *précipité* d'Algérie au début des années quatre vingt-dix à la suite de menaces assez précises (en arabe ou en français !) se proposant de changer les positions respectives de ma tête et du reste de mon corps.¹⁰⁵

Il s'agit bien d'une « transition » volontaire mais imposée. Il s'est exilé pour des raisons politiques afin d'échapper aux représailles du régime des années noires et de la décennie quatre-vingt dix mises en place dans son pays d'origine.

De ce fait, la condition d'exilé qui marque la situation dans laquelle vit Anouar Benmalek est présentée à ce niveau comme une évasion nécessaire pour raison de survie.

Anouar Benmalek appartient à ces générations d'écrivains algériens pour lesquels l'écriture de l'exil fait matière littéraire. Il est vrai que l'exil est un thème récurrent que l'on retrouve sous plusieurs formes dans les textes d'auteurs maghrébins : exil langagier, exil géographique volontaire ou forcé traduisant leurs vécus sous formes de témoignages ou d'autofictions, de romans sociaux et y dénonçant les conditions de vie, de travail et d'intégration. Ces auteurs en exil, conscients de leur quotidien, de leurs souffrances et de leurs rêves, évoquent la France, pays d'accueil longtemps mythifié, et insistent notamment sur leur exil linguistique, culturel et social à la fois espace de liberté et de déchirement.

Ainsi, la signification syntaxique de ce terme reste confuse de par les conséquences psychologiques qu'il engendre. Concerne-t-il ceux qui ont été expulsés de leur pays ou ceux qui se sont imposé un exil volontaire ?

Dans un article intitulé « La littérature algérienne d'expression française. L'Exil, la plus grande des solitudes », un journaliste algérien précise :

¹⁰⁵ Benmalek, Anouar, « Etre 'Arabe' et écrire en français », Festival arabesque, Kennedy Center, Washington mars 2009. In *Chroniques de l'Algérie amère*. P. 452

Les écrivains algériens, les précurseurs de la littérature algérienne ont tous eu comme le quotidien, l'exil forcé, l'exil comme choix à sens unique et n'ont de cesse de revendiquer une patrie. Mouloud Mammeri, Malek Haddad, Kateb Yacine, Assia Djébar, Mohammed Dib, Rachid Mimouni, Malek Ouary, Jean et Taos Amrouche, Mourad Bourboune, Nabil Farès, Anouar Benmalek, Yasmina Khadra et bien d'autres, ont tous été des sortes de nomades, prenant souvent les chemins de l'exil à la recherche d'un équilibre difficile à trouver.¹⁰⁶

Cet « équilibre » que cherchent les écrivains maghrébins en situation d'un double exil à la fois linguistique et géographique fait partie d'un processus de création, l'écrivain immigré étant un excellent observateur à la fois du dedans et du dehors. Cette trajectoire, commune à beaucoup d'écrivains, influence, conditionne et favorise l'entreprise de l'écriture. Une fois les blessures du passé guéries, toute expérience exilique peut devenir positive, enrichissante et créative.

Ces écrivains ne fuient pas leur pays et/ou ne prennent pas de distance avec leur terre ancestrale ou leur langue maternelle mais l'exil s'est imposé à eux comme nécessité, voire une manière d'assouvir leur créativité et d'avoir une existence indéniablement reconnue. Leur terre natale ne leur offre cependant pas les moyens nécessaires à la mise en avant de leur projet artistique ni à la reconnaissance de leurs statuts d'intellectuels. Jeanne-Marie Clerc souligne à ce propos : « *cet exil imposé par le destin personnel, cette double acculturation, puis cet impossible retour au pays natal déchiré, se sont transmués en vocation d'écrivain assumant volontairement l'enracinement impossible* »¹⁰⁷.

Ainsi, la migration, vécue dans les premières années comme une forme de passage obligée pour les Nord-Africains, devient, au fur et à mesure, pour des écrivains classiques comme Kateb Yacine et Assia Djébar, un lieu d'expérimentation et de création littéraire. La trame narrative de leurs écrits traduit un système romanesque polyphonique critiquant à la fois la raison coloniale et la raison nationaliste. Dans cette optique, écrire en français pour Kateb Yacine en France consiste à « *dire aux Français qu'il écrit en français qu'il n'est pas français* » [aux Français que l'Algérie n'est pas française].

Grâce à l'activité scripturaire, Assia Djébar offre une voix à toutes les Algériennes. Sa condition d'écrivain femme se complexifie davantage à cause de son utilisation de la langue

¹⁰⁶ N.B, « La littérature algérienne d'expression algérienne. L'Exil, la plus grande des solitudes », article publié dans le journal la Rédaction Nationale, le 06-05-2003, consulté le 10/01/2019.

¹⁰⁷ Clerc, Jeanne-Marie, *Assia Djébar. Écrire, résister, transgresser*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, p. 33.

française. A l'instar de Kateb Yacine et de Mohammed Dib, elle réclame le droit de s'exprimer dans la langue du colonisateur pour s'approprier ce par quoi l'entreprise coloniale a voulu l'aliéner, mais à cela s'ajoute une volonté singulière et tenace d'offrir, grâce à la pratique scripturaire, une voix, une « *fantasia* » à toutes ces figures féminines algériennes affranchies par l'expérience de la guerre et que l'indépendance a tôt fait de réinscrire au cœur de l'espace domestique, des voix tuées par l'Histoire.

III- 1-1- De la langue

La langue française dont se saisissent les écrivains francophones postcoloniaux les place dans une situation d'insécurité linguistique, selon Lise Gauvin. La pratique langagière d'un écrivain francophone est une pratique souvent traversée par le soupçon, la douleur et l'inconfort. C'est pourquoi ces écrivains de l'« Intranquillité »¹⁰⁸ réfléchissent sans cesse sur cette question, sur leur sentiment d'étrangeté dans la langue française et sur les besoins de trouver une forme d'expression propre, qui deviendra vite le signe d'une identité. Cela entraîne la possibilité d'une production réflexive et rénovatrice dans un sens, et dans un autre l'éloignement du modèle linguistique dont ils ont hérité.

Abdelkébir Khatibi se voit ainsi contraint à réinventer la langue française, à créer son propre langage dans la langue du colonisateur en inventant un concept théorique propre à un espace sans frontières linguistiques : il s'agit de la « bi-langue »¹⁰⁹, « *processus de traduction conscient ou inconscient d'une langue à l'autre* ». Khatibi dans *Amour bilingue*, Mohammed Dib dans *Habel* mettent en exergue cette hospitalité de la langue étrangère/française qui accueille l'écrivain exilé tout en respectant son inviolabilité et son Altérité. Une telle condition place incontestablement l'écrivain francophone dans un contexte multiculturel et plurilingue :

¹⁰⁸Lise Gauvin propose de substituer la notion de « Littératures mineures » à celle de « Littératures de l'Intranquillité », une pratique langagière de soupçon de l'écrivain francophone.

¹⁰⁹Le concept de « bi-langue » a été inventé par l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi, qui y décrit la situation dans la langue tout en faisant appel à un contexte culturel multilingue.

Parce qu'il y a toujours cet espace impossible à franchir, et même à contourner, un espace exclusif, interdit, réservé, contre lequel tôt ou tard chacun finit par buter. Un espace même si elle veut le traverser, Sabine, ou semble désirer l'ouvrir (...) un espace dont il se sent plein. Plein à craquer, peut-être à périr. Il voit Sabine, impuissante, fragile, obstinée. Il voit le monde réduit à l'image en creux de cette inviolabilité.¹¹⁰

Dans cette tension sempiternelle, les écrivains francophones se retrouvent situés au carrefour entre les langues, en contact permanent avec l'Autre et son langage. Une telle tension est à la fois synonyme de perte, de déchirement, de déperdition mais aussi et surtout d'invention, de création et de redynamisation de l'imaginaire.

Toutefois, le rapport à la langue française, tout en étant un aspect récurrent dans le paysage et la création littéraires algériens, est complexe et assez peu serein. En effet, le français s'est imposé à l'encontre ou à côté des autres langues nationales et vernaculaires que sont l'arabe dialectal, le berbère et l'arabe classique. La langue française n'est pas uniquement utilisée par les écrivains français, elle l'est aussi par les auteurs francophones qui la maîtrisent, la retravaillent à partir de leurs imaginaires culturels divers et, pour reprendre Assia Djébar, « *l'ensemencent par les sons et les rythmes de l'origine, l'allègent des interdits paroxystiques et l'ouvrent au différent* ». Kateb Yacine, pour qui la langue française fut « un butin de guerre », avait choisi le français comme arme poétique mais aussi comme arme de révolte contre le système colonial. Quant à Assia Djébar, écrire en français fut un choix pour fuir le climat de suspicion et de terreur imposé par la doxa officielle du pays, qui a constitué plus tard le terreau de la barbarie sanguinaire. Cette langue constitue ainsi la langue d'émancipation, celle de la psyché et notamment un outil d'écriture : « *devenue la mienne, souligne Assia Djébar, tout au moins en écriture, le français donc est lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation, ou de ma rêverie, cible de mon utopie peut-être, je dirai même ; tempo de ma respiration, au jour le jour.* »¹¹¹

La langue prise comme un espace identitaire oblige l'écrivain francophone à penser la langue et à dévoiler sa prise de position, à la manière de Abdelkébir Khatibi : « *la langue*

¹¹⁰Dib, Mohammed, *Habel*. Paris. Ed. du Seuil.1977. p.15.

¹¹¹Djébar, Assia, « Littérature et transmission », Colloque de Cerisy, publié dans Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.414

*française n'est pas la langue française, elle est plus au moins toutes les autres langues internes ou externes qui la défont. »*¹¹²

Benmalek réussit à échapper à ce dualisme de la pensée qui consistait à discuter le problème de l'écriture maghrébine en termes de choix entre la langue française ou la langue arabe. L'inconfort même est garant de son métier car de par sa situation à la croisée des langues : « *Il a perçu, note Lise Gauvin l'autre de la langue, cet antre/entre de tension et de fiction, voire de friction, qui l'informe et la transforme* »¹¹³. L'amertume et le deuil de l'exil laissent leurs empreintes dans son écriture. L'Algérie semble être le terreau de sa création poétique. Il souligne :

Je n'habite plus le pays de mon père, mais une partie de mon âme est restée à jamais en Algérie, ce pays où les forces de la lumière et de l'esprit tentent de s'opposer aux forces de l'obscurantisme et du malheur dans un combat courageux, mais encore loin d'être gagné.¹¹⁴

Nostalgique d'un pays aux prismes de l' « obscurantisme et du malheur », il a réussi, par la force de l'écriture, à rendre son exil supportable car la hantise du passé est sans objet. Il a construit une passerelle pour traverser la Méditerranée et tenter de renouer symboliquement avec sa terre d'origine. « *Il y a des conditions objectives qui font que je suis un écrivain errant; ça m'a ouvert des horizons que je ne suis pas près d'abandonner.* »¹¹⁵ notait Kateb Yacine qui a tant souffert dans sa situation d'exilé.

Le statut d'exilé ne signifie aucunement attester d'un malaise identitaire. Et sur l' « errance » peut se construire une nouvelle figure. L'exil est intériorisé, il devient une dimension de l'être, voire un « *habitus* ». Il relèverait plus de l'imaginaire que du spatial. Il signifie alors une « *ouverture, partage et quête de progrès* »¹¹⁶. Cette « déterritorialisation »

¹¹²Cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. P.33-34

¹¹³Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2004, p.291-292

¹¹⁴ Benmalek, Anouar, « Appel au Roi d'Espagne. Discours d'ouverture des Young Mediterranean Leaders, Séville » in : *Chroniques de l'Algérie amère*, Op.Cit. p.381.

¹¹⁵Yacine, Kateb, « Le rôle d'un écrivain dans un État socialiste », in *Dialogues*, n° 6, 1963, p. 33.

¹¹⁶ Chanda, Tirthankar & Borgomano, Madeleine « Identités littéraires. Cahier spécial Ahmadou Kourouma, l'héritage », Revue intitulée Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud, N°155-156. ADPF, Paris, de Juillet à décembre 2004. P.06.

dans le sens où l'auteur se détache de son « territoire » pour se déplacer vers un ailleurs créé des agencements et des lignes de fuite et de passages qui le conduisent vers un espace libérateur et créateur.

III-1-2- Le personnage comme double

Dans notre corpus, les lieux de passage féconds que constitue l'expérience de l'exil se matérialisent dans la trajectoire romanesque des personnages qui évoluent dans une « nouvelle » diaspora engendrée par les guerres et les génocides. Ainsi, à la différence de certains écrivains francophones qui ont connu l'exil, Anouar Benmalek ne dévoile nullement dans sa fiction littéraire des topos narrants sa propre expérience. Le « je » autobiographique est absent dans la narration. En revanche, c'est par le biais de ses personnages que se dévoile son expérience intime de l'exil. Maria, Tridarir, Hitjiverwe, Kader, Juan sont des personnages qui ont connu les affres de la guerre civile comme l'a vécue Anouar Benmalek. Le personnage comme signe devient alors discret avatar de l'auteur. Il permet de mesurer le degré de vraisemblance qu'il faut concéder au récit fictionnel. Il est la composante incontournable pour la cohérence et l'évolution du récit. A la différence d'un morphème linguistique, le personnage, en tant que signe, n'est pas une donnée, à priori, stable et figée. Mais c'est « *une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs)*. Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte [...] et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur »¹¹⁷.

Benmalek introduit des « personnages-référentiels »¹¹⁸ dans ses romans. Des personnages historiques et des personnages sociaux qu'il fictionnalise, et qui sont porteurs d'une dynamique romanesque. C'est à travers eux que tourne la narration et c'est eux qui confèrent une cohérence au récit. Aussi, l'auteur recourt à des personnages qui se présentent

¹¹⁷*Ibid*, p.126.

¹¹⁸La sémiologie du personnage, selon Philippe Hamon, distingue trois grandes catégories : une catégorie de personnages-référentiels, une catégorie de personnages-embrayeurs et une catégorie de personnages-anaphores. Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*. Paris, Ed. du Seuil, 1977.

comme étant ses porte-paroles voire ses « délégués », ce que Philippe Hamon appelle les « personnages-embrayeurs »¹¹⁹. L'auteur est ainsi derrière ses personnages, il marque sa présence à travers leurs comportements, leurs réactions, leurs pensées, etc. Personnages possédant un substrat historique considérable, ils s'intègrent au texte sous la forme de métarécits relatés par l'un des personnages du roman ou par eux-mêmes.

Déportés, arrachés à leur terre d'origine, déracinés, les personnages de Benmalek se déplacent vers de nouveaux espaces qui ne sont pas les leurs pour échapper à la mort. Le romancier présente des personnages « référentiels-embrayeurs », fragmentés dont l'apparition transcrit les mouvements des errements/errances, et dont il faut reconstruire l'identité au fil des récits.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, les personnages sont embarqués dans un océan tumultueux: ils subissent tous les naufrages des violences historiques. Pris dans les tourbillons mémoriels, leur exil stimule des mémoires et des souvenirs (souvenirs de la terre natale, mémoires traumatiques de la guerre) par un punctum de représentations imaginaires d'un passé aux prismes de l'oubli. Participant à la grande aventure de l'humanité, ce roman de substance historique raconte un génocide absent de l'Histoire, celui des Aborigènes de Tasmanie, à travers la figure d'un enfant survivant, Tridarir, nommé « l'enfant du peuple ancien » et qui représente le dernier survivant. Alors que l'extermination des Aborigènes bat son plein par les colons et les convicts britanniques, Tridarir assiste à la décapitation de ses parents Walaya et Woorady qui « étaient parmi les tous derniers représentants des premiers habitants de la Tasmanie. »¹²⁰

Dans le texte, le personnage Lislei est une jeune orpheline alsacienne mêlée à l'épisode sanglant de la Commune de Paris. Emprisonnée et accusée d'être incendiaire, elle prend la fuite avec sa nièce Camille pendant l'insurrection de 1871 afin d'échapper aux représailles versaillaises. L'auteur souligne : « Elle erra avec Camille dans le Paris [...] Elle se dissimula dans des cours et des embrasures de portes [...] elle s'engouffra dans une ruelle, escalada un omnibus renversé [...] »¹²¹. Les verbes de déplacement utilisés dans ce passage marquent une résonance poétique de la fuite où le personnage est contraint de s'exiler pour

¹¹⁹Philippe Hamon qui rappelle qu' « Il est nécessaire de connaître les présupposés, le contexte : a priori, l'auteur par exemple n'est pas moins présent derrière un « il » que derrière un « je », derrière un personnage sous-qualifié que derrière un personnage sur-qualifié ». *Ibid.* p.123

¹²⁰ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. *Op.Cit.* p.73.

¹²¹ *Ibid.*, p.55.

se protéger contre l'ennemi. Lesli échoue. Elle est déportée dans une embarcation en Nouvelle-Calédonie avec d'autres prisonnières¹²².

Kader, jeune Algérien de Biskra, a vécu l'exil dès son enfance. Après douze ans à Damas, il revient combattre les colons français en Algérie et participe à la révolution saharienne d'El Mokrani. Issu d'une famille noble, il s'est constitué prisonnier et est déporté aussi en Nouvelle-Calédonie en 1872.

Ces deux personnages, Kader et Lislei, eux-mêmes en situation d'exil, prennent soin de Tridarir, le protègent de tout ennemi tout en luttant pour leur survie. Ils changent d'identité en Harry et Elisabeth Sutherland et prennent la fuite à Jackson Town, en Queensland. Le trio franchit les mers et traversent les continents au gré de leur destinée.

Exilé, le personnage Kader s'est affublé d'une nouvelle identité et vit des expériences extrêmement pénibles : son évvasion de la Nouvelle-Calédonie et l'épisode douloureux du massacre des Aborigènes.

Le prisonnier de Droit Commun condamné à l'exil et à l'errance sait qu'il ne retrouvera plus la terre de ses aïeux. Lors d'un voyage onirique, il parle à Nour, son premier amour : « *le passé est un pays dans lequel je ne vivrai plus. Pourquoi insistes-tu ? Jamais, jamais plus, je ne reviendrai chez nous* ». Il est convaincu que son départ d'Algérie est définitif en raison des conditions matérielles qui l'étouffent. De ce fait, il n'a plus que ses rêves pour revivre douloureusement son passé. De là, découle l'hypothèse que la trajectoire du personnage Kader se substitue plus au moins à celle de l'écrivain, exilé en France à cause des conditions politiques de son époque. La créativité de l'auteur serait inconsciemment influencée par de potentiels souvenirs d'événements marquants de sa vie, ce qui nous conduit à jeter un regard analogique sur le passé de l'écrivain. Benmalek souligne :

En partant de mon pays, j'ai simplement, à un moment donné de ma vie, usé de ma liberté de citoyen et de mon libre arbitre. En un mot, j'ai décidé de partir parce que les conditions d'exercice en Algérie et ce que je considérais être mon vrai métier, celui d'écrivain, n'étaient pas réunis. La vie étant misérablement courte, j'ai jugé que je n'avais plus le temps d'attendre que ces conditions s'améliorent. Je m'en suis allé, le cœur lourd de quitter mon pays, mes proches et mes amis [...].¹²³

¹²²*Ibid*, p.63-64.

¹²³Benmalek, Anouar, « L'Andalousie et la soif de pureté raciale » in : *Chroniques de l'Algérie amère*, Op. Cit p.371.

Il n'est pas anodin, dans l'économie du récit, que l'écrivain présente de nombreux points communs avec son personnage-narrateur Kader, seul personnage survivant du roman après les multiples péripéties. C'est ce que Roland Barthes appelle un « *effet de réel* ». Le personnage Kader n'est ni historique, ni mythologique, mais à travers sa dénomination, il s'identifie à une grande figure de la lutte qui est l'Emir Abdelkader, son arrière-grand-père dans la fiction de par ses vertus et sa bravoure.

Tous deux exilés différemment, Benmalek a choisi son exil qu'il assume tandis que Kader y a été forcé. Ils témoignent, *en sus*, des événements historiques qu'a connus l'Algérie.

En effet, il ne s'agit point de faire une analyse linéaire de la biographie de l'auteur mais plutôt une analyse des ressemblances entre certains éléments de sa vie et la récurrence des idées présentes dans son roman qui lui confère la caractéristique d'un « mythe personnel », inconscient et obsédant, d'après la méthode psychocritique avancée par Charles Mauron qui le définit comme « *un fantasme inconscient persistant qui fait pression sur la conscience de l'écrivain lorsqu'il écrit* »¹²⁴.

La création du personnage Kader est un affect susceptible d'influencer de manière inconsciente la vie du sujet écrivain, qui a influencé à son tour le Moi créateur de ce dernier. La ville de Biskra dont Kader est originaire et où il a grandi jusqu'à l'âge de 12 ans avant son exil vers Damas, fait référence au passé historique de l'Algérie, aux événements marquants qui ont traumatisé l'enfance de l'écrivain. Benmalek note dans une interview :

Du côté de mon père algérien, je pourrais citer, entre autres, cet arrière-grand-père qui s'était montré fort insolent envers le Bey de Constantine, pendant l'occupation turque. Une partie de la famille, par crainte des représailles, s'était réfugiée à Biskra où, un jour, elle reçut un énorme colis de l'administration ottomane: ce n'était rien de moins que mon héros de grand-père soigneusement empaillé par les soins des Turcs [...].¹²⁵

Ainsi, le monde qui est décrit dans notre roman offre de manière subtile un portrait de son créateur. Imaginer Kader c'est faire part d'une expérience vécue et rendre le personnage lu ou plus crédible. Celui-ci participe à la révolte d'El Mokrani. Son père avant lui, combattit dans les rangs de l'armée de l'Emir Abdelkader et fut témoin de son intervention en faveur des

¹²⁴Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la Psychocritique*. Paris. Ed. José Corti. [1963]1995. P.13-14.

¹²⁵Benmalek, Anouar, Interview dans *Algérie Littérature Action* N°17, janvier 1998.

Chrétiens persécutés du Proche-Orient. Neveu de l'Emir Abdelkader, Kader évoque cette séquence historique dans le texte d'un tournant fictionnel qui donne l'apparence de la réalité:

Son père faisait allusion à l'histoire d'un arrière-grand-père paternel qui s'était montré insolent envers le Bey de Constantine, au temps où les Turcs occupaient l'Algérie. La famille, avertie à temps de la colère du Bey, s'était enfuie en pleine nuit et avait gagné l'oasis de Biskra, à plusieurs journées de caravane de Constantine. Seul l'impertinent ancêtre n'avait pu participer à la fuite. Quelque temps plus tard, des janissaires vinrent livrer à la famille un grand colis de la part des autorités ottomanes : c'était le trop audacieux grand-père entièrement empaillé...¹²⁶

Ainsi, le contexte historique et socioculturel dans lequel a grandi Anouar Benmalek nous apporte plus de lumière sur les possibles origines de son mythe personnel, qu'il ne pouvait extérioriser involontairement ou volontairement que par l'acte d'écrire. L'on pourrait supposer que le personnage Kader avec son parcours narratif fait de courage, d'exploits et d'humanisme a un lien étroit avec la figure de son créateur.

L'existence de l'auteur, que relie l'enchevêtrement des personnages, des lieux et des époques, est omniprésente dans son rôle de narrateur. Ce double mouvement de fusion et d'individualisation se lit dans un autre passage. Benmalek se projette dans les incursions d'un « fantasme inconscient » de son personnage auquel il confie ses propres expériences. A Damas, Kader est accueilli chaleureusement dans une famille française qui lui donne le goût « voluptueux » pour/ de la langue française :

Le jeune Algérien fut admis dans l'intimité bruyante de l'Auvergnat et rapidement traité comme un des enfants de la famille au point que la mère – qui l'appelait 'Mon petit arabe' – décida de lui consacrer une heure par jour pour lui apprendre le français [...] les leçons se terminant toujours par un goûter plantureux- le délicat velouté d'une pâte noire au cacao mariée au sucre et à la vanille ! Pendant longtemps.¹²⁷

Ce passage nous rappelle la grand-mère d'Anouar Benmalek qui a bercé son enfance avec des récits d'aventures en langue française si bien qu'il nous offre des indices de ressemblance entre les deux vies des personnages : *La mère de ma mère était suisse, d'un petit canton près*

¹²⁶Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op. Cit. p.37

¹²⁷*Ibid.* p.38.

de Genève. Elle était trapéziste et avait fait longtemps partie du grand cirque Klee. J'ai eu la chance de bien la connaître. [...] J'en parle parce qu'elle est un peu à l'origine de mon dernier livre. ».

En ce sens, séduit par la découverte de l'arabe classique dans la poésie et notamment l'apprentissage de la langue française chez une réfugiée en Syrie¹²⁸, Kader rappelle le parcours littéraire de notre écrivain : la rencontre avec la langue française ainsi que ses récits d'aventures sont influencés potentiellement par sa grand-mère. Dans une interview, il confie :

« J'ai eu la chance de bien la connaître. C'était une personnalité flamboyante, soupe au lait et généreuse qui a bercé une partie de mon enfance par des récits de tournées fabuleuses et d'exploits extraordinaires. »¹²⁹.

Par le thème du double, c'est dans son héros que l'écrivain est incarné. Benmalek écrit en arabe classique des nouvelles et des poèmes. Dans le récit, Kader est représenté comme un personnage instruit, maîtrisant la langue arabe et passionné de littératures et de l'histoire de l'Orient arabe : « *La passion du fils de Hadj Omar pour tout ce qui touchait la littérature et l'histoire de l'Orient arabe [...]* »¹³⁰

Ainsi, en s'immisçant dans la vie de l'écrivain et dans celle de ses personnages, Benmalek nous livre une vérité profonde enrichie par une imagination tout aussi profonde.

Par conséquent, l'on pourrait croire que la colonisation française et ses tares, la guerre d'Algérie, les événements d'Octobre 1988, la Décennie noire et leurs conséquences ainsi que l'engagement de Benmalek au Comité national contre la torture¹³¹ sont en réalité les sources qui tissent le fil d'Ariane que notre écrivain ne cesse inconsciemment de suivre dans l'ensemble de ses romans, même s'il tente parfois de créer des variations certaines et des

¹²⁸Dans un passage du roman, Kader après ses leçons de Français chez la pâtissière française, rétorque « *–Les leçons se terminant toujours par un goûter plantureux – le délicat velouté d'une pâte noire au cacao mariée au sucre et à la vanille !* » (p.38). Après une longue réflexion, Kader s'est rendu compte que c'est la beauté de la langue qui est attrayante et attractive : « *Ce n'est pas leur faute [les français], c'est leur langue qui donne faim.* » (p.38).

¹²⁹ Benmalek, Anouar, Interview Algérie Littérature Action N°17, janvier 1998.

¹³⁰ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op. Cit. p.43.

¹³¹« Les événements d'Octobre 1988 en Algérie et leurs conséquences ont constitué pour moi une longue parenthèse dans ma pratique littéraire. A cette époque, il m'était apparu que tout devenait accessoire devant l'urgence du moment: dénoncer les assassinats, la torture à grande échelle, le mensonge étatique, la corruption structurelle du pouvoir. J'y ai passé beaucoup de temps en fondant, avec d'autres intellectuels algériens, le Comité national contre la torture dont j'allais être secrétaire général pendant quelques années. Le combat de ce comité a été un long combat, ingrat et ardu, presque sans espoir devant la force et la perversité de l'appareil d'état. Notre plus belle réussite aura été une réussite pour l'avenir, pour la mémoire du peuple algérien: la publication à Alger, par une entreprise d'état (!) du *Cahier noir d'octobre*, longue litanie douloureuse de témoignages détaillés de citoyens emprisonnés et torturés par la police et l'armée au cours de ces fameuses émeutes ».Interview Algérie Littérature Action N°17, janvier 1998.

figurations imaginaires qui ne l'éloignent pas vraiment de ce fil invisible, qui revêtent des « métaphores obsédantes ». Ainsi, le narrateur dans ce roman évoque, durant la conquête de l'Algérie, les enfumades des tribus de Sbéhas en 1844 et celle de Ouled Rais par le corps expéditionnaire français - qui s'étaient réfugiées dans les grottes- afin de réduire les partisans de l'Emir Abdelkader¹³².

Il fait notamment référence à la guerre civile de 1860 entre les Druzes et les Chrétiens Maronites sur les flancs du Mont Liban où l'Emir Abdelkader morigéna les Chrétiens et les sauva des Druzes :

Le vieil Emir, durant toutes ces journées de massacres, allant jusqu'à offrir la protection de sa garde et de sa demeure à des centaines de chrétiens épouvantés [...] – Crois tu (Hadj Omar qui rétorque à son fils Kader), petit morveux, que l'Emir permettrait qu'on égorge des femmes et des enfants devant ses yeux, fussent-ils chrétiens ? »¹³³ Souligne l'auteur.

Le narrateur évoque aussi la bataille de Gallipoli (aussi appelée bataille des Dardanelles) avec son fils Joseph-Youcef à laquelle il a participé, et qui opposa l'empire ottoman aux troupes britanniques et françaises en Turquie (1915-1916).¹³⁴

Par ailleurs, la contribution de Benmalek à l'activité journalistique est aussi à l'origine de son dévouement littéraire contre le pouvoir et ses scories, et notamment à toutes formes de violence. Il le confirme dans cette interview :

Cette période journalistique a été, pour moi, d'un grand enrichissement. J'y ai découvert le goût de "l'intervention" dans les débats qui agitaient et agiteront encore pour longtemps l'Algérie: la lutte pour la démocratie contre un pouvoir sans scrupule, avide de pérennité et de rapine, la lutte aussi contre la montée de l'islamisme politique (et très bientôt *armé*), contre ce cancer du Monde arabe, l'intolérance fanatique, le dogmatisme et le mépris vertigineusement revendiqué et affiché comme une vertu, envers la vie et la liberté de *l'autre*, celui qui ne se résout pas à accepter que des penseurs moyenâgeux viennent régenter sa conscience et son existence de tous les jours...¹³⁵

¹³² Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.46.

¹³³ *Ibid.* p.36

¹³⁴ *Ibid.* p.13

¹³⁵ *Ibid.*

En outre, le grand-père maternel d'Anouar Benmalek avait pour mère une descendante d'esclaves noirs mauritaniens. C'est l'une des raisons qui ont poussé notre auteur à s'intéresser à des sociétés différentes de la sienne. Ainsi, les situations dramatiques et les tragédies historiques connues par l'Algérie, l'Australie, la Namibie et l'Europe poussent notre romancier à s'ouvrir à d'autres cultures en effectuant des voyages, lesquels influenceront considérablement ses espaces narratifs¹³⁶ : un imaginaire migrant hanté par l'original et l'authentique dont le recours à la langue arabe favorise les thèmes de la réconciliation identitaire et de l'hybridité.

C'est pourquoi nous pourrions dire que Kader est un personnage qui peut être considéré comme le double romanesque de l'auteur.

Tenter de trouver les origines du mythe personnel de notre écrivain à travers l'étude des éléments importants de sa vie, revient à étudier le lieu social et familial dans lequel il a forgé sa personnalité, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, ou plus précisément jusqu'à son premier contact sérieux avec l'écriture. Présenter la vie et plus précisément le roman de Benmalek est une démarche qui vise à saisir d'une part, l'univers social de ce dernier, lequel selon nous, reste inconsciemment gravé dans sa production littéraire, et d'autre part, de voir le monde à travers son regard d'écrivain afin de mieux cerner son originalité scripturale.

De plus, les topos de l'exil marquent la substance romanesque du récit. Les parents de Tridarir, Woorady et Walya sont dans une mobilité constante, caractéristique des Aborigènes d'Australie à la recherche de moyens de survie. On lit brièvement dans le roman qu'ils ont été déportés pour une seconde fois des Îles Flinders vers la Baie des Huîtres.¹³⁷ La déambulation spatiale ne cesse d'occuper toute la narration : les personnages Kader, Lislei et Tridarir, Mathilde se retrouvent dans une embarcation vers la terre des Aborigènes et s'appêtent à affronter une meute de « chasseurs » d'Aborigènes (le Capitaine Bruce, O'Hoara, Hughie, Flynn). Ils tentent de s'évader pour échapper à l'enfermement qui les guette (Le départ à Jackson Town, le départ de Tridarir à la recherche de ses parents tués, etc.). Les déportations

¹³⁶Dans une interview, il note : « Quand vous avez de tels ascendants, je dirais, en plaisantant, qu'il est presque inévitable de succomber, un jour ou l'autre, à la tentation de prendre la plume pour " raconter " des histoires! Cette généalogie bigarrée explique peut-être également mon goût pour les voyages. Voyager est, pour moi, un acte presque métaphysique, d'autant plus indispensable qu'il vous plonge dans des sociétés plus différentes de la vôtre ». In : Algérie Littérature Action, N°17, janvier 1998.

¹³⁷ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit, p.80.

des personnages vers une terre étrangère se présentent pour nous comme un « retour d'exil », un « nouvel exil » dans la constitution des diasporas dans l'œuvre de Benmalek.

Dans *Fils du Shéol*, l'exil des personnages est celui des Juifs déportés vers des camps de travail et des camps d'extermination. Dans l'un des passages du roman, l'auteur relate une scène dans laquelle des détenus juifs sont envoyés travailler dans les camps de Grossrosen en Pologne tandis que d'autres arrivent de Hongrie :

Des trains de juifs affluaient de Hongrie [...] » (p.57), « [...] un nombre de plus en plus important de convois de Juifs de Hongrie étant programmés, de sorte qu'une partie des arrivants devraient sûrement être brûlés à l'air libre, directement dans des fosses comme au début » (p.70), « Dans cette tour de Babel de malheureux ramenés de tous les coins d'Europe dans des wagons plombés [...] un groupe de Russes et de Tsiganes s'était joints au recueillement des Juifs » (p.89)¹³⁸.

Nous remarquons que ces détenus vivent l'exil de façon tragique et inédite en ayant été arrachés à leur terre d'origine de force par des S.S. et transférés dans des conditions intolérables vers des camps de travail et d'extermination dits « *enceinte de la mort* »¹³⁹

De même, l'« exil » forcé vers les camps d'extermination en Namibie sous le 2^{ème} Reich se lit dans le double transfert, celui de l'enfant « sans-nom » et de sa maman Hitjiverwe et celui des autres Juifs hongrois, tsiganes et allemands (déportés vers des lieux inconnus):

Curieusement, l'enfant résisterait bien à l'interminable voyage qui mènerait le groupe des misérables prisonniers héreros (auxquels on adjoint bientôt des détenus namas), d'abord à pieds, puis en wagons à bestiaux sans toit, de la chaleur étouffante de la station-piège d'Otjozongombre, près du Waterberg, aux vents glacés de l'Atlantique Sud Balayant l'îlot de Shark Island, le camp de concentration le plus redouté de toute la Sudwestafrika, situé juste en face du port de Luderitz [...] Personne parmi les prisonniers ne comprenait pourquoi ils étaient emmenés aussi loin au sud, dans le pire Konzentrationslager de la colonie, [...] ¹⁴⁰.

Cet exil vers les camps de la mort aboutit à constituer un des lieux de mémoire parmi tant d'autres que sont les différents camps de travail, de concentration et d'extermination, lieux multiples où le peuple Herero et Namas fut massacré.

¹³⁸ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.57, 70, 89.

¹³⁹ Cité dans le roman *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.56.

¹⁴⁰*Ibid.* p.378-379

Irrévocablement, l'exil chez Anouar Benmalek ravive les mémoires enfouies et retrouvées. Il engendre une écriture poétique de la diaspora dans laquelle de multiples formes narratives expriment le déplacement et le déracinement. La nostalgie du passé et la peur de l'avenir pour un pays bafoué font de la douleur une matière féconde. En contant d'autres histoires et d'autres mémoires, Benmalek accomplit un retour aux sources et éprouve le besoin de plonger lui-même pour saisir l'étincelle de vérité sur son identité profonde jusque-là méconnue ou occultée. L'Algérie, son pays d'origine, semble être cette mnémosyne définitive autour de trois romans. Ce désir de ré-ancrage voire de « reterritorialisation » spatiale, culturelle et littéraire est explicité dans un entretien où Benmalek explique son recours à l'Algérie :

Oui, je parle de l'Algérie parce que c'est ce que je connais le mieux [...] ce hasard de la naissance n'empêche pas un nombre d'entre nous d'être travaillés par une aspiration que l'on peut qualifier d'humaniste ou de religieuse (à chacun de choisir sa terminologie). Cette aspiration se résume ainsi : se conduire pendant le temps qui nous est imparti sur cette terre en être humain à peu près respectables, solidaires des autres êtres humains pris individuellement, et de l'humanité en général. C'est un très gros contrat envers nous-mêmes et envers les autres et nous arrivons, cela va de soi, rarement à le remplir.¹⁴¹

De plus, dans le roman *Ô Maria*, nous retrouvons une description souvent très détaillée de certains aspects particuliers liés à l'exil des personnages : embarquements, embarcations et déportations dans l'espace de la guerre qui donnent à voir, pour reprendre Bertrand Westphal, une *multifocalisation* des lieux.

L'expulsion des Morisques dans l'ensemble des royaumes espagnols génère leur asservissement puis leur massacre de la part de l'Inquisition Chrétienne :

La déportation en Castille, au plus glacial de l'hiver, et dans des conditions de dénuement effroyables, des Morisques de l'ancien royaume de Grenade allait décimer cette population déjà épuisée par deux années d'affrontement sans merci, égrenant le long des chemins du bannissement un inexorable chapelet de milliers de cadavres [...] Fuyant vers le sud, la famille (de Maria) avait espéré échapper à la cruauté des affrontements entre rebelles et forces royales, ces dernières renforcées par les prisonniers de droit commun de l'ancienne capitale nasride, libérés et armés

¹⁴¹Benmalek, Anouar, « Le rapt, le passé finit toujours par nous rattraper », in Liberté, LivresQ et Algérie News, 1^{er} novembre 2009.p.396-397.

par la chancellerie du roi Philippe. Le hasard et la panique avaient conduit la petite famille jusqu'à une ville forteresse nichée dans les contreforts de la Sierra.¹⁴²

Le récit offre une description subtile de la déportation des Musulmans d'Espagne vers des lieux inconnus ainsi que leur destruction massive. La prégnance mémorielle et historique se manifeste dans les espaces en déplacement (Castille, royaume de Grenade, l'ancienne capitalenasride, Sierra) qui participent à la construction de la diégèse. En effet, la création littéraire re-produit le référent spatial et crée une conception mobile d'un lieu ou des lieux qui offrent au lecteur l'univers à la fois cahoteux et vivace de l'Espagne musulmane. L'auteur nourrit dans le texte le regret et la nostalgie du passé glorieux de l'Andalousie qui est au sens fort et premier du terme, désir du retour à l'Espagne musulmane, d'autant plus douloureux qu'impossible. De ce bassin du patrimoine arabo-andalou et fleuron de l'art hispano- mauresque, les Morisques d'Espagne sont expulsés dans des conditions injustes et de façon coercitive. Dans ce passage, la famille de Maria est en errance (les verbes d'action connotent l'action d'errer) vers le sud, arrachée de son territoire, convertie de force au christianisme, survolant plusieurs villes pour trouver refuge afin d'échapper aux oppresseurs. L'espace polyvalent de la narration est un espace d'errance, de refuge et de terreur, caractéristiques qui suscitent chez les personnages anxiété, paix et peur, ce qui reflète subséquemment l'état psychologique des exilés.

La permanence du thème de l'exil se lit également dans ce roman à travers les circulations mnémoniques et imaginaires de Maria. Elle souhaite échapper à son Maître Don Miguel pour retrouver ses parents et sa tante Lucie. Elle erre ainsi, accablée, pour se rappeler son passé, dans un espace morose :

Maria s'était mise évidemment à rêver d'évasion depuis sa première nuit chez le peintre. C'étaient des rêves délicieux qui se payaient par un torrent d'amertume au réveil, mais devenus si nécessaires que Maria avait fini par en accepter le prix. A la fin, juste avant de sombrer dans le sommeil, elle les provoquait en fredonnant des bribes de chansons que sa tante lui avait apprises. Elle arrivait même à créer cet état de rêve pendant le jour, rien qu'enfermant les yeux et en se répétant, jusqu'à en avoir le tournis, qu'elle dormait.¹⁴³

¹⁴²Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op.Cit. p.33.34

¹⁴³*Ibid.* p.101

Le souvenir est empreint du passé. Maria saisit la trace mnésique en allant la chercher par une évocation onirique dans le passé pour l'inscrire dans le présent. Ce que Henri Bergson appelle « la reconnaissance ».¹⁴⁴ La « mémoire heureuse » qu'elle provoque, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, est significative pour oublier la terreur de l'Inquisition chrétienne. L'oubli, dit Ricœur :

[...] est vécu comme une menace : c'est contre cet oubli-là que nous faisons œuvre de mémoire afin d'en ralentir le cours, voire de le tenir en échec.[...]L'oubli est déploré au même titre que le vieillissement ou la mort : c'est une des figures de l'inéluctable, de l'irréversible.¹⁴⁵

Ainsi, l'oubli est consubstantiel au souvenir, à la mémoire. En effet, la présence de l'Absent dans ce passage est marquée par la survivance des images du passé dans l'espace temporel de la narration. Ces images sont en perpétuelle mouvance dans l'espace immatériel de la mémoire : entre présence-absence et distance de l'oubli entre passé et l'état présent du souvenir. Cette corrélation entre ces topos, qui traduisent des variations du déplacement, caractérise, à notre sens, l'expérience de l'exil faite d'amertume et de désespoir que vit l'esclave vendue lors de son embarquement à Séville.

Par conséquent, chez Benmalek, l'exil, nous l'avons démontré, se présente comme un exutoire et/ou une obsession. C'est une « aspiration » aussi à la re-construction du commun, du vivre-ensemble et à l'instauration de conduites humanistes. Le champ littéraire algérien porte l'empreinte d'une complexité culturelle-linguistique aussi diverse que polémique. A la transgression du choix de l'écriture dans la langue de l'Autre qui se proclame comme un « butin de guerre »- intériorisée ou rejetée par les auteurs et qui pèse lourdement sur la littérature algérienne d'expression française- correspond une autre forme de suspicion pour Anouar Benmalek qui recourt à une écriture diasporique qui le démarque de la littérature algérienne. Ainsi, la rupture avec l'Algérie et le sentiment de perte et de blessure qui en résulte forment les assises paradoxales de l'identité en renouvellement. Ayant fui son pays, Benmalek y revient sans cesse pour explorer les lieux troubles/troublés inhérents à l'Algérie et à d'autres espaces mémoriaux. La diaspora mémorielle a donc permis à Benmalek de s'en

¹⁴⁴Bergson, Henri dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* souligne que « L'acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent est la reconnaissance », Quadrige, Presse universitaire de France, 1965, 72^e édition, p.235.

¹⁴⁵Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Ed. Points, 2003. p.552-553

sortir tout en revenant au point de départ, au passé sans lequel aucune mémoire ne saurait être réinventée. Cette posture énonciative de l'écrivain dicte rétrospectivement la conduite de l'auteur civil. Ici, l'option d'une posture littéraire interne à l'énonciation romanesque vient compléter et prouver le comportement social de l'écrivain. En effet, sa posture d'écrivain exilé évolue dans son écriture à travers le parcours narratif de ses personnages exilés.

Cette conscience diasporique comme présentation de soi de l'écrivain anime le roman contemporain qui propose un monde fluide où s'entrecroisent et se connectent de multiples réseaux transnationaux. Cette posture de l'auteur joue ainsi le rôle de processus de médiateur de l'œuvre dans l'espace diasporique. Autrement dit, le positionnement diasporique de l'écrivain s'inscrit pleinement dans la volonté de favoriser le dialogue et les regards croisés des communautés dont la mémoire est dévalorisée ou perdue. Cet *éthos* de la diaspora exige une expression romanesque non classique. Choisisant la dissémination et l'hybridation, la « relation »¹⁴⁶ au sens glissantien du terme, l'écrivain abolit les frontières.

III-2- Ecrivain nomade

Tout exilé connaît les affres de l'abandon, du dénuement et de la solitude. Anouar Benmalek est un écrivain qui porte un regard spécifique sur le monde, un regard singulier qui exige la rencontre des cultures qui l'habitent. La trajectoire diasporique qu'il mobilise dans sa narration met en avant son refus de la mémoire nationale pour s'étendre à une histoire globale de l'humanité : « *Je ne suis pas un écrivain algérien. Je suis écrivain et algérien. Je revendique et mon enracinement en Algérie ainsi que mon droit à l'universalité. Le terme écrivain algérien a une espèce de connotation ethnique...* »¹⁴⁷. Benmalek réclame ainsi son droit à l'universalité tout en gardant son algérianité.

En effet, l'auteur ne se contente pas de mettre l'Algérie au centre de sa fiction romanesque mais s'oblige à un « déplacement » géographique vers d'autres espaces réels et historiques.

¹⁴⁶La *Relation*, selon Edouard Glissant, est la pensée du dépassement de l'imaginaire, des cultures des peuples en un seul lieu. Glissant relie la « pensée » au « lieu ». La pensée est donc géographique en relation avec cet imaginaire en mobilité.

Glissant, Edouard, *Poétique de la Relation*. Paris, Ed. Gallimard, 1991.

¹⁴⁷ Journal algérien El Watan, le 31 août 2004.

Concrètement, sa production romanesque se matérialise dans deux lieux différents. Benmalek écrit depuis l'Algérie mais aussi depuis la France métropolitaine. Son écriture naît de deux territoires, de deux histoires et d'une double appartenance identitaire.

Ainsi, l'expérience de l'exil de l'auteur oblige au déplacement afin de lui permettre l'accès à la création littéraire : Benmalek passe d'une vision de l'espace clos (La France) vers un espace périphérique (l'Algérie). Cette « paratopie spatiale », pour reprendre la terminologie de Dominique Maingueneau, n'est pas propre aux écrivains exilés mais, *en sus*, elle est inscrite dans les imaginaires de tous les écrivains francophones et postcoloniaux dans la mesure où leur création est une littérature de migrants, de voyageurs entre les mondes, d'immigrés, d'exilés. Maingueneau souligne : « *La paratopie spatiale est celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place* »¹⁴⁸. Dès lors, Benmalek investit de multiples espaces pour *spatialiser* sa fiction.

L'esprit nomade s'impose dans la fiction de Benmalek parce qu'il est ouvert à l'interrogation identitaire. Il aspire à trouver un « lieu d'être » consubstantiel à son espace de création. Chez lui, l'expérience de l'exil, à savoir son déracinement ou son immigration en France, contribue à renforcer son univers polyphonique et permet la naissance d'une esthétique et d'une éthique bien particulières. Il est attiré par un exotisme à la fois historique et géographique. Les espaces qu'il aborde sont hétérogènes et polymorphes. Tour à tour, apparaissent la Tasmanie, la Namibie, l'Espagne, l'Allemagne et autres lieux de mémoire dans le tissu narratif qui engendre une écriture « transatlantique ». Ses personnages Tridarir, Maria, Kader, Lislei, Karl, Juan sont avant tout des « personnages-voyageurs ». Et l'auteur, tel un musicien, fait des variations sur leurs origines, leurs croyances, leurs cultures, leurs habits, leurs nourritures, d'où la dimension universelle qui caractérise ses romans. Le génie de son œuvre littéraire est donc « *lié à son universalité originelle* »¹⁴⁹.

Les fictions d'Anouar Benmalek sont un voyage physique et métaphysique. Pour écrire ses romans, il entreprend des voyages dans différents pays pour découvrir, partager et transmettre à ses lecteurs leurs richesses culturelles : « *Voyager est, pour moi, un acte presque métaphysique, d'autant plus indispensable qu'il vous plonge dans des sociétés plus différentes*

¹⁴⁸ Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris. Ed. Armand Colin, 2004. p. 87.

¹⁴⁹ Brunel, Pierre, Pichois, Claude, Rousseau, André Michel, : *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Ed Armand Colin. Ouvrage collectif, 1983, p. 76.

de la vôtre »¹⁵⁰. Ses personnages sont décrits souvent en train d'effectuer un itinéraire dans le temps et dans l'espace: voyages vers le passé et vers le futur. Le récit est truffé d'anecdotes qui précisent des événements historiques vécus par les personnages étrangers au pays: ils sont là mais d'ailleurs. L'auteur développe chez eux un sentiment d'étrangeté propre à tous ceux et à toutes celles victimes de violences extrêmes historiques.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, le personnage Hassan, cousin de Kader, rêve de voyager à travers la mer :

Hassan répétait que, quand il serait grand, il deviendrait un grand voyageur à l'égal d'un Ibn Battûta et partirait sur de grands bateaux à la recherche de l'ambre gris enfanté par l'écume des océans. « Je ne veux plus du désert qui rend sec, je veux de l'eau de mer, gigantesque et généreuse ! »¹⁵¹

L'auteur évoque dans cet extrait un personnage universel maghrébin, figure mythique du voyage. Il s'agit d'Ibn Battûta, voyageur et explorateur surnommé « voyageur de l'Islam », et qui a passé environ une trentaine d'années de pérégrinations entre pèlerinages et traversées à travers le monde entre 1325 et 1349.

Par exigence d'exactitude historique, l'écriture du roman *Ô Maria* a poussé notre romancier à effectuer un voyage mémoriel en Espagne afin de décrire de manière minutieuse un espace géographique sanglant où un massacre a été perpétré. Il a notamment effectué une recherche documentaire sur l'Histoire de la péninsule ibérique afin de donner une valeur cognitive à son œuvre littéraire. Il note : « *Dans le cadre de la préparation de ce roman [Ô Maria] dont une bonne partie se déroulait à Séville* »¹⁵².

Dans la suite de ce chapitre, il y a lieu d'interroger la mémoire du passé inscrite dans des espaces pluriels géographiques et historiques qui ordonnent la progression narrative des romans.

¹⁵⁰ Extrait de l'interview Algérie littérature Action, n°17 janvier 1998. Il ajoute : « *J'ai eu la chance d'être envoyé à l'étranger continuer des études en vue de la soutenance d'une thèse d'Etat. Je me suis trouvé du jour au lendemain(...) projeté dans une cité universitaire et dans une ville où soixante-dix nationalités différentes, venant de toutes les parties du globe, coexistaient, chacune avec ses particularités, ses problèmes, ses tragédies parfois, ses envies, ses habitudes culturelles, ses préjugés aussi* ».

¹⁵¹ Benmalek, Anouar, *L'enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.29.

¹⁵² Cité dans *Chronique de l'Algérie amère*, Op. Cit. « Appel au Roi d'Espagne. Discours d'ouverture des Young Mediterranean Leaders, Séville » Séville, le 6 novembre 2009, p.381 (discours d'Anouar Benmalek).

III-2-1- Le récit : une architecture de l'espace

La représentation d'un lieu par le texte littéraire constitue le lien le plus évident entre littérature et géographie. De ce fait, envisager la présence de la dimension géographique à travers le paradigme descriptif ne passe pas nécessairement par sa dimension matérielle car « *il existe une dimension d'invisibilité (qui) lui rend néanmoins manifeste l'existence d'espaces vécus* » souligne Christine Baron.¹⁵³ Ainsi, c'est cette forme d'invisibilité qui distingue la discipline de la géographie de la démarche de l'écrivain, en particulier quand il implique sa propre culture.

Indéniablement, le voyage joue un rôle important dans la construction de l'espace romanesque de Benmalek.¹⁵⁴ L'auteur revendique l'exotisme et en donne sa définition toute personnelle :

Chacun est exotique pour l'autre. En réalité, l'exotisme n'est pas un mal en soi. Ce qui est préjudiciable, c'est la tendance à l'enfermement de l'autre dans son exotisme, c'est-à-dire dans une 'essence' qui le définirait et le programmerait une fois pour toute, le privant d'une large part de son libre arbitre.¹⁵⁵

Anouar Benmalek ne porte pas un regard exotique sur les espaces mais s'ouvre à une spatialité géographique importante dans sa fiction. Le déplacement, dynamique actantielle qui fait avancer le récit, devient une source de connaissance de l'Autre, de son histoire, de sa culture mais aussi de lui-même. Lors de son voyage à Séville pour l'écriture de son roman *Ô Maria*, Benmalek souligne : « *J'ai aimé ces gens, en effet, parce qu'ils avaient tous, à un moment ou à un autre, apporté leur fabuleux écot à l'humanité dans le domaine des arts, la*

¹⁵³Baron, Christine, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula – Lht*, n°8, « Le partage des disciplines », mai 2011. Page consultée le 10 février 2019.
URL : <https://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

¹⁵⁴ De même pour le roman *L'amour loup* (Paris. Ed. Pauvert, 2002). Benmalek y décrit des lieux qu'il a visités à Samarkand, Boukhara, Khiva, Egypte, etc. D'où la caractéristique de son œuvre romanesque qui ne connaît pas de limites géographiques.

¹⁵⁵ Benmalek, Anouar, « L'enfant du peuple ancien et le malentendu » in *Chroniques de l'Algérie amère*. Op. Cit. P.331

musique, de l'architecture, de la philosophie, des sciences, et même, de la gastronomie »¹⁵⁶. Ainsi, la connaissance de l'Autre, de son histoire, de sa culture devient, pour l'auteur, un baume qui adoucit l'âpreté de son expérience de l'exil.

Benmalek démontre par là même une réelle sensibilité géographique et une part de culture géographique évidente dans son écriture¹⁵⁷. Un imaginaire à la fois géographique et mémoriel se lit dans *L'Enfant du Peuple ancien* et permet de dégager la physionomie et la structure d'un paysage. Dans un passage, le père du personnage Tridarir, Woorady, lui rappelle le devoir de chanter les ancêtres pour ressusciter la mémoire des Aborigènes: « [...] *Ta mère et moi, nous chantons pour nous trois, bien sûr, mais aussi pour les dernières vieillesfolles de la Baie des Huîtres, pour les morts du fleuve de la Biche grasse, pour ceux de la Grande Arrête et de Kutalinah* [...] »¹⁵⁸

Dans cet extrait, le narrateur investit différents espaces de l'île de la Tasmanie mais sans qu'ils soient fortement exploités. Le personnage- narrateur Woorady reprend et infléchit les possibilités de son temps. Ici, l'instance auctoriale est dissimulée par le narrateur qui prend la responsabilité de la mise en récit de cette scène affligeante. Dans cet extrait, se projette une image singulière de l'auteur. L'énonciation rapportée à sa source invisible (celle d'un personnage imaginaire) manifeste, *in absentia*, un *ethos* qui doit conférer au texte son autorité en manifestant les qualifications de son auteur. Ici, l'évocation des lieux historiques et géographiques, la capacité de l'auteur à adopter le point de vue de son personnage pour le restituer de l'intérieur, suggère l'image d'un romancier à qui son imagination et ses pouvoirs d'évocation permettent de mettre à nu l'âme humaine. Cet *éthos* auctorial, qui s'élabore à l'intérieur du roman, pointe ainsi l'érudition géographique et littéraire de notre romancier.

La mobilité s'inscrit davantage dans la progression narrative puisqu'elle structure l'ensemble du texte. La récurrence et la variation dans l'expression (les mouvements diasporiques) en font ici l'un des leitmotifs de la poétique du transatlantique qui favorise une rhétorique du dépassement et de l'ouverture. Autrement dit, *L'Enfant du peuple ancien* vise à dégager l'originalité de la saisie et de la représentation de cet espace qui n'est plus représentatif des cartographies imaginaires figées par l'impérialisme mais traversé par des dynamiques spatiales qui associent l'Europe, l'Afrique et l'Amérique partageant une matrice

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 382.

¹⁵⁷ Dans son roman intitulé *Les amants désunis*, les pays parcourus et les lieux décrits dans ce roman sont expressifs d'une littérature universelle : allant à Madagascar depuis Alger en passant par Alexandrie, Port Said, Palestine, Jaffa, Beyrouth, Damas, Kenya.

¹⁵⁸ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op.Cit. p.77.

culturelle qu'il convient d'interroger où la problématique identitaire est transcendée dans le seul but est d'être universelle. En effet, l'écriture de ce roman est en rapport avec la détermination spatiale qui est étroitement liée aux personnages, autrement dit, à leur pays d'origine et à leur pays d'accueil : la Syrie, Damas, l'Algérie, la Nouvelle-Calédonie (l'île Nou, la Presque île Ducos), la France, la Tasmanie, l'Australie. Dans une interview réalisée par Zineb Moussaoui, Benmalek souligne :

Ne serions-nous condamnés à ne parler que de nous?

La littérature est avant tout un voyage. La poésie arabe doit son rayonnement à des poètes qui étaient surtout de grands voyageurs. Aujourd'hui, nous privilégions un dialogue avec l'Occident, au nom d'une culture arabo-occidentale et ce au détriment du Sud, même le plus proche. Le Sud doit aussi dialoguer avec le Sud. L'humanité nous appartient, comme nous algériens appartenons au reste de l'humanité.¹⁵⁹

La représentation de la nature est primordiale. La mer, le désert, la jungle sont des éléments sur lesquels repose la narration. La mer se présente traditionnellement comme symbole de voyage, mais aussi comme espace de rencontre et d'échange culturels entre les personnages du récit. Or, dans notre corpus, elle forme un espace mortifère qui accueille les victimes des violences extrêmes.

Le personnage Kader est médusé face aux dangers déroutants de la mer lors de son évasion vers Nouméa. Il la compare à une main monstrueuse qui secoue sa barque :

La mer est sombre, hostile. Cette grande houle du pacifique qui soulève l'embarcation ressemble à une main gigantesque. Dans le cœur de Kader remonte les peurs de son enfance : l'océan n'est-il pas ce fameux lac parfumé où se réfugiaient les âmes défuntes ? Et s'il est aussi gigantesque, n'est pas parce qu'il y a tellement de morts à loger dans ses profondeurs ?¹⁶⁰

¹⁵⁹Dans PlaNetDZ, un site d'actualité culturelle, dont l'objectif est de promouvoir les artistes maghrébins à travers Internet grâce à la diffusion d'informations via son site web, mais également à travers l'organisation d'événements culturels.

¹⁶⁰Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.101.

Dans ce passage, la description de la mer se projette en dehors des limites de l'imagination du narrateur. L'espace de la mer déclenche une présence émotionnelle, il acquiert ainsi une double vision entre « lieu d'être » et élucubrations imaginaires et sensationnelles.

L'écriture de cet espace étrange suit la cadence des pas nomades (immensité, surgissement, disparition, profondeurs). Sous le signe de flux et de reflux, du mouvant et de l'instable, le rythme des phrases est ample, cantonné de régularité binaire. Par ailleurs, la mer est le lieu d'un effacement des repères où s'opèrent d'alchimiques métamorphoses, et où se construisent les extrêmes et s'abolissent les différences. Elle est ce lieu de dévoration où se déploie une fatalité sur laquelle l'homme n'a aucune prise. La mer qui tourmente le personnage Kader accueille de même les cadavres des parents de Tridarir :

Il a jeté toutes les caisses, ainsi que les sacs d'os. Il a prié quelques minutes face à la mer. Il le devait bien au marmot. Les anciennes paroles sacrées de son enfance sont revenues : « Si la mer était une encre pour écrire les paroles de mon Seigneur, la mer serait tarie avant que ne tarissent les paroles de mon Seigneur... »¹⁶¹

Dans cette séquence narrative, la folie du crime a fabriqué une mémoire clivée entre ce qui relève des traces de mémoire permettant la répétition du refoulé et le deuil des parents de Tridarir. Mais la mer devient cet espace des voix perdues et murmure des histoires ensevelies dans l'oubli. En effet, la mort, comme dynamique actantielle entre présence et effacement et/ou disparition, participe à la poétique du nomadisme d'où l'ambivalence de l'écriture.

Dans *Fils du Shéol*, l'auteur spatialise sa narration dans une architecture géographique pour situer et objectiver son récit. Dénonçant les affres de la guerre, il développe à travers son récit un hymne dédié à une terre-mère aux symboliques multiples. « [...] *Hitjiverwe, violée puis chassée vers le désert meurtrier de l'Omaheke, la branche occidentale du Kalahari, ou, pire, arrêtée et emmenée vers un de ces camps de concentration que la Schutztruppe construisait du côté de Swakopmund ou de Luderitz* »¹⁶². Ici, la narration emporte le lecteur dans un voyage en Afrique de l'Ouest et l'invite à découvrir des « lieux de mémoire » qui symbolisent la destruction des tribus Namas et Hereros. L'évocation des Toponymes consiste pour l'auteur à conserver ces espaces labiles sujets à effacement, au doute ou à l'oubli.

¹⁶¹Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p. 179.

¹⁶²Benmalek, Anouar *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.305.

Réceptacle de la mémoire, « [l]’espace est le milieu d’inscription des plus lentes oscillations de l’histoire »¹⁶³. Ici, l’espace géographique devient espace historique. L’événement est enregistré par la mémoire collective sous la forme d’une unité discursive correspondant à un praxonyme, soit le nom propre de l’événement, Ici c’est le massacre des Héréros et Namas. La dénomination de l’événement historique est « *une mise sous description* »¹⁶⁴ représentant la confluence de divers facteurs contextualisants ; l’espace pouvant être considéré comme l’un de ces *descripteurs*. Désignateur géographique, le toponyme, dans la mesure où il constitue la mise en discours du point de convergence entre la localisation géographique et l’Histoire, peut prendre par convention sociale, le statut de *désignateur événementiel*¹⁶⁵. C’est le cas de certains « [...] noms de mémoire devenus des cadres sémantiques quasiment universels comme *Auschwitz, Oradour ou Verdun, car ils désignent des expériences humaines devenues des prototypes de l’extrême* »¹⁶⁶.

Dans cet extrait, la référentialité historique des toponymes « Omaheke », « Swakopmund » ou « Luderitz » semblent dès lors prégnante, renforçant ainsi sa capacité de convocation dans la mise en récit de l’Histoire par la fiction. C’est ce que l’on peut observer dans certains textes de Benmalek où l’espace, théâtre de la catastrophe humaine, est intimement associé à des événements historiques traumatisants.

Dans un autre passage du roman, Benmalek relate la déportation des Hereros et Namas vers des camps de travail et de concentration. Ainsi, déplacement et déracinement sont les topos qui caractérisent la spatialité de l’écriture¹⁶⁷.

¹⁶³ Ricœur, Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Op. Cit .p.190

¹⁶⁴ Krieg-Planque, Alice, « A propos des “noms propres” d’événements » dans *Les Carnets du Cediscor* n°11, 2009, mis en ligne le 01 mars 2011, consulté le 17/03/2020. URL : <https://cediscor.revues.org/759>

¹⁶⁵ Dans la terminologie sémantique, « le désignateur est un signe possédant un désignatum, c’est-à-dire comportant un ensemble de conditions telles que, si elles sont remplies par une situation, l’occurrence donnée du désignateur dénote. par exemple, canard pourra être défini, dans un de ses sens, comme possédant un designatum (sucre quand on prend un café) : si la situation est on prend le café et si le signe renvoie à cette situation (et non à une discussion sur la chasse, par exemple), l’occurrence canard dénote en fonction de son designatum. » in : Jean Dubois et Alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Ed. Larousse, 2002, entrée « désignateur ».

¹⁶⁶ Paveau, Marie-Anne, « Chronique “ linguistique”. Leçon de vocabulaire (2) » dans *Le français aujourd’hui*, n°156, 2007, pp.105-113, consulté le 17/02/2020.

URL : <http://www.cairn.info/revue-le-français-aujourd’hui-2009-4-page-105.htm>.

¹⁶⁷ « *L’enfant résisterait bien à l’interminable voyage qui mènerait le groupe des misérables prisonniers hereros (auxquels on adjoint bientôt des détenus Namas), d’abord à pied, puis en wagons à bestiaux sans toit, de la*

Aussi, pouvons-nous nous demander si cette approche des lieux par la littérature suffit à légitimer un rapprochement voire une substitution de l'écrivain à celle du géographe.

A cette question, Daniel Oster note que « *l'écrivain-géographe ne se contente pas d'employer une terminologie propre au discours géographique, il se définit aussi comme un auteur qui sait analyser des paysages.* »¹⁶⁸. Il y a ainsi une « *pensée spatiale* » du roman, qui a « *une façon propre de faire de la géographie* »¹⁶⁹ qui imprègne l'œuvre de Benmalek. « Habiter » un espace pour lui signifie trouver sa place dans le monde, définition même de ce concept. Celle-ci est à la fois locale, territoriale, mondiale, et ne se limite pas à l'occupation d'un lieu dans sa dimension purement matérielle. Autrement dit, cette géographie suppose que le lieu est défini par les usages qu'il suppose (lieux de mémoire par exemple). A ces propos, Dominique Maingueneau explique que l'écrivain « *est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (au deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même* »¹⁷⁰. Ainsi, c'est cette « déterritorialisation » dans le sens où l'auteur se détache de son « territoire » d'origine qui est l'Algérie pour se déplacer vers un « non-lieu » qui crée des lignes de fuite, des agencements, du sens afin d'évoluer dans un système créatif et libérateur. Cette démarche intellectuelle qu'effectue l'auteur dans ce nouvel espace imaginaire dépasse largement la question de la représentation de l'espace identitaire, du centre dominateur pour effectuer une traversée vers un Ailleurs et affirmer sa légitimité à parler au nom d'une ou plusieurs cultures afin de restituer le passé enfoui des mémoires brûlées et témoigner de quelques communautés dont l'Histoire a été broyée. Elle ouvre en lui une dimension d'altérité : « [...] Cette altérité revêt, nous l'avons vu, une signification intrasubjective: elle mobilise en moi les puissances du souvenir et de l'imagination, elle me fait échapper aux

*chaleur étouffante de la station piège d'Otjozongombe, près du Waterberg aux vents glacés de l'Atlantique Sud balayant l'îlot de Shark Island, le camp de concentration le plus redouté de toute la Sudwestafrika, situé juste en face du port de Luderitz. Personne parmi les prisonniers ne comprenait pourquoi ils étaient emmenés aussi loin au sud, dans le pire Konzentrationslager de la colonie [...] Il y'avait pourtant beaucoup de prisonniers des camps de concentration plus proches, tels ceux, comme le renseignèrent d'autres prisonniers, d'Omaruru ou de windhoek, où des pancartes posées sur les fils barbelés ordonnaient à l'intention d'éventuels curieux : 'ne pas nourrir !' ». Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*. Op. Cit. p.379*

¹⁶⁸Oster, Daniel, « Julien Gracq, un écrivain-géographe (1/3) : des mots et des paysages », *Cafés géographiques*, rubrique Littérature, 18 novembre 2012. P.3.

¹⁶⁹Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>, page consultée le 09 Août 2019.

¹⁷⁰ Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris. Armand Colin.2004. p.85.

*limites d'une identité factice, elle me rappelle ma transcendance.»*¹⁷¹ écrit Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*.

Ce faisant, dans son rapport à l'espace, Anouar Benmalek s'approprie un territoire et un droit à la parole. Ce nouveau « lieu d'être » réapproprié devient ainsi « reterritorialisation » pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari. Indéniablement, les voyages physiques et imaginaires de Benmalek créent en lui une ouverture transatlantique et un renouveau dans la poétique romanesque algérienne d'expression française. Son esthétique de la mobilité, qui représente l'universel à travers son expérience afin de s'élancer par-delà les barricades de l'Afrique, offre la matière nécessaire à une spatialisation de la voix féminine (comme nous le montrerons dans la dernière partie) afin d'exhumer sa mémoire absente dans l'aire du temps.

Il est à constater que Benmalek porte un regard décentralisé sur le monde, et c'est ce rapport à autrui et les interrelations comme partie intégrante de la géographie qu'il laisse sa trace dans ces lieux comme écrivain-géographe universel assumant plusieurs *ethès* mais qui relèvent de la même posture : l'errance, le nomadisme, le diasporique. Il acquiert ainsi une position centrale, s'affirme comme écrivain migrant dont l'œuvre ne s'inscrit pas dans une même référentialité, mais dans un nomadisme du multiple. L'image qu'il projette dans la trame narrative ou dans ses manifestations auctoriales qu'il livre à travers son travail d'écriture n'est pas sans jouer un rôle essentiel dans le positionnement de l'œuvre dans la « littérature- monde ».

Dans la suite de ce chapitre, nous nous intéresserons à la manière dont Anouar Benmalek renégocie son statut de romancier où la fiction se joint à l'Histoire pour chercher la vérité historique dans l'œuvre littéraire et créer des liens possibles avec le passé.

III- 3- Ecrivain-histor :

L'Histoire et la mémoire sont des paradigmes complexes dans la construction du passé. D'abord pour une raison épistémologique mais aussi éthique comme le remarque Philippe Joutard: « *la mémoire prémunit l'histoire contre la tentation du déterminisme. Elle*

¹⁷¹Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris. Col. Quadrige. Presses universitaires de France. 1978. p.178.

permet de retrouver le passé, comme un présent ayant un avenir, c'est-à-dire comme ayant plusieurs solutions possible. »¹⁷² Ensuite, l'Histoire se laisse manier par l'expérience de la mémoire afin de la « défataliser » selon la terminologie de Joutard¹⁷³. Il est de ce fait établi que les disciplines d'Histoire et de mémoire s'influencent mutuellement. Ainsi, la mémoire se laisse historiser car l'histoire a pour vocation de garantir la survie de la mémoire dans les legs du *hic et du nunc* pour empêcher son oubli. Par ailleurs, l'histoire ne peut pas être la résurrection intégrale du passé. La mémoire lui fait entendre d'autres voix qui éclairent des fragments de réalités passées. A ce propos, Philippe Joutard souligne dans *Histoire et mémoires, conflits et alliances* :

L'intérêt d'écouter les voix qui reviennent des différents enfers n'est pas seulement de mieux saisir les mécanismes d'oppression, mais de faire émerger des formes de résistance même dans la déréliction la plus absolue. A travers les archives de papier, on ne voit généralement que des victimes. En écoutant les survivants, on découvre une incroyable capacité d'affirmation d'humanité, dans les situations les plus inhumaines.¹⁷⁴

Ainsi, la mémoire est créatrice de la grande Histoire. Mais qu'en est-il de la fiction ? Serait-elle, à son tour, créatrice de mémoires et d'histoires ?

Un événement historique, quel qu'il soit, ne se réduit pas à sa dimension factuelle, il est inséparable de son « devenir social », discursif et mémoriel, qui est à son tour voué à un objet de l'Histoire. La littérature s'empare de l'Histoire et crée des liens de possibilités avec le passé dans la mesure où sa structure narrative est elle-même en dialogue avec l'Histoire. Indéniablement, la fiction est un moyen artistique qui essaie de travailler les vides historiques, les ambivalences et les dénis que les legs traumatiques apportent aux futures générations (celles qui en héritent en même temps que celles qui ressentent un « devoir de mémoire » envers les victimes de l'Histoire). Cette « mise en intrigue » d'un événement historique par la force de l'imagination est explicitée par la démarche ricoeurienne dans son épistémologie de

¹⁷² Joutard, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliances*, Paris. Ed. La Découverte, coll. « Ecritures de l'Histoire ». Paris, Ed. La Découverte 2013.p.262-263

¹⁷³ *Ibid.* p.260.

¹⁷⁴ *Ibid.* P. 262-263

la connaissance historique. Pour faire « trace »¹⁷⁵ du passé, Ricœur rend compte d'une modalité épistémologique pour attester la vérité du discours historique, ce qu'il nomme « l'opération historiographique ». Il souligne :

Envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter, sur un mode nécessairement limité, de la comprendre comme le rapport entre une place (un recrutement, un milieu, un métier), des procédures d'analyse (une discipline) et la construction d'un texte (une littérature).¹⁷⁶

L'opération historiographique fait interagir trois phases qui sont « la phase documentaire » (témoignage, archive, preuve documentaire), « la phase explicative/compréhension » et « la phase représentative » qui dévoile la mise en forme littéraire ou scripturaire.

Le premier point examiné par Ricœur dans l'opération historiographique est celui de la trace (la mémoire archivée du témoignage par exemple) qui a été conservée dans les documents historiques. La notion de trace est le ressort de la fresque rédigée par Pierre Nora, celle des *Lieux de mémoire*. Un lieu où les traces mémorielles sont conservées de l'oubli et passées notamment au crible de l'épreuve de leur authenticité. En ce sens, l'historien confronté aux archives réfléchit sur la question de ce qui a effectivement eu lieu : « *Les termes vrai/faux peuvent être pris légitimement à ce niveau au sens poppérien du réfutable et du vérifiable(...) La réfutation du négationnisme se joue à ce niveau* »¹⁷⁷. L'historien est, à ce stade, en mesure d'accorder la confiance à son lecteur quant à l'attestation ou à la contestation de la preuve documentaire. Indubitablement donc, l'archive est l'institution qui recueille et conserve une masse documentaire pour que des personnes habilitées les consultent, constituant ainsi une chaîne d'opération véridique qui ont pour but d'établir une preuve documentaire. A l'orée de cette démarche épistémologique de l'Histoire, Ricœur tranche la distinction ambiguë entre événement réel remémoré et fait historique. Pour lui, le fait historique est le contenu d'un énoncé visant à le représenter de cette manière : « *le fait que ceci et cela est arrivé* »¹⁷⁸. Et c'est ce statut épistémologique du fait historique (au sens de fait que) qui régit la modalité de vérité ou de fausseté attachée au fait.

¹⁷⁵ Terme créé par Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* pour désigner l'activité consistant à faire de l'histoire in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur. Op.Cit P.210.

¹⁷⁶ De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire* in Paul Ricœur. Op.Cit. p.210.

¹⁷⁷ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op.Cit. p.227.

¹⁷⁸ *Ibid.* P.227.

Outre que le fait historique régi par la narration, l'événement est tout ce qu'on peut énoncer d'un individu ou du monde. De ce fait, faire entrer un événement dans une intrigue « *c'est énoncer quelque chose d'intelligible, donc de spécifique* »¹⁷⁹. Cette citation montre que l'histoire au sens de la narration est la description de ce qui est « spécifique », c'est-à-dire compréhensible dans les événements humains en tant que généralité.

Le second point examiné dans l'opération historiographique forgée par Paul Ricœur est celui qu'il qualifie de tentative d'explication/ compréhension. Cette partie est réflexive, elle concerne les modes de représentation de cette deuxième phase. L'historien articule les usages multiples des connecteurs « parce que » répondant à la question « pourquoi ? ». Autrement dit, il se pose la question suivante : pourquoi les choses se sont-elles passées ainsi et non pas autrement ? Ainsi, la notion d'argument pour expliquer les faits historiques est prise dans sa capacité persuasive plutôt que démonstrative. Ici, le philosophe met le lien entre les raisons de l'action et les actions elles-mêmes et le recouvre sous le rôle de l'interprétation et l'herméneutique en tant que formes de compréhension et d'explication des événements passés. C'est un trait important pour la recherche de la vérité en Histoire. Il dit :

Il y a, selon moi, de l'interprétation aux trois niveaux du discours historique, au niveau documentaire, au niveau de l'explication/compréhension, au niveau de la représentation littéraire du passé. En ce sens, l'interprétation est un trait de la recherche de la vérité en histoire qui traverse les trois niveaux : c'est de l'intention même de toutes les opérations historiographiques que l'interprétation est une composante.¹⁸⁰

Cette citation montre que l'interprétation recouvre les trois niveaux de la démarche historiographique. D'où son importance dans l'explication et la recherche de la vérité du discours historique. Ici, l'explication par « mise en intrigue » consiste à « *fournir le sens d'une histoire en identifiant le type d'histoire qui a été racontée* »¹⁸¹. De plus, expliquer de la part d'un historien, veut dire « *montrer le déroulement de l'intrigue, le faire comprendre* »¹⁸². Ici la compréhension ne se distingue pas de l'explication, car le récit est

¹⁷⁹ Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Tome I, Paris. Éd. Le livre de Poche. 1983. P.73.

¹⁸⁰ *Ibid.* P.235.

¹⁸¹ *Ibid.* P.71.

¹⁸² *Ibid.* P.112.

d'emblée « causal »¹⁸³ donc compréhensible. En ce sens « *expliquer plus, c'est raconter mieux* ». ¹⁸⁴Les implications idéologiques de l'historien est de surcroît un moyen de représentation et d'explication de l'Histoire car il relève des modes d'engagement moraux et politiques.

Ricœur situe le temps raconté par l'historien entre les interstices du temps cosmique (le présent de la narration de l'histoire) et du temps vécu (le passé). Son idée est de placer le discours historique dans une tension qui lui est propre (subjective) entre une identité narrative rationalisée qui se construit entre la vie des ancêtres et leurs successeurs et une ambition à la vérité historique. Ce « tiers-temps » constitue le champ d'investigation de ce que Reinhart Koselleck qualifie d'« *espace d'expérience* », soit ce passé rendu présent.

En outre, la narration constitue la médiation indispensable pour faire œuvre historique et lier ainsi l'espace d'expérience. Ricœur souligne que « *notre hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait du temps pensé que raconté* »¹⁸⁵. Tel est le dernier point examiné dans l'opération historiographique. Il a notamment pour fonction de montrer que la représentation historique, c'est-à-dire le discours de l'histoire, fonde l'histoire qui est toujours de l'ordre de l'écriture. Pour Ricœur, le discours historique doit « *transiter à travers la preuve documentaire, l'explication causale et la mise en forme littéraire. Cette triple membrane reste le secret de la connaissance historique* »¹⁸⁶. De ce fait, la « mise en forme littéraire » de l'Histoire constitue le troisième angle de l'opération historiographique afin de mieux conserver la connaissance historique. C'est là que se déclare pleinement l'intention historique¹⁸⁷, celle de représenter le passé tel qu'il s'est produit dans la réalité. Et c'est là que les apories majeures de la mémoire reviennent en force sur l'avant-scène, car c'est en terme de « représentation » que la phénoménologie de la mémoire a décrit le phénomène mnémonique à la suite de Platon et d'Aristote, dans la mesure où le souvenir se donne à voir comme image, et c'est en terme de « représentation » que peut être formulée la visée de la mémoire en tant qu'elle est dite du passé. Ici la « représentation » en tant qu'objet du discours historique a pour ambition de représenter en vérité le passé dans l'expression littéraire. Dans son essai intitulé *Temps et récit*, Paul Ricœur ne manque pas

¹⁸³ « *Les causes sont les divers épisodes de l'intrigue* », note Paul Ricœur dans *Temps et récit*, Op.Cit. p.115.

¹⁸⁴*Ibid.* P.119.

¹⁸⁵*Ibid.* P.289.

¹⁸⁶Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op.Cit. P.323.

¹⁸⁷ Nous soulignons.

d'accorder de l'intérêt à la dimension narrative du discours historique quant à la représentation littéraire du passé. Il note : « *l'écriture de l'histoire* »¹⁸⁸ *n'est pas extérieure à la conception et à la composition de l'histoire (...) elle est constitutive du mode historique de compréhension* »¹⁸⁹. Pour lui, trois positions temporelles sont donc impliquées dans la phrase narrative : « *celle de l'événement décrit, celle de l'événement en fonction duquel le premier est décrit, celle du narrateur- les deux premières concernent l'énoncé, la troisième l'énonciation* »¹⁹⁰. Cela explique que la phrase narrative est « *l'une des descriptions possibles de l'action humaine* »¹⁹¹ et que la tâche de l'historien ou de l'écrivain est de faire entrer un événement dans une intrigue, donc d'énoncer quelque chose d'intelligible dans l'acte de l'énonciation.

En parallèle, en vue d'établir la capacité du discours historique à représenter le passé, Ricœur a élaboré la notion de « *représentance* » ou de « *lieutenance* » qui signifie : « *l'attente attachée à la connaissance historique des constructions constituant les reconstructions du cours passé des événements* »¹⁹².

La définition que propose Ricœur au terme de « *représentance* » rend compte de l'intention ou l'intentionnalité historique de la connaissance historique placée sous le sceau d'un pacte selon lequel l'historien se donne pour objet d'élaborer un discours historique tout en décrivant des événements historiques qui se sont déroulés et ayant existé avant que « *récit soit fait* ». Ici, Ricœur rappelle donc l'exigence de vérité du discours historique.

Ce sont donc ces trois modes de l'opération historiographique, pris comme un ensemble, qui permettent l'attestation de la vérité dans le discours sur l'Histoire.

Or, quelle est la différence entre une représentation fictive et une représentation historique ? Autrement dit, entre un roman et un livre d'Histoire ?

¹⁸⁸ De Certeau, Michel, *L'Écriture de l'histoire*. Op. Cit.

¹⁸⁹ Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Op.Cit. P.287.

¹⁹⁰ *Ibid.* P.260.

¹⁹¹ *Ibid.* P.258.

¹⁹² Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op.Cit.P.359.

III-3-1- L'affabulation du passé :

C'est l'engagement ou l'intention de l'historien à établir des faits qui fait la distinction entre un roman à dimension historique et un livre qui parle d'Histoire. Un roman se distingue alors d'un livre d'Histoire par le contrat implicite entre l'auteur et son lecteur : avec un roman, le lecteur entre dans un univers irréel, ce qui exige de sa part une suspension de croyances.

Le lecteur d'un livre historique attend un récit de ce qui a vraiment eu lieu. Donc, l'Histoire se distingue de la fiction par sa prétention à la vérité et à la plausibilité des faits historiques. Mais l'historien peut-il tenir sa promesse ?

Ricœur estime que, du point de vue de la représentation, l'historien est mieux loti que le romancier mais sa faiblesse réside dans le fait que sa représentation littéraire repose sur l'explication et la documentation, et à la limite sur les mémoires individuelles et collectives parfois jugées falsifiables. *De facto*, le philosophe estime que « *l'histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire* »¹⁹³. L'imagination historique intervient comme un moyen heuristique de représentation de l'Histoire. Cela explique que l'historien a pour tâche de traduire, de nommer ce qui n'est plus et ce qui fut autre en des termes propres à lui et qui le contraignent à un effort d'imagination pour la transmission de sa quête historique. Cela n'exclut pas de comprendre que l'écriture de l'Histoire, par le moyen de la fiction, peut rejoindre la réalité en parallèle avec l'Histoire réelle quant à la reconstitution d'un passé perdu. Et c'est à ce stade qu'interviennent de pair la dimension narrative et la dimension rhétorique d'un texte historique. Ici, Ricœur fait référence à Hayden White qui explore les ressources rhétoriques de la représentation historique. Sa poétique recèle la mise en discours de l'imagination historique sous une forme qui relève de la rhétorique des tropes littéraires comme procédé littéraire de persuasion. Or, l'historien a pour tâche de donner une connaissance appropriée et attestée du passé car « *abandonner cette prétention, peut-être démesurée mais fondatrice, serait laisser le*

¹⁹³ Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Tome II. Op.cit. P.287.

champ libre à toutes les falsifications, à tous les faussaires »¹⁹⁴. Ce rappel du contrat de vérité qui lie l'historien à son objet s'oppose à toutes les formes de falsification et de manipulation du passé.

Les romanciers sont donc conscients de l'utilité de recourir à l'Histoire pour ressusciter le passé à l'aune du présent car « *Le devoir de mémoire fait de chacun l'historien de soi* »¹⁹⁵. Autrement dit, humanistes par leur démarche et soucieux pour l'actualité sociale, politique et culturelle de l'homme, se rappeler du passé, pour les écrivains, est un éveil d'une conscience historiographique¹⁹⁶. On peut comprendre que le romancier joue le rôle d'un historien pour la mise en texte de l'Histoire. Cependant, Anouar Benmalek prend une autre attitude bien différente, face à cette question. Ne réussissant pas à insérer l'authenticité de l'Histoire dans le cadre du discours officiel, il voue alors son talent de chercheur de vérité historique à une autre discipline qui semble être celle de l'écriture / réécriture de l'histoire dans la littérature.

Dans ses romans, nous pouvons constater que l'auteur recourt à l'Histoire générale et particulièrement à des événements, jusque-là occultés, par notre culture et notre société, pour écrire ses fictions romanesques. Il nous paraît par ailleurs élémentaire de chercher à lire de quelle Histoire il s'agit dans nos romans ? On peut rendre compte de l'ambiguïté des attitudes vis-à-vis des événements sanglants que vécurent les peuples génocidés. L'auteur transcrit cette ambiguïté dans sa trame narrative tout en cherchant à expliquer des faits historiques propres à la dimension apocalyptique de tels épisodes.

Notre but est de démontrer, à présent, comment le trépied de l'opération historiographique de Paul Ricœur est investi dans le discours de fiction dans les romans d'Anouar Benmalek en sachant que la représentation scripturaire du passé est la finalité de cette opération car « *seul le passé est dépositaire, créateur d'histoires, d'Histoire* »¹⁹⁷. De ce

¹⁹⁴Dosse, François, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire », in École des chartes ELEC Conférences, publié le Mardi 22 avril 2003. URL : <https://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse> ; consulté le jeudi 19mars 2017 à.13:51:41

¹⁹⁵ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux ». Tome III, vol I, Paris. Ed, Gallimard, 1997. P.29.

¹⁹⁶ Nous soulignons.

¹⁹⁷ Khadda, Naget, (sous la direction), *L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni, Lectures algériennes*. « Le mythe inaugural de l'écriture : l'histoire de l'Histoire supposée par Yamilé Ghebalou ». Ouvrage collectif in Etudes littéraires maghrébines N°4.Paris, éd. L'Harmattan.1995.p.17.

fait, nous nous intéresserons à cette phase finale sans pour autant occulter les deux autres phases de l'opération historiographique qu'on évoquerait subrepticement. Autrement dit, il ne s'agit pas de chercher les archives consultées par Benmalek ni les témoins ou les témoignages recueillis par lui ni d'expliquer sa démarche historiographique mais de s'intéresser à l'imagination comme « puissance » narrative qui fait croire, douter et nier la raison. Ainsi, l'auteur n'a-t-il pas construit son roman à partir d'une opération d'amplification fantasmagorique, voire de mystification puisqu'elles supposent qu'on puisse parler du passé en toute liberté à partir du présent, « seule distance » permettant d'accéder à une relative objectivité ? Ou bien n'essaie-t-il pas de fonder une image fabulée du passé qui serait expliquée et explicative du présent ?

Nous avons déjà souligné la relation qu'entretient Benmalek avec la mémoire car à travers son écriture, il semble s'imposer un devoir de mémoire collective, de témoignage. C'est également vers la même perspective que prétend l'historien, elle est toute sa préoccupation. De ce fait, nous relevons un conflit de limitation des espaces, entre la mémoire collective et la mémoire de l'historien ou l'Histoire générale. C'est sur ce conflit que Pierre Nora¹⁹⁸ rapporte les propos de Jean- Baptiste Pontalis, dans son article intitulé : « Mémoire de l'historien, Mémoire de l'Histoire »¹⁹⁹ :

Si nous partons de la distinction classique entre, d'une part, la mémoire des historiens, ces « délégués » à la mémoire du groupe; de la nation, de l'humanité, et, d'autre part, la mémoire collective, c'est-à-dire ce qui reste du passé dans l'Histoire vécue des gens, on a le sentiment d'une rupture nouvelle, récente, décisive, entre la pratique historique, le discours des professionnels et la multiplicité des vécus historiques des groupes.²⁰⁰

Il y a donc une sorte de décalage entre ce qui a été vécu par les gens et ce qui est rapporté par les historiens. C'est dans cette perspective que Pierre Nora écrit : « (...) j'entends par-là que

¹⁹⁸Historien français né en 1931 et membre de l'Académie française. Son nom est associé à la Nouvelle histoire car il s'est intéressé à la mémoire et au sentiment national.

¹⁹⁹ Nora, Pierre, « Mémoire de l'historien, mémoire de l'Histoire », entretien avec Jean- Baptiste Pontalis », in Nouvelle revue de psychanalyse, n°15, 1977, p.221-232. URL : <https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ss>.

²⁰⁰ *Ibid.* p.221.

*l'Histoire- mais je n'aime pas la généralité du mot - débusque les inerties de la mémoire, les illusions qu'une société a besoin d'entretenir sur elle-même pour se perpétuer. »*²⁰¹

À travers ses romans, Benmalek, à son tour, s'approprie la mémoire collective et la mémoire de l'Histoire, pour en faire un autre témoignage. La mémoire et le témoignage sont, certes, les points de suture de l'écriture de ce roman, mais elles sont aussi des voies qui nous permettent d'accéder au texte pour comprendre par quelle voie le questionner : comment et pourquoi Benmalek opère-t-il des transformations fictionnelles sur l'Histoire ou des opérations d'historisation sur sa fiction, et crée et anime des personnages à la fois réels et fictifs? Nous nous trouvons alors à osciller dans notre analyse entre « *la fictionnalisation de l'Histoire* »²⁰² et « *l'historisation de la fiction* », selon l'appréhension de Paul Ricœur.

Benmalek inscrit ses romans dans un ancrage historique exotique. Il n'appartient pas à la même histoire qu'il raconte selon la conception ricoeurienne de la connaissance historique mais il juxtapose dans chaque roman des bribes de l'Histoire de l'Algérie racontées par des personnages témoins relatant des épisodes douloureux qui traversent la narration. Dans un extrait de *L'Enfant du peuple ancien*, l'on lit: « *Il a déjà vu, en Algérie, des compagnons perdre la vie à la suite de ce genre de coup. Surtout au début de la révolte quand les corps à corps étaient fréquents. L'agonie pouvait durer des jours, les hommes urinaient et déféquaient dans leur sommeil* »²⁰³. Ici, l'évocation de l'Algérie est une manière de débusquer sur les séquences tragiques de la guerre de libération et a pour vocation un devoir de mémoire contre l'oubli historique. De plus, dans *Fils du shéol*, l'Algérie est figurée comme un lieu de mémoire fantasmatique pour le personnage Karl. Il a gravé le nom de sa maman Fatma sur son épaule et explique à un jeune garçon qui l'a interpellé au moment de sa déportation en Nouvelle Calédonie qu'il s'agit d' « [...] - une déesse d'un pays d'Afrique, l'Algérie »²⁰⁴.

Par ailleurs, la difficulté épistémologique à laquelle est soumis Anouar Benmalek est non pas celle de la subjectivité quant à l'interprétation de la connaissance historique mais celle de la position temporelle entre le moment de l'événement historique et celui du récit qui le rapporte, ce que Paul Ricœur appelle « l'histoire du contemporain » ou « histoire du temps présent ». Dans cette perspective, le romancier est confronté au travail de la documentation

²⁰¹*ibid.*

²⁰²Cette expression est suggérée comme sous section dans *Temps et récit III* de Paul Ricœur. Paris, Ed. du Seuil, 1985.

²⁰³Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op.Cit. p.242.

²⁰⁴Benmalek, Anouar, *Fils du shéol*. Op. Cit. p.33.

mais aussi dans l'interpellation des témoignages des vivants ou des rescapés. L'écriture de *l'Enfant du peuple ancien* l'a conduit par exemple à fréquenter des laboratoires de recherche, le musée de l'Homme à Paris et à consulter des documents propres à la civilisation aborigène. Le travail de mémoire s'impose pour ainsi construire sa narration. Il ne s'agit pas, de ce fait, de déloger les écarts vis-à-vis de la réalité mais de combler les déficits d'un vide qui se maintient entre la capacité de représentation du discours et la requête de l'événement, et ce pour mieux comprendre sa vision du passé réinventée par la fiction. Il « invente » ainsi des documents historiques, les « falsifie » à sa manière, les rend siens afin d'identifier à nouveau, grâce à l'imagination, la réalité historique.

De plus, pour écrire ce roman, il combine trois événements de l'Histoire qui se sont déroulés sur une même période. Il note :

L'élément déterminant qui a provoqué l'écriture de ce roman a été la découverte qu'en Nouvelle-Calédonie, la majorité de ces déportés, algériens et communards, qui s'étaient pourtant soulevés au prix de leur vie et dans leurs régions respectives pour une certaine idée de la liberté, s'étaient mis sans hésitation au service des oppresseurs coloniaux pour combattre l'aspiration à cette même liberté, mais de la part des Noirs calédoniens.

La déportation des Algériens et Communards vers la Nouvelle-Calédonie et leur asservissement constitue la clé de voûte pour l'écriture de notre roman. Mais leur déportation vers la terre d'Australie s'est construite au fil des lectures²⁰⁵ de Benmalek et à la force de son imagination :

[...] j'ai déniché un document d'état civil relatif à un mariage entre un Algérien insurgé et une Française communarde. Et comme, en tant que romancier, je ne m'interdis rien-puisque la « vie réelle », elle, ne se refuse aucune péripétie, fût-elle la plus invraisemblable-, j'avais envisagé une évasion de mes personnages vers l'Australie.²⁰⁶

²⁰⁵ « A l'époque, il y avait eu effectivement quelques prisonniers qui avaient réussi à s'enfuir vers l'Australie, dans des conditions que l'on devine terribles si on se rappelle la distance qui sépare la Nouvelle-Calédonie de ce pays » in « L'enfant du peuple ancien et le malentendu » in Benmalek, Anouar, *Chroniques de l'Algérie amère*, Op. Cit. p.332.

²⁰⁶ « L'enfant du peuple ancien et le malentendu » in Benmalek, Anouar, Op. Cit. p.332.

Ainsi, pour exhumer la mémoire du génocide tasmanien qui semble être l'élément central de notre roman, le romancier a fait un détour fictionnel afin de démythifier l'Histoire des trois événements relatés. Les épisodes tragiques qu'il met en scène se donnent à voir comme un souvenir provoqué par ses connaissances historiques (les remémorations, les archives, la recherche documentaire, les effigies, les mémoriaux) et notamment par les témoignages recueillis. Dans ce passage, la connexion avec le passé ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais via la création d'un édifice imaginaire où investissement et engagement assurent la continuité du lien avec le passé.

Par ailleurs, la création littéraire dans nos romans réside dans la manipulation qu'en fait l'auteur : la présentation des personnages mis en œuvre est une mise en scène des données historiques qu'il a recueillies. Nous nous limitons, dans notre travail, à supposer que c'est en fusionnant les récits historiques et les récits de fictions que se construit cette forme spécifique de notre corpus, dite « la référence croisée », expression utilisée par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit III*.

Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons aux différentes voix mémorielles qui s'engagent à dire la mémoire blessée des peuples génocidés. Ces figures de témoins : personnages-témoins, figure de l'*histor* et la fiction elle-même témoignent de l'événement historique et recréent des mémoires blessées dans l'édifice imaginaire.

Chapitre-IV- La Voix du témoin absent

La multiplication des génocides et des catastrophes collectives pendant ces dernières décennies et leurs effets cumulatifs ont rendu urgente l'étude de la mémoire, de l'oubli, de la transmission et de l'héritage. Le processus de cette transmission intergénérationnelle ou le concept de « postmémoire » utilisé par Marianne Hirsch tend ses structures pour atténuer de même une transmission qui dépasse les frontières intergénérationnelles et s'étend vers le monde entier. Ces résonances et ces connexions sont importantes dans le « travail de mémoire » que traduisent les deux romans *L'Enfant du peuple ancien* et *Ô Maria*.

Dans ses fictions, Benmalek devient le témoin indirect des expériences intimes des atrocités du passé.

IV-1- Les personnages-témoins

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, l'auteur met en scène le personnage Kader, insurgé d'Algérie, déporté en Nouvelle Calédonie. Sa présence met en évidence des bribes du contexte colonial algérien, en l'occurrence l'insurrection déclenchée en 1871 par El Mokrani.²⁰⁷ Mais aucunement, il ne se voit représentatif de la diversité ethnique des insurgés de cette époque. Sa création réside dans l'imbrication des deux domaines de la fiction et de l'Histoire qui s'influencent mutuellement. Ils sont même les deux axes fondamentaux de son écriture. Quel est ainsi le rôle de la fiction dans la réinvention du passé quand le « véritable » témoin et les témoignages sont absents sur la scène historiographique ?

²⁰⁷ Dans son article intitulé « L'enfant du peuple ancien et le malentendu », Benmalek explique le choix de la spatialisation de ce fait historique dans une région du Sud de l'Algérie bien que l'insurrection contre les forces coloniales françaises ait eu lieu en Kabylie. Il note : « La révolte déclenchée par El Mokrani et le cheikh El Haddad commence en Kabylie pour s'étendre rapidement aux trois-quarts du pays, dont l'Est et le Sud. Dans le Sud, la révolte sera conduite par le cheikh Bouchoucha, qui tombera aux mains des Français et sera fusillé à la prison de Constantine ; dans cette même région, cette révolte se prolongera ensuite par l'insurrection d'El Amri, de l'oasis de Biskra, conduite par Cheikh Mohamed ben Yahia et Ahmed ben Aiech avec plus de deux mille guerriers. La répression, assurée par plus de cent mille soldats coloniaux, sera sanglante sur l'ensemble du territoire national puisqu'elle coûtera la vie à plus de vingt mille insurgés algériens. », in : Benmalek, Anouar

Toujours une passion témoigne, nous rappelle Jacques Derrida. Mais si le témoignage prétend toujours témoigner en vérité de la vérité, pour la vérité, il ne consiste pas, pour l'essentiel, à faire part d'une connaissance, à faire savoir, à informer, à dire le vrai. Comme promesse de faire la vérité, selon l'expression de Saint-Augustin, là où le témoin est le seul, irremplaçablement, là où il est le seul à pouvoir mourir sa propre mort, le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du parjure et du mensonge. Cette possibilité éliminée, aucun témoignage ne serait plus possible et n'aurait plus en tout cas son sens de témoignage. Si le témoignage est passion, c'est aussi parce qu'il souffrira toujours et d'avoir indécidablement partie liée avec la fiction, le parjure ou le mensonge et de ne jamais pouvoir ni devoir, faute de cesser de témoigner, devenir une preuve²⁰⁸.

La confrontation de l'écrivain à l'événement historique le conduit inévitablement vers l'interrogation et l'exploration des processus. Placer la question du témoignage au centre de la fiction, c'est inscrire l'invention et la reconstitution d'un monde dans des possibilités. La pensée derridienne du témoignage livre l'essentiel, en rétablissant la manifestation littéraire du témoignage dans son droit, dans sa nécessité d'avoir recours à tous les mensonges et les simulacres de la fiction.

Dans un passage, le narrateur Kader interroge son cousin Hassan sur le sort de la révolte des tribus sahariennes contre les colons français :

- Hassan, tu penses qu'on a des chances de vaincre ?
[...] de gagner une bataille ou deux, de brûler quelques fermes, de couper les têtes et les bourses à une dizaine de colons, de montrer qu'on n'est pas des esclaves, oui. De les chasser de notre pays, non. Leurs canons, leurs fusils sont trop forts pour nous. Que pourrions-nous leur opposer : des guerriers affamés, des villageois en guenilles, quelques pétoires, d'interminables querelles entre les tribus et beaucoup, beaucoup de prières pas plus efficaces que des pets de chèvres.²⁰⁹

L'on montre dans ce dialogue que la narration s'inscrit dans un contexte historique de guerre. L'auteur manifeste un « travail de mémoire » via ses personnages-témoins qui nous rappellent avec ferveur et détermination ces quelques séquences historiques. Les deux personnages-

²⁰⁸ Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Ed. L'Herne, 2005, p. 30.

²⁰⁹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. P.31.

témoins Hassan et le narrateur Kader demeurent perplexes face à la situation tragique à laquelle ils font face, ne disposant d'aucun pouvoir pour infléchir la situation.

Dans *Ô Maria*, le narrateur Juan est témoin de la mort de sa maman brûlée vive sur un bûcher. Dans l'épilogue, il nous rapporte la scène du cérémonial illustrant l'expulsion des Morisques où allait être exécutée sa maman :

Mais je ne suis pas là pour plaindre ceux qu'on bannit de leur maison, de leur ville, de leur pays natal. Qu'ils aillent au diable, pour le moment ! Je n'ai pas effectué ce voyage à travers l'Italie, la France et l'Espagne pour éprouver de la compassion pour d'autres que ma mère. Depuis trois jours, j'attends dans cette maudite cité. La procession de la dizaine de coupables, samedi, à travers toute la ville, escortés par les hallebardiers et les juges inquisitoriaux juchés sur leurs mulescaparaçonnées de noir; l'interminable cérémonie d'accusation en présence de tous les notables et de leurs femmes en vertugadins de soie, dimanche, sur la grand- place; l'exécution de la sentence, ce lundi²¹⁰.

Dans ce passage, l'on rend compte d'un épisode historique douloureux, celui de l'extermination des Musulmans d'Espagne. Le corps inquisitorial, les victimes et leur cortège mortifère vers la scène d'exécution sont minutieusement représentés à travers la voix d'un témoin qui attend la prononciation de la sentence de sa maman. Cette scène fictionnelle à caractère réaliste plonge le lecteur dans une conjoncture tumultueuse, il se trouve aussi « en attente » du dénouement de cet événement. Dans cette perspective narrative, l'auteur jouit de sa création romanesque en mettant son personnage et son lecteur dans une condition d'attente qui se réduit à la non-existence. Benmalek aborde dans cet esprit les notions du temps et de la mémoire, soulevant l'idée que si l'histoire est le temple de la mémoire, il s'agit d'un lieu détruit par un temps qui ne coule pas. Ainsi, cette attente est celle du « moi » de notre écrivain qu'il cherche à faire coïncider avec lui-même. Devant cette attente, l'homme ne peut assigner ni une origine ni une fin à l'Histoire, il ne peut que commencer, c'est-à-dire poursuivre sa quête de vérité historique : « *Personne ne réchappe de l'Histoire, et surtout pas ceux qui prétendent, à coups de mensonges, de propagande incessante et de textes de lois comminatoires, imposer l'ignorance de la face la plus hideuse de cette même*

²¹⁰Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.13

Histoire ! »²¹¹souligne Benmalek. Or, le rapport à l'attente ne renvoie-t-il pas à cette impossibilité de la littérature à témoigner de la réalité dans un monde déchu où l'espoir est absent ? Ou bien, malgré son échec, ne constitue-t-elle pas un espace possible d'attentes ?

[...] si le témoignage dès lors, devenait preuve, souligne Jacques Derrida, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut en son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature. C'est sur cette limite indécidable que nous allons essayer de demeurer. Cette limite est une chance et une menace, la ressource à la fois du témoignage et de la fiction littéraire, du droit et du non-droit, de la vérité et de la non-vérité, de la véracité et du mensonge, de la fidélité et du parjure.²¹²

Le testimonial n'est pas réductible à lui-même. Il offre à la fiction la possibilité de l'approprier dans le récit mais d'une façon à ne pas l'anéantir sinon il risque de perdre son statut de témoignage. Il est donc hanté par la possibilité du mensonge, du parjure et de la fiction.

Dès lors, l'attente est interrompue : la littérature nous offre un espace de possibilités langagières pour témoigner contre l'épouvante qui s'abat sur les Musulmans d'Espagne. Juan, témoin de la scène du bûcher où fut brûlée sa maman :

Personne ne me connaît dans ce terrain vague rejeté aux portes de la riche cité. Cela fait si longtemps que je n'ai plus revu la femme qui m'a mis au monde. Maintenant, elle est là devant moi, à une centaine de pas, sur l'estrade. Même si je suis noyé dans la multitude des spectateurs, je la vois et je l'entends. Elle est maintenant la dernière à être brûlée. La défroque informe qui la vêt, probablement saupoudrée de soufre pour impressionner davantage la populace, flambe avec une flamme bleuâtre. Comme ma mère n'a plus de langue, son cri de souffrance ressemble au glapissement assourdi d'une truie qu'on égorge. Sauf qu'ici on n'égorge pas, on brûle.²¹³

²¹¹Benmalek, Anouar, « L'oubli ou le cancer jamais guéri de l'Algérie », in : *Chroniques de l'Algérie amère*, Op.Cit. p.432.

²¹²Derrida, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris. Ed. Galilée, « Incises », 1998 [1996]. P.31

²¹³Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op.Cit. P.14.

Dans cet extrait, l'auteur soumet son écriture au procédé de la « singularisation »²¹⁴ afin de rendre « étrange » les faits authentiques- que la réalité a elle-même « singularisés » sous l'effet des violences historiques- en vue d'empêcher que cela ne se présente comme un essai historique. « *La littérature, souligne Jacques Derrida, peut tout dire, tout accepter, tout recevoir, tout souffrir et tout simuler, elle peut feindre même le leurre, comme les armées modernes qui savent disposer de faux leurres.* »²¹⁵. Le narrateur décrit une séquence narrative dont l'imagination est puissante au temps de la guerre dans un vocabulaire de la trivialité. Mais quand l'impuissance de la description est pesante (Ici le narrateur ne nous fournit pas plus de détails concernant la langue coupée de sa maman ni la manière par laquelle elle est déféquée) elle devient créatrice dans le sens où la littérature persiste obstinément à être parole de résistance. Ainsi, par la force de son imagination, l'auteur en tire par la singularité de son style un effet poignant sur le lecteur quand il écrit : « *Comme ma mère n'a pas de langue, son cri de souffrance ressemble au glapisement assourdi d'une truie qu'on égorge* ». Ce « cri de souffrance » est cette parole féconde pour témoigner de sa souffrance. Etant impassible devant cette scène meurtrière, il instaure une « distance » entre cet événement et sa perception en tant que témoin oculaire pour rendre ce fait inhabituel car inconnu voire fantastique afin de convaincre son lecteur de la véracité de ce qu'il rapporte et explique. Cette histoire narrée a la texture et la qualité de ses propres souvenirs car il se rappelle d'un épisode épineux à la recherche de sa mère à Rome, deux mois après son voyage en Espagne à « Séville, 1610 » :

« *Je suis revenu de Rome depuis deux mois seulement et j'ai parcouru la moitié de l'Espagne comme un fou.* »²¹⁶

Dans ce passage, nous remarquons que la réalité est si horrible que l'auteur lui-même ne présentera que la substance qu'il peut isoler de par son « irréprésentabilité », celle qu'il peut dépathéiser, l'autre, la plus importante, est impossible à dire, indicible.

Juan cesse d'être victime exilé du pouvoir inquisitorial pour devenir témoin c'est-à-dire le tiers qui raconte, en homme libre, non ce qui lui est arrivé mais ce qu'il est devenu. Notamment, la feue Maria cesse d'être doublement victime des exactions inquisitoriales et de la narration qui recouvre sa voix pour se libérer, prendre la parole et interrompre le chœur monumental des autres victimes dans un univers spectral que lui offre le romancier. Elle

²¹⁴Ce que Claude Lanzmann appelle aussi « la fiction du réel », in : Lanzmann, Claude, *Shoah*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1997 (1^{ère} édition Fayard, 1985), p. 239.

²¹⁵ Derrida, Jacques, Demeure. Maurice Blanchot. Op. Cit. P.30.

²¹⁶ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op. Cit. p.12.

devient aussi une narratrice-témoin qui s'approprie un « je » pour s'adresser aux morts car c'est elle-même qui porte sa propre mémoire.

L'auteur nous rappelle dans un autre passage que la mémoire de Maria n'est pas définitive mais qu'elle est en quête effrénée de bribes, de vides, de silences dont elle a été dépourvue. Maria, dans cet espace spectral, demande à sa fille Catalina de lui restituer sa mémoire « empêchée » par l'épouvante qui s'est abattue sur elle :

- Par pitié, raconte-moi qui je suis, Catalina, ou du moins ce dont tu te souviens à mon propos jusqu'au jour de ta disparition, et même au-delà, puisque tu m'as suivie jusqu'à celui de mon exécution. Aide-moi, je t'en prie, à rapiécer la tunique de ma mémoire.²¹⁷ Rétorque Maria.

Il s'agit ainsi d'un acte de parole qui dit l'ampleur d'une souffrance mais aussi l'attente d'une justice réparatrice.

Indéniablement, Benmalek effectue un travail de mémoire dans sa création littéraire dans le sens où le témoignage devient sacré et se trouve pensé comme une « expérience de l'absolu »²¹⁸ pour citer Paul Ricœur. Il s'intéresse à la présentation des témoignages absents, des disparus dans le cercle de l'Histoire en essayant, par la participation des personnages fictifs ou réels, de combler les failles de l'historiographie à travers le sens que peuvent donner les possibilités du langage littéraire. Se dessine ainsi une poétique de la voix, pour emprunter une formule de Dominique Rabaté, une voix que l'écrivain intériorise pour ancrer la présence du disparu dans le temps présent. La voix du témoin absent devient ainsi l'écho du passé.

²¹⁷*Ibid.* p. 470

²¹⁸«Si le témoignage doit être un problème philosophique et pas seulement, comme on le dira, juridique, voire historique, c'est dans la mesure où le mot ne se borne pas à désigner le récit d'un témoin qui rapporte ce qu'il a vu, mais s'applique à des paroles, à des œuvres, à des actions, à des vies qui, en tant que telles, attestent au cœur de l'expérience et de l'histoire, une intention, une inspiration, une idée qui passent l'expérience et l'histoire». Ricœur, Paul, « L'Herméneutique du témoignage », *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, éd. du Seuil.1994.p.107.

IV-2- Le témoin-*histor*

Le travail de mémoire est une entreprise complexe sur les modalités épistémologiques desquelles des philosophes et des phénoménologues tentent de réfléchir. Comme la mémoire est attachée à une ambition qui est la fidélité au passé, Ricœur interroge le caractère véridique de cette mémoire. Il s'agit de prouver que des événements se sont déroulés de telle façon et non pas autrement. Dans sa problématique où il rejoint l'aporie d'Aristote, il s'interroge sur la manière dont une chose est perçue et le souvenir que celle-ci déçoit et qui est plutôt distinct d'elle. C'est donc à ce moment qu'il met en relation l'*eikon* (image) et le *typos* (l'empreinte) - deux catégories pour rendre compte du fonctionnement de la mémoire quotidienne. Autrement dit, contempler une image, un dessin c'est les considérer en eux-mêmes comme une *eikon* en tant que copie du réel. L'inscription (l'empreinte) de cette image dans les catégories mentales est déjà la représentation d'autre chose. Donc, le souvenir de cette image est différent de celle perçue lors de la première considération. Ainsi, les personnages de Benmalek se représentent comme étant les « vrais témoins » d'un passé tragique. C'est avec les yeux du « vrai témoin » que développe l'imagination du lecteur qui se fait sa propre image de cet enfant, son portrait et son comportement dans sa société. Ce que Philippe Hamon nomme le personnage (regardeur-voyageur) : « Si l'auteur veut « placer » une description du monument (...) l'auteur pourra faire regarder le monument par un personnage (...) la description doit être sentie comme tributaire de l'œil du personnage qui la prend en charge (d'un pouvoir voir) non de l'étendue d'un savoir »²¹⁹. L'empreinte du passé est ancrée délibérément dans la conscience des personnages, ils se souviennent de leur passé en constituant un « flux temporel » dont parle Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ainsi, ce passé traumatique qui ne passe pas devient l'expérience « vive » du personnage-témoin qui reconstruit une histoire singulière dans l'édifice imaginaire. Le témoignage n'est pas pris ici au sens d'*épokhè* et de représentation du réel historique dans la mesure où l'expérience du témoignage est attestée par la présence du personnage à l'événement raconté. Ricœur souligne :

²¹⁹Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève. Ed. Droz, coll. "Titre courant" (poche), 1998, pp.69-70. [Première édition: coll. "Histoire des idées et critique littéraire" n° 211, 1983.

Si maintenant on remonte en direction de la source de la demande de vérité et donc du lieu du traumatisme initial, il faut bien dire que cette source n'est pas dans la représentation, mais dans l'expérience vive du « faire histoire » telle qu'elle est diversement affrontée par les protagonistes.²²⁰

Ainsi, le témoignage fait autre chose que d'attester, il consiste à traduire et à transmettre l'expérience tragique du passé en remplaçant le réel par sa propre vision du monde.

Dans sa nature étymologique, le mot témoin est *testis* et désigne la personne tierce qui assiste en tiers à un événement et peut en rendre compte. La deuxième figure du témoin est celle de *superstes*, celui qui subsiste au-delà de l'événement, caractéristiques des rescapés de la shoah, du génocide de Rwanda, du génocide arménien, etc. Celui-ci ne parle ainsi que par délégation des morts, et ne s'autorise à parler que comme « tiers » car il n'a pas connu l'expérience pleine du passé, c'est-à-dire la mort. On voit émerger sur la scène littéraire contemporaine²²¹ une troisième figure du témoin, celle de « *l'histor* », celui qui n'a pas nécessairement assisté à l'événement, mais qui vient apporter sa caution à une expérience, voire une cause, en portant la parole de ceux qui n'ont pas accès à l'espace public. Nous attribuerons ainsi à Anouar Benmalek la figure d'*histor* ou de l'acteur humanitaire selon la conception de Didier Fassin pour réinventer un passé oublié voire occulté dans les mémoires historiques, ce que délimite ainsi un détour par l'étymologie. Ainsi, il est une figure tierce des événements qu'il met en intrigue.

IV-3- Entre écrivain et historien

Dans les romans de Benmalek, l'Autre morisque, l'Autre Aborigène, l'Autre Herero, l'Autre Namas et l'Autre Juif font l'objet d'une représentation littéraire, caractéristiques qui marquent l'intentionnalité de l'écrivain quant à la réinscription du passé à l'aune du présent et qui rejoignent celles dont se prévaut l'historien. Raymond Aron dans *Introduction à la philosophie de l'histoire* souligne :

²²⁰ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op. Cit. P 337.

²²¹ Fassin, Didier, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*. Paris. Ed. du Seuil. Coll « Hautes études », 2010. p.263-283.

Pour dégager aussi bien l'intention de l'historien que la structure de l'objet, il faut considérer la connaissance historique dans le prolongement de la connaissance de soi et de celle d'autrui. L'historien tient à la fois du spectateur et de l'acteur, il cherche dans le passé et lui-même et l'autre que lui. Enfin l'esprit objectif présent en moi, crée la communauté qui me permet de communiquer avec les autres, il détermine la réalité collective dont le devenir intéresse l'historien.²²²

Ici, l'image de l'écrivain romancier rejoint celle de l'historien. Or, l'expérience du passé n'est pas totalement transmissible sans l'imbrication de la fiction qui portera un regard autre. Pierre Vidal Naquet concluait en 1992 dans le colloque des *Annales*, sur Vichy et les Juifs, d'une façon provocatrice, paraphrasant la célèbre formule de Clemenceau : « *L'histoire est trop sérieuse pour être laissée aux historiens.* »²²³ L'historien modeste pour juxtaposer l'expression de Joutard de « mémoire modeste » reconnaît ainsi qu'il existe une dernière attention portée à l'Histoire, encore différente, qu'il apporte un autre éclairage pour lui fournir le fil d'Ariane, le lien charnel dont elle a besoin pour rendre le passé intelligible, qui souvent le précède : l'expression littéraire et artistique.

L'écrivain ressaisit l'expérience du mal radical avec des « formes de résistance »²²⁴ dans un imaginaire littéraire. D'un monceau de voix sans nom, il exhume des vies qu'il raconte. L'intérêt que porte Benmalek aux voix brûlées du passé ne se résume pas seulement à écouter leurs paroles, sa quérulente responsabilité tient à répondre à leur appel et à porter leur voix. Il cherche à imaginer à travers ses personnages le sens de leur expérience et l'expression de leur douleur. Dans son ouvrage intitulé *La foule innocente*, Denis Salas souligne :

Leur responsabilité [L'écrivain-mais aussi le peintre ou le cinéaste] est de répondre à leur appel et de porter leurs voix. Ils cherchent à imaginer, à travers les personnages, le sens de leur expérience, en tissant les fragments épars d'une histoire brisée par la violence. Personne d'autre ne pourra raconter l'histoire de ceux dont nul ne se souviendra. Parole oubliée, que les archives ne transmettent

²²²Aron, Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*. Paris. Ed. Gallimard, Coll. Tel n° 58. P.31.

²²³Valensi, Lucette (Dir), « Présence du passé, lenteur de l'histoire », In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 48^e année, n°3, 1993. PP. 491-500. p.497 et p.499.

²²⁴Pierre Joutard souligne : « L'intérêt d'écouter les voix qui reviennent des différents enfers n'est pas seulement de mieux saisir les mécanismes d'oppression, mais de faire émerger des formes de résistance même dans la déréliction la plus absolue. A travers les archives de papier, on ne voit généralement que des victimes. En écoutant les survivants, on découvre une incroyable capacité d'affirmation d'humanité, dans les situations les plus inhumaines » Joutard, Pierre, *Histoires et mémoires, conflits et alliances*. Op. Cit. P.262-263

pas- car comment transmettre la peur, la panique, l'appel à l'aide, mais aussi le chemin tortueux pour en sortir ? Parole qui parvient jusqu'à nous par le détour de l'imagination. Nulle autre ne pourra restituer la survie de l'humain dans l'inhumain.²²⁵

Ainsi, l' « usurpation » textuelle est le métier de l'écrivain, ici contrebalancé par le désir de témoigner où l'écriture joue le rôle majeur. Benmalek accueille les blessures d'autrui, offrant dans le texte la seule habitation, à exister dans le langage comme le confirme l'écrivain et l'essayiste français Pierre Pachet : « *N'est ce pas toujours au creux de notre histoire que nous entendons les paroles de l'autre ?* »²²⁶ Ses mots sont un suaire qui sauve les morts de l'anonymat et la mémoire vive qui ne se fait jamais mieux entendre que dans la chambre d'écho d'un imaginaire.

Nous constatons au terme de notre réflexion que la posture auctoriale se laisse concevoir chez Benmalek comme une figure du témoin-historien dont la responsabilité historique devient objet de la quête fictionnelle. Non pas en tant que figure de l'*anamnésis*²²⁷ pour reprendre l'expression husserlienne, mais en médiateur mémoriel des événements tragiques qui se positionne en situation de « refuge » accueillant la douleur qui n'a pu et ne peut être dite ailleurs dans des espaces transnationaux et dans des « lieux de mémoire » à la fois réels et symboliques. S'érige, de ce fait, une posture de l'auteur de manière singularisante. Ainsi, la différence entre l'écrivain-*histor* et l'historien voit le jour.

IV-4- Entre historien et écrivain-*histor*

Benmalek crée un imaginaire de guerre et de mémoire selon sa vision du monde afin de donner une nouvelle représentation de l'Histoire, singulière par le fait littéraire- et de créer une nouvelle voie pour la transmission de la mémoire du passé. De ce fait, il veut transmettre la mémoire aux générations futures de telle sorte qu'elles puissent la relier à leur propre

²²⁵Salas, Denis, *La foule innocente*. Paris, éd. Desclée de Brouwer. 2018. P.285.

²²⁶Pachet, Pierre, *Conversations à Jassy*, Paris, éd. Maurice Nadeau, 1997, p.186.

²²⁷La phénoménologie transcendantale husserlienne du souvenir propose un équivalent à l'*anamnésis*, c'est-à-dire à la réappropriation du temps perdu. Il souligne que « *pour avoir quelque chose qui dure, il faut avoir un flux qui se constitue lui-même (...) c'est une autoconstitution du flux temporel* » Edmund, Husserl

histoire et établir des connexions et des affinités- dominées par les nouveaux médias et les nouvelles stratégies de mémorialisation. Comme historien, il est conscient d'exercer son office en marge de l'Histoire, en « rôdeur » familier des erreurs et des illusions- et rappelant en cela l'historien qu'évoque Michel de Certeau dans l'écriture de l'histoire :

Il faut en effet constater un phénomène étrange dans l'historiographie contemporaine. L'historien n'est plus l'homme à constituer un empire. Il ne vise plus le paradis d'une histoire globale. Il en vient à circuler autour des rationalisations acquises. Il travaille dans les marges. A cet égard, il devient un rôdeur²²⁸.

En s'occupant de la sphère culturelle et de la gestion du patrimoine historique universel sur un mode savant et créateur, il semble que l'auteur endosse le rôle de l'*histor* (qui n'est pas réductible à l'historien professionnel), il est celui qui parle pour ceux qui n'en ont pas la possibilité. La collecte des témoignages et leur fictionnalisation sont en effet à la base de sa construction romanesque. Son aire du témoin est la littérature avec ses mystères de la *fabula*. À première vue, cette nouvelle posture que Benmalek représente s'apparente à une stratégie de positionnement, visant à marquer sa différence par rapport aux écrivains contemporains.

Il revendique la position de garant des « voix endormies » celles de Truganini dans *L'Enfant du peuple* ancien, celles de Mala Zimetbaum et Edek Galinski dans *Fils du Shéol* et celle de Geronima la Zalemona dans *Ô Maria*. On le voit, la gestion du traumatisme dépasse les frontières du roman et concernent son inscription sociale. L'auteur a clairement une ambition réparatrice, qui se manifeste autant dans ses romans que dans les discours et gestes qui entourent sa publication. Dans un entretien, il souligne : « *Nous sommes des êtres humains comme les autres, semblables à n'importe quel être humain dans le monde. Pourquoi devrions-nous accepter de vivre avec une Histoire et un présent mensongers* »²²⁹

Ainsi, au-delà de l'historien, la figure de l'écrivain fait surface dans notre analyse car c'est à lui que revient le mérite d'être le gardien d'une mémoire structurée et construite par les pouvoirs de la *fabula*.

²²⁸ De Certeau, Michel *L'écriture de l'histoire*, Op. Cit. P.91.

²²⁹ *Ibid*, p.394.

Dans la suite de notre analyse, nous montrerons le rôle de la fiction dans la réinvention du passé quand le « véritable » témoin et notamment les témoignages sont absents de la scène historiographique.

Face aux images absentes du passé, les archives deviennent des témoins indirects représentant les voix défaillantes, tuées par les violences historiques.

IV-5- Les « Archives-œuvres »

Dissimulée derrière l'évocation d'une mémoire qui essaie d'être fidèle aux faits et aux événements passés, l'Histoire est présente, elle se faufile dans les entrelacs du texte littéraire en tant qu'écriture, transcription d'événements ayant eu lieu à des espaces-temps considérés comme significatifs dans la construction du parcours d'une communauté, d'une nation, d'un peuple, d'une civilisation, etc.

De nombreux écrivains s'inspirent en effet de l'Histoire générale pour écrire leurs romans en puisant simultanément dans les ressorts de la *fabula* et les récits de l'histoire tels qu'ils sont élaborés par l'activité historiographique. Ainsi le roman de l'histoire serait donc tiraillé entre deux muses qu'il faut exploiter minutieusement : d'une part Calliope qui préside à la poésie épique et à l'éloquence et d'autre part Clio, la muse de l'Histoire. Il est de ce fait établi que les disciplines d'Histoire et de fiction s'influencent dans la création littéraire. En revanche, ce qui est moins évident à établir aisément serait les modalités du passage de l'Histoire à la fiction et vice versa à l'intérieur d'une production littéraire. C'est là un point central qui a occupé une longue tradition critique, théorique voire épistémologique portant sur les disciplines littéraire et historiographique dans un souci de balisage des contours de l'une et de l'autre de ces activités mais aussi pour une meilleure perception des échanges et permutations qui ont eu lieu entre elles.

Selon la conception de Paul Ricœur, l'Histoire correspond à la préoccupation suivante : « *De quoi parle-t-on lorsque l'on dit que quelque chose est arrivée ?* »²³⁰. L'histoire apparaît d'abord comme une représentation de la réalité du passé. Mais cette

²³⁰ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit. p.227.

représentation implique une phase scripturaire au cours de laquelle se lit l'intention de l'historien et les moyens qui sont les siens en vue de cette représentation. Ricœur insiste dans sa réflexion sur la « *capacité de parler du passé et de le ressusciter à l'aune du présent* ». La démonstration philosophique que déploie Ricœur dans son œuvre dédiée à ce qu'il appellera lui-même une « juste mémoire », met au jour des modalités complexes des relations entre histoire au sens de déroulement événementiel, histoire en tant que connaissance raisonnée du passé et la fiction en tant que point d'appui colmatant les vides que laissent souvent l'archive documentaire et qui devient de ce fait une garante de l'intelligibilité historique. L'historien prend en charge le discours historique qui prend pour sujet l'Histoire²³¹. Ainsi, l'intention historique dans l'écriture de l'Histoire doit obéir à la rigueur méthodologique et est sommée de se plier à l'exigence de l'exégèse et à la connaissance raisonnée, objective et prouvée de ce qui dans le passé est érigé au rang de moment, d'événement dignes de mémoire. De ce fait, comment peut-on entrevoir une connaissance du passé qui ne procéderait que de la seule connaissance objective, documentée sans que les ressorts de l'imagination et de l'invention ne soient convoqués pour une telle tâche ? Mais aussi, comment fabuler sur le monde, la vie, l'être et les choses si l'on ne prenait pas comme point de départ ce qui réellement fut et attesté, *le réel ayant eu lieu* pour reprendre l'expression de Michel Onfray ?

Cette liaison « salutaire » entre Histoire et fiction dans leur statut de catégories de connaissance du passé, fait d'elles des paradigmes complémentaires malgré les échafaudages épistémologiques qui les érigent en disciplines distinctes. Antoine Compagnon souligne :

Nous avons fait de quelques livres comme les Mémoires d'outre-tombe et la recherche du temps perdu des lieux de mémoires privilégiés, nous les lisons comme des lieux de mémoire essentiels, parce que ce sont eux, c'est la littérature qui nous aide à penser la mémoire autrement que sur le modèle de l'histoire.²³²

²³¹Pierre Barbéris distingue trois formes de l'histoire dans son œuvre *Le Prince et le Marchand*. Nous retiendrons ainsi la distinction dans ce qu'il note : « *L'histoire désigne bien à la fois la réalité historique, sujet de discours et ce discours lui-même. L'histoire existe ; les hommes la vivent ; dans certaines circonstances et situations ; ils se mettent à la penser et à l'écrire. On flotte de toute évidence, et Péguy nous ramènerait à la question : quelle histoire dit l'Histoire ? Et dans quelle histoire, ici s'aventure-t-on ?* ». In : Barbéris, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, Paris, éd. Fayard, 1980. p.178.

²³²Compagnon, Antoine, « La recherche du temps perdu », in Pierre Nora (Dir), *Les lieux de mémoire*, Op.Cit. p.3865, 3866 et 3868.

En effet, les textes littéraires offrent une voie d'accès au passé pour les historiens, et ces derniers leur attribuent à juste titre des propriétés historiennes en les faisant vivre comme source d'histoire(s).

La structure narrative des romans de Benmalek est en dialogue avec l'histoire à l'expérience de quelques violences extrêmes. L'intention indéniable de l'auteur à vouloir travestir la réalité historique au prisme de la fiction est celle de « *ruminer un passé qui ne passe pas* »²³³. Dans l'avant-propos de la *Seconde Considération inactuelle*, Nietzsche écrit :

Nous avons besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner nonchalamment de la vie et de l'action, ou encore pour enjoliver la vie égoïste et l'action lâche et mauvaise. Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie. Mais il y a une façon d'envisager l'histoire et de faire de l'histoire grâce à laquelle la vie s'étiole et dégénère. C'est là un phénomène qu'il est maintenant nécessaire autant que douloureux de faire connaître, d'après les singuliers symptômes de notre temps²³⁴.

Il s'agit ainsi de cette « façon d'envisager l'histoire » que prend en charge notre écrivain pour mobiliser la mémoire contre une « mémoire empêchée » et contre la politique de l'oubli.

Le panorama littéraire dans lequel s'inscrit Anouar Benmalek est celui du recours à l'historicité de son œuvre. Il note dans le journal *Le Matin* : « (...) *je parle donc beaucoup d'Histoire dans mes histoires* »²³⁵. Très souvent, il met en scène des faits historiques oubliés de la mémoire collective transposés dans les romans suivants : *Les Amants Désunis* publiés en 1998 dans les éditions Calmann Lévy en 1998 et en 2000 dans les éditions Le Livre de Poche qui relate les événements de la guerre de Libération pour aboutir au terrorisme islamiste; *L'enfant du peuple ancien* publié en 2000 par les éditions Pauvert et en 2002 dans les éditions Le Livre de Poche qui met en œuvre l'histoire des Aborigènes au moment du génocide de la Tasmanie ; *Le Rapt* publié en 2009 dans les éditions Fayard qui thématise l'histoire des massacres de Melouza, etc. L'évocation du passé andalou n'est pas nouveau chez Benmalek tant il est déjà abordé dans son roman *Les Amants Désunis* notamment à travers la complainte chaabie (Assafialadiar el andalous) très célèbre dans le Maghreb qui chante la nostalgie des

²³³Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris. Ed. du Seuil. 2003. p.208

²³⁴Nietzsche, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris. Ed. Flammarion, 1998, p. 71.

²³⁵Anouar, Benmalek, « Le roman algérien et la démythification de l'histoire », interview, journal *Le Matin*, septembre 2002. in : *Chroniques de l'Algérie amère*. Op. Cit. P. 273.

temps supposés heureux de cette période qui vit la civilisation musulmane connaître son apogée en termes d'art, de science et de tolérance. Le recours à ce fait historique majeur de l'« Andalousie » se lit davantage dans le roman *Ô Maria*. De plus, l'écrivain intitule l'une de ses nouvelles *L'Andalousie* dans son recueil de nouvelles : *Le poumon étoilé*²³⁶.

En outre, les violences comme sujet qui englobe la thématique de certains des romans d'Anouar Benmalek sont décrites par le corps dans *Les Amants désunis*, *L'Amour loup*²³⁷, *L'enfant du peuple ancien*, etc. Donc le lecteur serait en quelque sorte avisé sur le thème dominant de ses romans. Dans une interview, l'auteur explique l'insertion du « corps » qui enveloppe la trame romanesque de ses œuvres :

Nous sommes une société très étrange de ce point de vue. Le corps est l'instrument principal de la répression dans nos pays. Répression politique : la torture et les mauvais traitements font partie de la panoplie quotidienne du contrôle de la population. Répression sociale et morale : tout est fait pour faire oublier que nous sommes avant tout des corps sexués.²³⁸

Le sol littéraire algérien est imprégné de toutes les guerres qui se sont succédé depuis la colonisation en Algérie. Le panorama de cette littérature rend compte des parcours historiques, idéologiques et esthétiques qui habitent la majorité de l'œuvre de Benmalek. Il semble ainsi que le roman *Ô Maria* s'est construit dans cette optique. Dans le quotidien algérien de l'information en ligne *La Nouvelle République*, Anouar Benmalek justifie avec acuité le fait d'écrire des romans historiques et notamment les réactions que le roman *Ô Maria* aient suscitées dans le monde arabe. Il note :

Malgré l'apparence, j'affirme que mes romans ne sont pas des romans historiques au sens ordinaire du terme. Pour moi, l'Histoire, c'est d'abord l'actualité : celle d'hier, qui explique à son tour celle d'aujourd'hui et, probablement celle de demain. A travers mes romans, j'ai essayé de répondre à des questions « simples » : comment aurais-je réagi si j'avais vécu en Algérie dans les années 1940 ? (Les Amants Désunis) ; si j'avais été un espagnol d'origine musulmane et qu'on m'expulsait d'Espagne ? (*Ô Maria*) ; si j'avais été un Aborigène au moment du génocide des Tasmaniens (*L'enfant du peuple ancien*) ;

²³⁶ Benmalek, Anouar, *Le poumon étoilé*, Paris, éd. Sédia, 2006.

²³⁷ Benmalek, Anouar, *L'Amour loup*, Paris, éd. Le Livre de Poche, 2004.

²³⁸ Benmalek, Anouar, « Le Rapt : le passé finit toujours par nous rattraper ! », Liberté, LivresQ et Algérie News, 1^{er} novembre 2009. In : *Chroniques de l'Algérie amère*. Op. Cit. P.399.

etc. Lorsqu'on écrit un livre qui s'inspire de l'Histoire, il faut faire attention à ce que les faits historiques ne prennent pas le pas sur le roman. Je respecte autant que possible, bien sûr les faits historiques, mais seulement un moyen, non un but en soi. Je prétends donc que je n'écris pas de romans historiques, mais des livres tout ce qu'il y a de contemporain. Et les réactions suscitées par *Ô Maria* montrent bien que tout reste subversif dans le monde arabe, même si vous pensez traiter d'un passé révolu ! Dès qu'on parle d'Histoire, on parle de valeurs spirituelles et politiques, et ces thèmes restent aussi dangereux à manipuler que des grenades dans nos régions. Peut-être est-ce « normal » pour des sociétés qui considèrent encore le Moyen-âge comme un avenir souhaitable...²³⁹

Dans ce passage, l'auteur clarifie son choix d'écriture du roman *Ô Maria* : c'est un livre qui traite d'Histoire comme « moyen » d'expression littéraire et non pas pour une finalité personnelle. Son acharnement face aux réactions suscitées par cette fiction le conduit à expliciter, dans ce journal, que le retour à l'élément historique d'une œuvre littéraire est une controverse de premier plan notamment des sociétés que l'auteur désigne comme enfermées dans un passéisme sclérosé. Ce constat serait le signe révélateur d'une perception des œuvres d'art « guidée » au sein de l'horizon d'attente par des schèmes culturels, politiques et idéologiques encore accrochés aux traditions conservatrices.

Irrévocablement, face aux images manquantes et absentes du passé, Benmalek invente une nouvelle forme d'archive : le roman. Il tente de se représenter un passé qu'il n'a pas connu directement, un vide historique, voire le doute d'un passé absent d'images et de témoignages. Ainsi, face à ces traces archivistiques manquantes, comment transmettre l'indicible ? Comment faire le deuil de quelque chose que l'on n'a pas connu et dont il n'y a pas de traces ? Autrement dit, comment faire oublier la cause d'une blessure vivante dans les cœurs et les corps ?

Cette parole oubliée que les archives ne transmettent pas et qui vient jusqu'à nous par les détours de l'imagination constitue pour nous des archives en morceaux que l'auteur introduit dans ses fictions. Dans ses récits, Benmalek évoque un semblant d'archive mais fragmentée, incomplète, une « mémoire en morceaux » comme pour paraphraser le titre du roman d'Assia Djebar. Or, une archive fragmentée n'est pas pour autant absente du processus de création comme le souligne Michel Foucault. L'écrivain a créé alors des « archives-œuvres »²⁴⁰ constituant un socle narratif qui associe témoignage et fiction. Marianne Hirsch

²³⁹« De l'amour et de l'altérité », in : *La Nouvelle république*, Mai 2007.p.303.

²⁴⁰Terme emprunté à Marianne Hirsch.

souligne : « *Celles-ci ne viennent pas remplacer les traces et objets disparus, mais 'prendre à témoin' le spectateur des événements non-inscrits par l'histoire officielle* »²⁴¹.

Dans *Temps et Récit*, Ricœur explique la complémentarité des représentations historiques et fictives dans la mise en intrigue d'un événement historique²⁴². D'un côté, l'analyse historique permet de déchiffrer les faits historiques dans la perspective d'une réflexion éthique, de l'autre côté, l'appel à l'imaginaire permet d'appréhender le retour au passé. Chez Anouar Benmalek, les « archives-œuvres » que constituent ses romans se présentent comme une fiction historicisée et/ou une réalité fictionnalisée. Benmalek s'inspire ainsi des traces archivistiques du passé de manière illustrative afin de transmettre la vérité d'une expérience²⁴³. Il ne s'agit pas pour lui de chercher la preuve d'une vérité historique mais d'envisager la création comme une manière d'éprouver une forme d'intelligibilité de l'Histoire et de construire une sépulture symbolique pour les morts dans la communauté des vivants.

Ces « archives-œuvres » s'énoncent comme un écart ou un manque. Elles nous rendent toujours plus présentes l'absence et l'altérité du passé. C'est cette absence qui constitue ainsi le travail de mémoire et de création. Elles révèlent des « traces d'existence » pour reprendre la définition de l'archive de Michel Foucault :

J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et des choses.²⁴⁴

C'est ce « jeu de règles » qui redonne un souffle nouveau à une mémoire vive, partage des expériences et constitue un héritage du passé où les victimes ne seront ni superflues ni invisibles. La réalité sera ce qu'ils liront dans un récit où le souvenir vivant est fixé. C'est

²⁴¹Entretien avec Marianne Hirsch, Colloque et exposition à l'Université de Columbia le 10 avril-4 mai 2013, Création et Postmémoire. Revue intitulée Art absolument. « L'art d'hier et d'aujourd'hui », Numéro spécial. P.27

²⁴² Ricœur, Paul, *Temps et Récits III*. « Le temps raconté ». Op. Cit. p.345.347.

²⁴³ Expression empruntée à Paul Ricœur in : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op. Cit.

²⁴⁴Foucault, Michel, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie » in : *Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001, Vol 1, p. 708.

ainsi ce « fablier (stotybook) de l'humanité » pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt qui forme un socle narratif soutenant la perpétuité d'une communauté humaine²⁴⁵.

Le besoin d'un nouveau récit se reporte alors dans l'espace littéraire. L'écrivain n'hésite pas à ouvrir les plaies pour apaiser les mânes des morts en rappelant leurs histoires. Par le truchement des formes fictionnelles ou documentaires, il édifie une sorte de tombeau scripturaire. Les fables du deuil expriment, en effet, le désarroi de ceux que les convulsions de l'Histoire ont frappés. S'y dépose la quête d'une sépulture dérobée dans le sillage d'une guerre sans mémoire. L'écrivain ne se bat pas vraiment contre l'Histoire, il refuse simplement de lui laisser le dernier mot. A ces propos, Albert Camus soutient : « *Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre vous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous* »²⁴⁶. Benmalek veut ainsi ajouter à son récit le chapitre manquant. En réintroduisant les voix absentes du passé, il vise à réparer l'inintelligibilité du monde. Il met l'histoire en demeure de répondre ainsi à sa requête. Il se révolte contre la disparition de toute trace et ce n'est qu'une blessure errante qui creuse en lui le désir d'aller au bout de la vérité, comme l'écrit Luis Sepulveda :

Ceux qui nous manquent n'ont pas leur statue, dans les portes mais ils ont leur abri dans nos mémoires. Nous avons appris à vivre avec eux parce qu'ils font partie de nous, parce que nous savons pourquoi ils nous manquent et parce que leur absence nous remplit de fierté.²⁴⁷

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, Benmalek nous présente une photographie comme trace iconique qui semble être fragmentée par les affres de l'effacement.

L'écriture, chez le poète Edmond Jabès est cette expérience du silence des morts ou de l'absence. C'est par cette démarche que le silence devient dense voire « entendant ». Il

²⁴⁵ Arendt, Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Paris. Ed. Agora, 1958. p.225.

²⁴⁶ Camus, Albert, « Appel pour une trêve civile en Algérie », discours prononcé à Alger le 22 janvier 1956. Il s'inscrit dans l'histoire de la Guerre d'Algérie en tant que tentative de réconciliation entre les communautés européennes et musulmanes, autour de l'initiative pacifiste des libéraux d'Algérie.

²⁴⁷ Sepulveda, Luis, *La folie Pinochet*, « Notes pour vivre avec l'absence », Paris. Ed. Métailié, 2017, p.85

souligne : « *ton absence avait besoin d'un visage, et sans doute ce visage d'un destin [...] »*²⁴⁸.

Dans notre roman, une survivance de l'image donne accès au passé et acquiert une fonction mémorielle. Il s'agit du visage du personnage herero Hitjiverwe, torturée par les colons anglais. Le visage sombre du protagoniste, étant déjà noire de couleur « *La silhouette sombre à la tête cachée* »²⁴⁹ montre que la victime est une figure cachée, oubliée dont le corps est diaphane à cause de l'Histoire dérogée, au moment de la prise photographique. Effacée par le flash au magnésium « *-On ne va voir de toi qu'une ombre, je voulais une photo de nous* », songe le personnage Ludwig. L'apparition fragmentée de la silhouette sombre au visage caché signifie ainsi l'apparition sensible d'une mémoire à la fois intime et vacillante. Effacée par le flash, le corps d'Hitjiverwe est alors à peine distinct, déréalisé car la guerre l'a réduit à néant. Cette photographie abstraite tente ainsi d'archiver les traces disparues des Aborigènes d'Australie, qui, même vivants, étaient considérés, sans qu'ils ne le sachent eux-mêmes, comme des cadavres. Benmalek ne pose pas dans son roman la question de l'« irréprésentable » mais tente de rendre visible l'« indicible » en donnant une représentation narrative des violences extrêmes à l'expérience de l'Histoire. Ces « archives-œuvres » font ainsi advenir du sens là où il y a eu anéantissement et effacement.

La charge²⁵⁰ et le poids du passé reviennent dans la narration comme une hantise car les disparus ont besoin qu'une nouvelle mort baignée de véracité et d'intelligibilité leur soit offerte. Le romancier décrit des paysages et des lieux qui ne présentent aucun point de fuite, des âmes errantes et des figures spectrales qui hantent des territoires infinis, vides, inhabités par un passé silencieux mis au carcan de l'oubli. Les spectres pullulent sur la scène littéraire du roman *Ô Maria*, dans cette immense « nécropole » afin de traduire les exactions du passé traumatique:

Maria croise des spectres tapis dans les endroits les plus inattendus : au pied d'une statue, juchés sur une branche, un tas d'immondices, affalés à même le sol... ce

²⁴⁸ Jabès, Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris. Ed. Gallimard. 1991, p. 75.

²⁴⁹ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.220.

²⁵⁰ Paul Ricœur rappelle l'association heideggerienne entre la dette et l'idée de « charge », de « poids », de « fardeau », in *Histoire, Mémoire, Oubli*. Op. Cit. p.497

bétail d'ombres semble nettement plus nombreux que celui des humains de la cité²⁵¹.

Ces paysages abstraits sont comme recouverts d'un voile de deuil, des espaces sans issues qui évoquent une terre brûlée autant que les stratifications douloureuses de l'Histoire. Elles renvoient ainsi à la « désolation » évoquée par Hannah Arendt, cette « solitude » et cet « esseulement » des hommes que le système totalitaire avait déracinés, « privés de sol » physiquement et moralement. Ici, l'écriture romanesque s'interroge sur sa légitimité et son caractère éthique afin de recréer un passé révolu avec une absence systématique de témoins ou lorsque le témoignage n'est plus parole présente, vive, frappée de sa propre autorité.

²⁵¹Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op.Cit. p.361

CONCLUSION

Par une ascèse scripturale, l'écrivain est d'abord un cartographe de l'espace, un éclaireur d'une pensée relationnelle aux flux du monde. Anouar Benmalek est l'auteur qui cherche à dire la mémoire non dans une texture linéaire mais en choisissant pour chaque roman un espace d'énonciation différent, en embrouillant les pistes géo-historiques et en créant des passerelles entre les différentes géographies mémorielles illustrées dans ses romans. Notamment, il crée des ponts de fuite entre la réalité et la fiction afin de mettre à nula vérité. En effet, la littérature n'est-elle pas l'art des possibles ? L'art de la pensée complexe pour reprendre la terminologie d'Edgar Morin.

Pour spatialiser sa fiction, l'auteur met en place un imaginaire de la spatialité qui se traduit par des territoires de la mobilité vus comme des espaces d'une géographie littéraire, de nomadisme, des lieux d'archives et de témoignages qui sont des ponts, des points on ne peut plus précis autour desquels il tente d'expliquer les souffrances de l'être humain. Considérant l'altérité comme une « propriété de l'espace »²⁵², Emmanuel Lévinas perçoit autrui comme « Mystère ». Celui-ci devient aussi pour Benmalek l'« inconnu », un terme emprunté à nouveau de cette idée d'espace. Pour Heidegger, l'« inconnu » est la figure qui est *là* (pour aider à ne pas se perdre, voire à se retrouver), l'« inconnu » désigne ainsi la figure qui peut nous indiquer la voie. Ce regard transversal de l'écrivain fait de lui un auteur- démiurge car sa production littéraire est une sorte de cosmogonie.

La trajectoire vitale et créative de notre auteur passe par une entreprise de « déterritorialisation » car ayant quitté son pays d'origine pour des raisons politiques, ou tout simplement personnelles, il a décidé de s'installer dans un autre pays et de faire de la langue française un outil de création littéraire. Les œuvres qui en résultent deviennent ainsi des témoignages de cette aventure migrante, de la rencontre enrichissante de plusieurs cultures qui l'ont poussé à écrire non seulement pour le souci de la démythification de l'Histoire mais pour

²⁵² Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 1990 ; *Le temps et l'autre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998 ; *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 2000 ; *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 2000.

partager avec autrui de nouveaux imaginaires et espaces littéraires qui caractérisent ses récits. Des écritures de l'ancrage et des écritures traversières traduisent la poétique de ses romans à l'expérience des violences extrêmes historiques. La création littéraire n'est alors ni rêve ni évasion dans un monde imaginaire mais retour à la réalité dans son authenticité et partage de responsabilité.

L'écriture comme pulsion testimoniale se manifeste par cette tentative de saisir l'humain dans sa complexité et dans ses contradictions. Si l'histoire est au centre de l'écriture, elle est toujours liée à la mémoire car la fiction se donne comme compensation de l'Histoire dans le renouvellement des représentations et des enjeux du présent. Benmalek se met « dans la peau » du survivant, du témoin indirect afin de témoigner de l'existence du fait génocidaire, des massacres et des crimes contre l'humanité. Il s'agit pour lui d'imposer sa propre voix afin de montrer les formes de violences en jeu dans le texte littéraire et la négation ayant relayé leurs preuves pour les générations futures et pour l'humanité toute entière. Notamment dans le souci de se libérer du cadre de pensée imposé par les négationnistes : « *Il n'y a de génocide que là où la scène de validation, la scène sur laquelle les 'faits' acquièrent une 'réalité' est dominée par l'archive* »²⁵³. Ainsi, si la littérature travaille le réel, elle se retourne ensuite vers lui, en réclamant justice, dignité et réparation.

L'historien osera-t-il prendre à nouveau la parole après le poète ?

L'histoire, dit Hegel, ne nous présente pas une totalité vivante à laquelle nous pourrions prendre part, mais un monde reconstitué par la réflexion, un monde dont l'esprit, les préoccupations et la civilisation appartiennent au passé. Nous éprouvons aussitôt le besoin de quelque chose d'actuel. Or, une telle actualité n'existe pas dans l'histoire ; c'est le point de vue de l'entendement, l'activité subjective, le travail de l'esprit qui la font naître²⁵⁴.

Ainsi, l'écrivain accueille les blessures d'autrui offrant dans le texte la seule habitation qui fait surgir une voix vivante qui traduit l'acmé des souffrances du passé historique.

²⁵³Nichaniam, Marc, *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*. Paris. Ed. Lignes-Léo Scheer. 2006. p.48.

²⁵⁴Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'Histoire*, Paris. Ed. Pocket. Coll « Agora », [1837] 2012. P.39.

Par ailleurs, l'ensemble romanesque de Benmalek se présente comme l'espace privilégié de l'exploration du sens de ces situations caractéristiques qui sont des métaphores de l'écriture de l'auteur. Car dès lors qu'elles se répètent dans l'ensemble des romans, elles prennent d'après Charles Mauron, le statut de ce qu'il a appelé « métaphores obsédantes »²⁵⁵. Du fait qu'elles reparaissent dans chaque roman par le procédé de répétition, l'on conçoit leur importance en tant qu'images clés de l'imaginaire. Lire ainsi l'œuvre de Benmalek c'est voir par la présence de ces « métaphores obsédantes », quelque chose, qui, dans la production de l'imaginaire, relève d'un désir souvent inconscient, et qui a partie liée avec l'expression de la « personnalité inconsciente »²⁵⁶ de l'écrivain dans son œuvre. Les thèmes de l'identité et de la quête de soi, la hantise et l'obsession du passé chez Benmalek envahissent ses œuvres en mettant en scène simultanément des personnages en crise et aux identités sociales et personnelles remises en question.

Si l'on pouvait ainsi parler d'un tournant de la trajectoire littéraire de notre écrivain, l'imaginaire de son univers fictionnel reste le même. Un continuum romanesque traduit son espace et crée une posture à la fois originale et insaisissable qui distingue la figure de l'auteur dans le grand champ de la littérature. Ainsi, la représentation fictionnelle de l'écrivainne fait qu'un avec le monde romanesque qui l'a rendu possible dans la mesure où le geste de se représenter en porte-parole permet à l'auteur de soutenir son œuvre avec une posture en étroite correspondance avec son monde fictionnel; l'œuvre et la représentation de l'écrivain sont imbriquées, se légitimant mutuellement.

Cette capacité d'infléchir la lecture souligne le rôle central que joue l'*ethos* dans la posture d'auteur, puisque la présentation de soi tend non seulement à influencer l'image d'auteur, mais peut aussi participer d'une stratégie d'adhésion et plus généralement d'un processus de médiation de celle-ci dans l'espace social.

Ainsi, l'œuvre de Benmalek à la fois réaliste, fantastique, historique tient à se focaliser plutôt sur ce qui semble son unique point de mire à savoir la transcription de la mémoire traumatique à l'aube des violences historiques. Une mémoire réinventée par des voix féminines qui résonnent dans la texture romanesque, qui représentent le pivot de l'appropriation de la mémoire et qui décentralisent l'écriture traditionnelle de l'Histoire pour

²⁵⁵Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la Psychocritique*, Paris, Ed. José Corti, 1995[1963], p.382.

²⁵⁶*Ibid.*

développer une dynamique romanesque particulière. Les figures féminines hantent l'imaginaire littéraire de Benmalek et sont parmi les fondements archétypaux de la littérature.

Deuxième partie

Les traumas en écritures

Deuxième partie
Les traumas en écritures

Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux prochains siècles. Je décris ce qui viendra, ce qui ne peut manquer de venir: l'avènement du nihilisme.

Friedrich Nietzsche

C'est une inondation. La guerre a ouvert les écluses du Mal. Les étais qui soutenaient l'existence humaine s'effondrent.

Franz Kafka

INTRODUCTION

La représentation de la violence extrême dans la narration fait partie des mécanismes qui participent à la construction de la mémoire pour rendre visibles les injustices subies par des victimes de l'Histoire. Partie émergée de l'iceberg, la violence n'est que ce qui fait saillie dans un champ de forces multiples et complexes, du fait qu'elle ne peut pas être à strictement parler définie de par la diversité de ses approches (sociale, anthropologique, politique, philosophique, religieuse, littéraire, etc.).

La littérature francophone et postcoloniale post-traumatique met en scène plusieurs formes de violences. Elle s'empare de la violence pour la représenter et dépasser sa puissance dévastatrice avec une lucidité extrême.

Dans la mise en intrigue de la violence, se joue son intelligibilité d'une part car toute représentation traduit un système de valeurs : l'enracinement religieux, mythique, philosophique, idéologique de tout imaginaire et de son ancrage historique. Ainsi, le phénomène de la représentation littéraire instaure une distance avec l'expérience traumatique pour mieux la représenter. D'autre part, les représentations de la violence qui confronte à l'indicible et à la monstration de ce qui n'est pas montrable, induisent une réflexion sur les fonctions, les limites et les pouvoirs du langage verbal et révèle avec acuité à chacun la pertinence de son investigation disciplinaire à l'égard des autres sciences humaines convoquées.

De nouvelles conditions et formes de violence extrême ont été inventées par des hommes qui essayent continuellement de dépasser le degré des atrocités déjà connues.

Aussi, est-on aujourd'hui en mesure de dépasser ce qui rend la violence ineffable et de mettre en lumière les dynamiques du processus de la violence afin de rendre intelligibles les différentes formes des atrocités humaines ?

Certes, il est envisageable de relativiser l'angoisse qui étirent chaque époque au travers d'une recherche scrupuleuse des processus de la violence extrême d'une part, et la manière dont ceux-ci sont dévoilés par les mécanismes de la représentation d'autre part.

Dans notre analyse, nous tenterons de mettre en lumière les dynamiques du processus de destruction de la violence et de proposer une analyse théorique de la violence en nous appuyant sur les travaux de Jacques Semelin¹ et de Hannah Arendt.²

La littérature contemporaine post-traumatique s'intéresse à mettre en représentation de nouvelles formes de violence extrême, à savoir le massacre, le génocide, la déportation, etc. en insistant sur les possibilités de mise en relation des mémoires multiples. Elle participe également d'une historiographie des mémoires universelles à l'expérience de ces violences. L'écriture s'impose ainsi comme une pratique obsessionnelle afin de représenter la violence marquant une nouvelle page textuelle où le traumatique fusionne avec le récit. « *Cette (L'écriture) voix [...], écrit Beckett, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer* »³.

Le dramaturge et romancier belge Henry Bauchau traduit cette « Voix » dans *Antigone*, comme un cri guttural qui refuse toute déshumanisation. L'auteur raconte qu'un jour Antigone mendiait dans la ville de Thèbes pour apporter de l'aide aux victimes de la guerre civile : démunis, malades, orphelins, etc. Elle fut envahie par un cri qui traduit son refus des atrocités dont elle était témoin :

Le cri me déchire et me force à me relever tandis qu'il se termine en sanglots saccadés. Je parviens à ouvrir les yeux, il y a autour de moi une foule qui me regarde et qui pleure en silence. Oui, de cette ville belliqueuse, avare et dure, tous ces gens sont venus pour pleurer avec moi, pleurer sur le malheur qui est, sur celui qui s'annonce et dont le cri leur a fait entrevoir l'imprévisible étendue.⁴

¹Dans son ouvrage intitulé *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*, Jacques Semelin démontre comment se mettent en place les processus de purification et de destruction du « corps social » afin d'analyser les « usages politiques des massacres et des génocides » Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Paris. Ed. Du Seuil, 2005.

² Dans son ouvrage intitulé *Les origines du totalitarisme*, Hannah Arendt définit le concept du « totalitarisme » comme étant une situation collective caractérisée par la conjonction de la terreur, de l'idéologie et des masses.

³ Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris. Ed. de Minuit, [1949] 2004, p (P. 8, 9, 34).

⁴Bauchau, Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 195-197. Le cri est défini dans la même citation comme suit : « *Le cri veut s'élever en cire, je tente de le contenir dans mon ventre qui se crispe, de le barricader dans ma gorge qui s'étrangle, malgré tout il jaillit : Non ! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de destructions et de folies sur la terre. Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas* ».

Ce passage éclaire la question de la représentation de la violence en montrant qu'elle est une douleur ajoutée certes, mais dans un lieu imaginaire qui lui confère un langage, une forme communicationnelle invitant au partage, susceptible, au-delà de la révolte, de signifier également l'espoir.

Dans sa représentation, la violence se confronte notamment à l'innommable. La littérature puise alors sa force dans les régions obscures de l'effacement et de l'oubli en mettant en place une poésie de l'interdit liée à cette violence.

En outre, c'est à partir de la pratique psychanalytique et ethnopsychiatrique qu'une réflexion sur la violence peut être menée. À côté de la violence brutale que peut subir l'être humain, il y a la violence invisible qui s'exerce sans qu'elle puisse être dénoncée, celle qui détruit et qui empêche toute relation de la victime avec la société. Ces victimes peuvent retourner leur violence contre elles-mêmes dans des comportements d'automutilation et d'autodestruction et de persécution.

L'imaginaire de la violence se construit d'une époque à une autre selon le contexte politique ou historique du moment. La compréhension que propose Hannah Arendt du pouvoir déployé tout au long de sa thèse⁵ relève essentiellement du pouvoir politique. Il nous semble que les élaborations d'Arendt sont porteuses de nouveauté dans les réflexions sur la violence [jugement de valeur] en ce qu'elles rompent avec l'acceptation traditionnelle du pouvoir- en tant que domination- et qu'elles permettent une interprétation éclairante du totalitarisme.

La pensée politique arendtienne refuse de définir le pouvoir comme domination de l'homme sur l'homme. Sa philosophie politique donne une nouvelle définition du concept de « pouvoir ». Elle note : « *Pouvoir, puissance, force, autorité, violence : ce ne sont là que des mots indicateurs des moyens que l'homme utilise afin de dominer l'homme ; on les tient pour synonymes du fait qu'ils ont la même fonction.* »⁶ Ainsi, le pouvoir n'est pas la domination de l'homme sur l'homme comme le laisse entendre la conception traditionnelle du pouvoir mais un « pouvoir-en-commun ». Et Arendt de soutenir :

⁵Arendt, Hannah, « Sur la violence ». Repris dans *Du mensonge à la violence*. Essais de politique contemporaine. Paris, Ed. Calmann-Lévy (coll. « Agora »), 1972, pp. 105-187. Ici, p. 135.

⁶ *Ibid.* P.144

Le pouvoir correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. Le pouvoir n'est jamais une propriété individuelle : il appartient à un groupe et continue de lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé. Lorsque nous déclarons que quelqu'un est "au pouvoir", nous entendons par là qu'il a reçu d'un certain nombre de personnes le pouvoir d'agir en leur nom.⁷

Ici, le pouvoir doit être compris comme procédant directement de la catégorie d'action car l'action s'insère toujours dans un réseau d'autres actions, de relations humaines qui s'associent et se réunissent pour faire l'action en commun d'où sa condition de « pluralité »⁸ et de « concertation ». Dès le début de son livre, Arendt met en valeur la condition de pluralité : *« L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets et de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes, et non l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde »*⁹.

De ce fait, l'action est définie dans la sphère politique comme étant un processus infini de relations entre les hommes qui permet la création d'un monde commun. Sa dynamique relève de sa capacité à franchir les limites du possible et à œuvrer à un potentiel illimité de structuration dans l'espace social.

Dans la phénoménologie de l'action explicitée par Arendt, le pouvoir se manifeste par la violence. Cette dernière est *« par nature instrumentale, elle doit toujours être dirigée et justifiée par les fins qu'elle entend servir »*¹⁰

Ainsi, contrairement au caractère pluraliste du pouvoir qui trouve en lui-même sa fin, la violence ne dépend pas de l'agir dans un groupe mais des instruments dont elle peut disposer en vue de multiplier les puissances naturelles.

Nous allons donc tenter de découvrir, au cours de notre analyse, la manifestation d'une puissance panoptique régie par le totalitarisme, et qui se voit comme la facture contemporaine de ce que l'on peut appeler le « désordre fécond » :

⁷ *Ibid.*

⁸ L'action revêt deux conditions politiques pour son élaboration, la condition de pluralité et celle de la concertation. La première signifie que les hommes sont tous égaux et différents mais pas identiques et la condition de concertation signifie que le pouvoir correspond à la capacité de l'homme à agir d'une manière concertée (agir au nom du groupe, au nom d'une organisation, etc.)

⁹ Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier. Paris, éd. Calmann-Lévy (coll. « Agora »), [1958] 1961. p.41.

¹⁰ Arendt, Hannah, « Sur la violence ». Repris dans *Du mensonge à la violence*. Essais de politique contemporaine. Op.Cit. p. 151-152

Depuis que les hommes ne sont plus uniquement chasseurs, ils ne chassent plus les mammouths, les ours, les bisons ou les chevaux sauvages, mais d'autres hommes. [...] Si divers qu'en soient les prétextes et les circonstances, les participants et les victimes, la chasse à l'homme est une forme universelle de violence collective.¹¹

Dans la présente analyse, nous proposons un jeu de regards croisés sur la représentation des violences totalitaires et son ancrage historique dans les romans d'Anouar Benmalek. L'imaginaire que traduit la notion de violence, à sa structure et à ses thèmes fondamentaux- cela pour comprendre la manière dont s'enclenche le processus d'une violence de masse¹². Cette diversité des approches à la fois historique, philosophique, littéraire, et psychanalytique aide à mettre en relief ce point de l'indicible de l'expérience auquel la violence confronte, et qui rend toute représentation problématique. Ensuite, elle permet à travers les représentations imaginaires du bourreau, à construire la figure de la victime, de « sa » victime en insistant sur le corps comme le lieu par excellence de toutes les violences traumatiques.

Cet inventaire ne consiste pas à faire l'apologie de la violence gratuite, mais à établir une forme d'opposition au non-sens qui peut être la pire des violences, aussi bien psychique que métaphysique. Dans son introduction à *La violence: représentations et ritualisations*, Myriam Watthee-Delmotte souligne « *La représentation de la violence se comprend donc comme le paradoxe oxymorique d'une négativité positive, c'est-à-dire d'une négativité qui n'est positive que parce qu'elle fait prendre conscience de son caractère inacceptable.*»¹³ Cette prise de conscience d'une « négativité » est intériorisée au cœur de nos romans pour être représentée de manière plausible, lui donnant un nouveau sens dans la fiction. Le travail de la littérature consiste ainsi à répéter un deuil, une blessure, une béance, ce ressassement quotidien qui flagelle les esprits et les meurtrit.

Notre recherche se propose ainsi de mettre en scène le « cadavre noir de l'Histoire » et son cortège de deuil et de la hantise en toile de fond. Et aussi de mettre en lumière les pratiques d'écriture des traumas qui se manifestent dans l'œuvre d'Anouar Benmalek

¹¹ *Ibid.* p.140

¹² Mis en avant par Jacques Semelin, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*, Op. Cit . p.45.

¹³ Watthee-Delmotte, Myriam, *La Violence : représentations et ritualisations*, Coll « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, Ed. L'Harmattan, 2002. P. 12.

retraçant des épisodes douloureux allant du génocide des Juifs d'Europe au massacre des Hereros et Namas en Afrique de l'Ouest dans *Fils du Shéol*, l'expulsion des Morisques d'Espagne dans *Ô Maria* et le génocide des Aborigènes d'Australie dans *L'enfant du peuple ancien fait*. Cette élaboration à la fois historique et littéraire consiste à démontrer la relation qu'entretient l'Histoire avec la fiction pour donner un souffle nouveau à une mémoire « vive ».

L'écriture de Benmalek interroge les limites du roman à décrire un imaginaire de guerre et de douleur. Les mots sont aussi traversés par l'expérience de la guerre pour dire la crudité des violences et la trivialité du spectacle des corps écartelés, hurlants et mutilés, des « langues mutilées » qu'on ne peut recoudre. Un langage trivial et souvent impudique s'impose dans le récit pour dire la torsion et la mise à mort de toute valeur de l'humanité. Notre objectif sera de démontrer que les divers parcours des personnages sont en harmonie pour mener la même quête d'une possible « vérité » qui ne peut se réaliser en dehors de leur propre parcours. C'est cette vérité qui contribue à une nouvelle lecture/écriture de l'Histoire qui ira battre en brèche l'Histoire officielle.

Les crimes de masse évoqués par notre écrivain s'articulent entre le massacre des Aborigènes d'Australie, l'extermination des Morisques d'Espagne, le génocide des Juifs en Europe et en Afrique. Tous ces crimes se caractérisent par des séquences génocidaires, c'est-à-dire qu'ils naissent d'une intention collective d'un état totalitaire pour perpétrer un génocide et l'instrumentaliser par des actes matériels et psychologiques. Pour ne pas sombrer dans les œillères de définitions du paradigme du totalitarisme, nous allons nous intéresser à ce concept historique et philosophique mis en lumière par Hannah Arendt afin de comprendre le régime totalitaire et ses intentions criminelles d'une part, ses dispositifs de terreur et de fabrique de la disparition qui marquent la naissance des concepts d'extermination, de génocides et de massacres en Histoire, d'autre part, inscrits dans les romans d'Anouar Benmalek.

Nous nous sommes intéressée à la destruction des Juifs d'Europe comme exemple phare pour comprendre le pouvoir totalitaire. Il ne s'agit nullement d'établir une comparaison avec les crimes du XV^{ème} siècle et ceux du XX^{ème} siècle mais d'en tirer compréhension et explication d'une déshumanisation sans merci.

Chapitre - I- Les origines du trauma

Le totalitarisme comme système politique place au premier plan le collectif au détriment de l'individu car les méthodes totalitaires sont insuffisantes sans l'agir humain. Le phénomène totalitaire intervient dans un régime qui accorde à un parti le monopole de l'activité politique, ce que confirme la thèse de Raymond Aron dans *Démocratie et totalitarisme*¹⁴.

L'usage de l'idéologie totalitaire rend communs les régimes totalitaires et non pas leur fondement idéologique, ainsi la théorie marxiste qui inspire le communisme est différente du système de pensée nazie.

I-1- Du totalitarisme

Le totalitarisme se caractérise par l'existence d'un seul parti (fasciste, communiste) et d'un appareil policier tyrannique (Gestapo), d'une propagande et d'un culte de chef. Le chef est la personnification de l'idéologie, il est le guide suprême des masses populaires. Sa parole est prophétique et procure de la dévotion afin de permettre la mise en œuvre d'entreprises de conversion et de purification. Le discours « paranoïaque » du chef et sa perception maléfique sont mis en vogue afin de fabriquer l'obéissance par le consentement ou par la soumission à un endoctrinement précoce qui doit permettre une totale adhésion au système totalitaire. A ce propos, Arendt souligne : « *Dans le langage nazi, c'est la "volonté du Führer" jamais en repos, dynamique, qui devient la "loi suprême" dans un Etat totalitaire-et non pas ses ordres, expression qui pourrait impliquer une autorité fixée et circonscrite.* »¹⁵

Ainsi, seule la volonté et les ordres du Führer constituent cette « loi suprême »¹⁶ qui endoctrine idéologiquement le groupe. Pareille « rationalité délirante » du chef de la loi

¹⁴ Aron, Raymond. *Démocratie et totalitarisme*. Paris, Ed. Gallimard, 1965.

¹⁵ Arendt, Hannah, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*. Paris. Ed. du Seuil, 1972. P.128.

¹⁶ « Le chef totalitaire comprend rapidement que toutes les lois, y compris celles qu'il donne lui-même, ne peuvent que limiter son pouvoir autrement illimité. Ainsi, dans l'Allemagne nazie, la volonté du Führer était la source de la loi et les ordres du Führer constituaient seuls la loi valable. Que peut-il y avoir de plus illimité que

totalitaire se lit, *en sus*, dans la faculté de capter l'émotion collective en la canalisant sur une figure largement ou totalement imaginaire de l'ennemi. Ce discours vise à mobiliser le groupe, d'où sa dangerosité.

Les pratiques de démolition sont devenues l'apanage de notre contemporanéité mais qui ont existé depuis la création du monde. Le système totalitaire comprend plusieurs caractéristiques idéologiques qui déterminent sa substance meurtrière. D'une part, la destruction qui comprend les pratiques de démolition ainsi que les procédés de déshumanisation des victimes avant leur élimination (techniques de déportation, de massacre, de génocide, etc.). De ce fait, l'une des techniques d'ingénierie sociale vise à transformer de fond en comble une société. Ce projet de destruction-reconstruction n'est pas d'anéantir mais de restructurer peu ou prou le « corps social » quitte à l'épurer et à le redécouper, en fonction d'un nouvel imaginaire politique prométhéen. Ainsi, les purges de la « Grande terreur » stalinienne des années 1937-1938 et la destruction des Juifs d'Allemagne ont comme unique objectif de créer un « homme nouveau » dans une soumission absolue. D'autre part, une forme nouvelle de gouvernance naît avec le seul but d'instiller un climat de terreur dans cette

« nouvelle société » qui est l'Etat totalitaire comme le note Hannah Arendt Dans *Le Système totalitaire* : « *L'Etat totalitaire est l'héritier logique du mouvement totalitaire, auquel il emprunte sa structure organisationnelle* »¹⁷. C'est en effet l'Etat totalitaire qui inflige une terreur immense avec sa structure et sa démarche « civilisationnelle ». Cette politique de la terreur est « *l'essence du régime totalitaire, n'existe plus pour les hommes, ni contre eux. Elle est censée fournir aux forces de la nature ou de l'histoire un incomparable moyen d'accélérer leur mouvement* »¹⁸.

La terreur passe *en sus* par la fabrique de la disparition. Disparition des corps et effacement du « nom » et de la « parole » afin de délier les fondements anthropologiques de l'humain. La voix de l'*omerta* s'impose pour ainsi masquer et omettre la manière dont le système totalitaire a construit ses pratiques de destruction.

Notamment, sous le gouvernement du 3^{ème} Reich, cette forme de terreur se manifeste par une propagande totalitaire afin de s'assurer du contrôle d'une société soumise et de montrer la

la volonté d'un homme et de plus arbitraire qu'un ordre qui n'est justifié par rien d'autre que par le "Je veux" ?
» Arendt, Hannah, *Auschwitz et Jérusalem*, Paris. Ed. Calmann-Lévy.1991, 248.

¹⁷ Arendt, Hannah, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*. Op.Cit. P.214.

¹⁸ *Ibid.* P.291

rigidité du système totalitaire. L'antisémitisme se voit clairement dans la représentation de la population juive par l'Etat totalitaire : une haine incommensurable envers le Juif qui est perçu comme le représentant idéal des puissances établies. Il est le « *symbole de l'hypocrisie et de la malhonnêteté du système dans son ensemble* »¹⁹. Arendt écrit à ce propos : « *La propagande totalitaire fleurit dans cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence* »²⁰

Ainsi, les qualifications bestiales qui assommaient la « nouvelle société » faisaient partie d'une rhétorique particulière visant d'une manière systématique la destruction de la population victimaire. En effet, la « cohérence » est une caractéristique permanente du régime totalitaire. La structure de la *Volksgemeinschaft*²¹ se lit indubitablement dans la soumission totale de peuple allemand au seul homme que fut Hitler. La conception arendtienne du totalitarisme explicite son fondement et sa finalité exemplaire qui tend à prouver son authenticité prométhéenne. Arendt souligne :

L'agressivité du totalitarisme ne naît pas de l'appétit de puissance et son expansionnisme ardent ne vise pas l'expansion pour elle-même, non plus que le profit ; leurs raisons sont uniquement idéologiques : il s'agit de rendre le monde cohérent, de prouver le bien-fondé de son sur-sens.²²

Ce « sur-sens », ce principe nihiliste veut en effet détruire toute homogénéisation sociale qui prône pour un monde commun et cohérent, au nom d'une loi suprême. Les protagonistes d'une telle idéologie veulent transformer à leur guise l'ordre social en un « monde cohérent » qui transcende toutes les facultés créatives de l'homme. Michel Foucault dans *Surveiller et punir* décrit ce dont regorge le monde cohérent sous l'effet du totalitarisme : « *La ville pestiférée, toute traversée de hiérarchie, de surveillance, de regard, d'écriture, la ville immobilisée dans le fonctionnement d'un pouvoir extensif qui porte de façon distincte sur tous les corps individuels : c'est l'utopie de la cité parfaitement gouvernée.* »²³

¹⁹ *Ibid.* P.11.

²⁰ *Ibid.* P.108

²¹ La propagande nazie ressembla toutes ces perspectives nouvelles et prometteuses en ce seul concept. *Ibid.* P.121.

²² *Ibid.* P.276-277

²³ Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris. Ed. Gallimard, 1975. p. 232.

L'atmosphère de folie que dégage le système totalitaire se lit aussi dans les méthodes totalitaires de domination qu'il cristallise sous le principe nihiliste de « tout est permis » ou « tout est possible ».

Le colonialisme, l'esclavagisme, la déportation, l'extermination et toutes les formes d'atrocités, dans notre corpus, prouvent d'ores et déjà que toute destruction d'identités, de cultures et de races devient possible sous réserve d'intentionnalité « banale » et de volonté.

L'expulsion des Morisques d'Espagne occupe l'espace de la narration dans le roman *Ô Maria*. Les historiens rendent compte de ce phénomène et de son importance dans le cours des événements historiques. Certains historiens ont même orienté leur investigation vers la connaissance des raisons ayant conduit à une catastrophe qui fait aujourd'hui de l'Espagne le premier Etat ayant pratiqué la déportation et l'extermination dans l'Histoire. Dans son essai, l'historien Fernand Braudel réfléchit sur les solutions « rationnelles » qu'il aurait fallu envisager pour sauver le peuple Morisque de la pure destruction :

Il ne s'agit point de détruire une race haïe : mais il semble impossible de conserver, au milieu de l'Espagne, un irréductible noyau de l'Islam. Alors ? ou bien l'arracher d'un seul coup, en supprimant le support de toute civilisation : la matière humaine. C'est la solution qui a finalement été adoptée. Ou bien à tout prix, obtenir l'assimilation que le baptême forcé n'a pas réussi à parfaire. (...) De toutes les solutions, l'Espagne a choisi la plus radicale : la déportation, l'arrachement complet de la plante hors de son sol.²⁴

Les autorités du Royaume Ibérique ont tout fait afin d'accélérer l'expulsion. Mais certains cercles ne voyaient pas du même œil cette décision car ils ne voulaient pas perdre un capital humain que pouvait constituer certaines catégories telles que les femmes et les enfants et qui constituent un enjeu de taille : d'une part, la cupidité de ceux qui veulent se servir des Morisques comme esclaves ou domestiques et d'autre part, la charité chrétienne qui prône que les enfants soient baptisés pour leur éviter d'être élevés dans la « Secte de Mahomet ».

²⁴ Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Tome II. Paris. Neuvième édition, Armand Colin, 1990. P.130.

Aussi, la volonté de ceux qui veulent une expulsion totale est claire: « *acabar de limpiar de todopunto / acabarperfectamenteaquellaobra / perfeccionar* »²⁵ qu'on peut traduire respectivement par : « terminer le nettoyage de tous les points / terminer parfaitement le travail/perfectionner ».

Dès lors, s'achève la tentative d'assimilation de l'islam ibérique, un échec qui se fait ressentir par un tantinet de regret religieux : « *Qui fera nos souliers ? disait l'archevêque de Valence au moment de l'expulsion dont il était cependant très ferme partisan. Qui cultivera nos terres, pensaient les seigneurs des lugares de Moriscos ?* »²⁶

Henri Lapeyre, un des spécialistes de l'Histoire d'Espagne des XII^{ème} et XVII^{ème} siècles, fournit les chiffres dénombrant les Morisques expulsés dans les différents royaumes péninsulaires, dans son ouvrage intitulé *Géographie de l'Espagne morisque*²⁷. Puisés dans les listes d'embarquement pour ceux qui partirent par mer, et dans les contrôles qui se firent au passage des Pyrénées pour ceux qui empruntèrent cette route, ces chiffres avoisinent 275000 âmes.

Anouar Benmalek met en scène le massacre des peuples de l'Afrique de l'Ouest particulièrement celui des tribus Hereros et Namas, perpétrés par les Allemands. La trame narrative de ce roman est marquée par la terreur effroyable des camps de concentration, de l'extermination des Juifs et de leur tragique destinée. Des récits d'aventures se superposent pour former la substance fictionnelle de ce récit tragiquement vécu par des personnages tels que Manfred, Mijalko, Ludwig, Hitjiverwe qui narrent le récit de leur vie, et le désastre qui s'est abattu sur leurs tribus. Ainsi, de la Pologne des années 1940 à la Namibie des années 1900, l'auteur consacre des pages entières d'une écriture violente pour illustrer ces séquences historiques, imprégnées de tragique stigmatisées dans un corps comme territoire de toutes les blessures et souffrances. Dans son texte, l'auteur illustre des passages dramatiques du massacre des Hereros. Femmes, enfants, vieillards sont ainsi exterminés sans merci :

La boucherie se conclut à la main, autour des points d'eau du lit asséché du Hamakari, au milieu des hurlements d'horreur des êtres humains et des meuglements du bétail affolé : femmes éventrées alors qu'elles suppliaient qu'on les prenne comme esclaves au lieu de les tuer, bébés achevés à la baïonnette après

²⁵Martinez, François, « La permanence morisque en Espagne après 1609 (discours et réalité) », thèse de doctorat à Université de Paul-Valéry, Montpellier III, octobre 1997. URL :

https://www.academia.edu/7089017/The_secomple_te. Consulté le 03-02-2018

²⁶Braudel, Fernand, Op.Cit. P 129.

²⁷Lapeyre, Henri, *Géographie de l'Espagne morisque*, Paris, éd. SEVPEN, 1959.

avoir été jetés en l'air, vieillards aux yeux arrachés puis attachés à des fourmilières, guerriers pendus par grappes aux acacias avec du fil de fer ou brûlés vifs au milieu de buissons épineux empilés sur eux²⁸.

De ces événements tragiques, se dégage cette impression imprégnée de cette « banalité du mal »²⁹, impression qui s'accroît par l'attitude des bourreaux dépourvus de toute « pensée » et s'acquittant de leur ignoble tâche sans évaluer la portée de leurs crimes.

De même, la puissance du régime totalitaire tend à effacer de manière définitive toutes les traces des atrocités de guerre commises par une loi criminelle. Hannah Arendt le souligne dans son ouvrage intitulé *Heichmann à Jérusalem* :

Il est vrai que la domination totalitaire a cherché à instaurer ces oubliettes où faire disparaître tous les actes, bons et mauvais ; mais de même qu'étaient voués à l'échec les efforts fébriles des nazis pour effacer toute trace des massacres à partir de 1942- en mettant les corps dans les fours crématoires, en les brûlant dans des fosses à ciel ouvert, en employant des explosifs, des lance-flammes et des machines broyer les os-, de même tous leurs efforts pour faire « disparaître » leurs adversaires « dans l'anonymat et le silence » ont été vains. Les oubliettes n'existent pas. Rien d'humain n'est à ce point parfait, et il y a simplement trop de gens dans le monde pour rendre l'oubli possible. Il restera toujours un survivant pour raconter l'histoire.³⁰

²⁸ Benmalek, Anouar, *Fils du shéol*, Alger, Ed. Casbah. 2015. p.361

²⁹Nous devons la notion de « banalité du mal » à Hannah Arendt qui l'a employée à propos d'Adolf Eichmann. Elle se borne à l'étude d'un homme qui, au cœur de l'administration nazie, avait été chargé du « transport » des juifs vers les centres de mise à mort. Dans son ouvrage, elle fait référence à cette notion dans le post-scriptum où elle estime qu'Eichmann n'est pas un « monstre fou » mais un individu qui se caractérise surtout par une « absence de pensée ». In : Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Ed. Seuil, [1963] 1991.

L'expression de « banalité du mal » n'est que peu explicitée par Arendt lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans son livre *Eichmann à Jérusalem*. Elle n'est d'ailleurs employée qu'à deux reprises. Dans le titre d'abord : « Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal », puis à la fin de son rapport : « Comme si, en ces dernières minutes, il résumait la leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine : la terrible, l'indicible, l'impensable banalité du mal » (p. 408). Cette ambiguïté herméneutique suscite de nombreuses critiques contre Arendt [voir aussi Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 169]. En revanche, cette notion est d'une portée considérable pour la philosophe car elle a alimenté les réflexions dans son dernier ouvrage, resté inachevé, *La Vie de l'esprit*. Dans l'introduction qu'elle donne au premier volume, « La pensée », elle rappelle l'intérêt séculaire de cette expression : « ni thèse, ni doctrine, bien que j'aie confusément, senti qu'elle prenait à rebours la pensée traditionnelle – littéraire, théologique, philosophique – sur le phénomène du mal » [in Hannah, Arendt, *La Vie de l'esprit. La pensée*, PUF, Paris, 1992, p. 18].162 (Revue d'histoire de la Shoah).

³⁰ Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Op.Cit. p.408-409

Selon cette citation, il s'agit de rendre visible la force du mouvement totalitaire à faire disparaître toute trace rhizomatique de l'adversaire bien que l'oubli ne soit pas irréversible car la mémoire est la gardienne du temps passé sur terre. Cela se traduit visiblement dans le roman *L'enfant du peuple ancien* qui illustre l'élimination des peuples autochtones ainsi que leur historiographie. L'Australie adopte des mesures d'assimilation répressives pour supprimer et nier jusqu'à l'existence du peuple aborigène. La politique raciste de « l'Australieaux Blancs » est alors instaurée. Ces stratégies d'assimilation ont pour but d'effacer la culture aborigène dans son intégralité. Un génocide est alors perpétré contre cette « génération volée ». Leur négation qui est une épouvantable fiction va durer deux siècles, jusqu'à ce qu'une loi fédérale l'abolisse une nuit de Saint-Sylvestre en 1993. Benmalek traduit cette séquence tragique dans sa narration et souligne en narrateur omniscient :

Certains jours, ils en arrivaient même à oublier cette vérité épouvantable : ils étaient parmi les tout derniers représentants des premiers habitants de la Tasmanie. Des autres rescapées des déportations et des massacres par les colons ou les convicts britanniques ne subsistait plus qu'une poignée de vieilles femmes dans une station à demi envahie par les marécages au sud du pays.³¹

Le génocide des Aborigènes d'Australie ne concerne pas uniquement les massacres commis à leur encontre par James Cook mais va au-delà de toutes les atrocités pour toucher des conséquences incommensurables. Il s'agit de l'extermination de leurs ancêtres, de leurs racines, du lien métaphysique qui les relie à l'univers. Le temps du Rêve, base de la spiritualité aborigène a subi les pires contraintes de la politique d'assimilation et de la domination blanche. Ces nomades, par leurs activités cérémonielles, sont responsables de la fertilité de l'ensemble des espèces. Les divers phénomènes culturels (organisation sociale, rites, etc), le modelage de l'environnement (chaque élément du paysage est associé avec des individus) et l'incarnation des êtres vivants sont conditionnés par le Rêve. Autrement dit, dans le Rêve, les Aborigènes décrivent les déambulations des êtres doués d'éternité (ces êtres hybrides qui sont en mobilité) dont la nature est à la fois humaine et non humaine en un animal ou un végétal qui détermineraient leur identité totémique, ou traits de paysages, ou objets culturels. Par ces rites, les Aborigènes manifestent le caractère éternel de leur présence sur terre. Cette communauté autochtone et originelle, en perdant sa terre et ses

³¹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Paris. Ed. Le livre de Poche, 2000. p.73-74

traditions, n'a plus rien pour continuer à exister. Il ne lui reste plus qu'à disparaître de la surface de la terre.

De ce fait, ces peuples anciens ne représentent même pas un appendice dans la version blanche de l'Histoire australienne mais constituent une trace archivée dans la fiction littéraire.

La littérature de l'extrême contemporain s'intéresse à de nouvelles formes de violence extrême, insistant sur les possibilités de mise en relation des différentes mémoires qui les représentent. Les romans « post-traumatiques » de Benmalek participent d'une historiographie universelle, mettant en scène des mémoires plurielles à l'expérience des atrocités mises dans les limbes de l'oubli historique.

Le crime contre l'humanité est un processus qui conduit à « la destructivité humaine de masse ». Dans *Purifier et détruire*, Jacques Semelin, en historien et penseur de la Résistance civile, montre dans cet ouvrage la manière dont se met en place les processus de destruction et de purification du « corps social » afin d'analyser les « usages politiques des massacres et des génocides ». Semelin mène une réflexion approfondie sur les formes de violences les plus extrêmes et les plus négatives. « *Le crime, dit-il, n'est pas un à-côté du monde ordinaire : il le compénètre dans les interstices les plus banals de la vie quotidienne* »³². L'engrenage d'un crime dans ce qu'il représente est un phénomène terrifiant, absurde voire parfois « banal » par le seul fait que les hommes les plus « ordinaires » commettent les pires barbaries humaines³³.

Dans notre travail, il s'agira d'une exploration aux extrêmes de quelques notions appartenant au langage de la violence extrême. Dans la perspective d'apporter un peu plus de lumière à ces notions souvent sujettes à controverse, nous proposons, dans un premier temps, les définitions respectives de ces crimes afin de souligner leurs points de convergence avant d'en étudier les points de rupture. C'est la synthèse des travaux de Jacques Semelin que nous mettons en avant.

³²Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op. Cit. p.322.

³³ A ces propos, Daniel Zagurya consacre un ouvrage intitulé *La barbarie des hommes ordinaires*, Paris. Ed L'Observatoire, 2018.

I-2 - Purifier et détruire

Briser la logique des massacres et des génocides, c'est aussi l'expliquer et représenter son aspect déshumanisant. Les massacres et génocides dont le nombre s'accroît tous les jours nous impose de voir clair dans la politique de destruction à caractère extrême.

Massacres ou génocides ? Quelle que soit l'épithète dont on aura affublé ces événements historiques tant que l'être humain est assassiné et pis encore, dépouillé de son droit d'exister. Il n'y a pas jusqu'aux plus illustres historiens ou spécialistes des génocides ou massacres, qui n'y ont pas été de leur complexe confusion dans l'usage de la terminologie de ces deux paradigmes historiques et politiques.

I-2-1- Massacre :

Plusieurs morphologies et caractéristiques du massacre³⁴ sont à distinguer de par la complexité que stipule la notion. Jacques Semelin la définit selon son ampleur, la distance possible entre les tueurs et les victimes, et la structure des conflits qui l'engendrent. Il met en avant la notion de « meurtre de masse » qui parallélise la notion de massacre.

La bestialisation et la vampirisation de l'autre se confirment dans les instruments meurtriers que met en œuvre l'Etat totalitaire. La notion de « massacre » comprend plusieurs significations à la fois politique, sociale et juridique, et c'est pour cette raison qu'il nous est difficile de saisir un seul sens commun et générateur. Nous ferons référence aux travaux de Jacques Semelin dans son essai *Purifier et détruire. Usages des massacres et des génocides*.

L'auteur donne à la notion une définition empirique de nature sociologique :

une forme d'action le plus souvent collective, de destruction de non-combattants, hommes, femmes, enfants ou soldats désarmés [...] c'est dire l'importance de penser le massacre comme étant « seulement » la forme la plus spectaculaire et tragique d'un *processus global de destruction*. Le massacre peut soit 'accompagner' ce processus soit en être l'aboutissement.³⁵

³⁴Semelin parle aussi de massacre à distance, de massacres à proximité, de massacres bilatéraux du type guerre civile, de massacre unilatéral perpétré par un état contre sa propre population.

³⁵Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op. Cit. p..509

Le massacre est donc la figure d'une théâtralisation d'un processus de destruction collective. On entend par « processus » l'idée d'une dynamique de destruction qui se construit *via* la volonté des promoteurs d'une idéologie totalitaire et non pas un discours qui est écrit à priori de l'activité destructrice. Et Semelin d'ajouter : « *ce processus de violence, loin d'être anarchique, est canalisé, orienté, voire construit, contre tel ou tel groupe. Il prend concrètement la forme d'une action collective, impulsée le plus souvent par un Etat (et ses agents), qui a la volonté d'organiser cette violence.*³⁶.

Ainsi, toute cette logique meurtrière détenue par des bourreaux consiste à perpétrer un massacre selon la définition de Jacques Semelin et il en est de même pour les conséquences engendrées.

La rhétorique propre au massacre relève d'un vocabulaire qui construit le langage du bestiaire et de la chasse. Elle vise à ostraciser une population, car comme le note Semelin, ces représentations animales des victimes peuvent réapparaître au moment de tuer sa victime en le voyant tel un gibier destiné à la chasse. Le sociologue et historien Jan T Gross souligne : « *une psychose s'est emparé d'eux et, à l'exemple des Allemands, ils ne voient plus dans le juif un être humain, mais uniquement un animal pernicieux, qu'il faut détruire par tous les moyens comme des chiens enragés ou des rats.*»³⁷

La propagande du régime totalitaire a déjà pu décrire ses ennemis comme des animaux. Les hommes du 101^{ème} bataillon de réserve de la police ont préféré affubler la phase de la « solution finale » du nom de *Judenjagd* qui veut dire la « *chasse aux juifs* ». ³⁸

Dans *Mein Kampf*, Hitler utilise sans cesse les métaphores du « microbe juif », du « cancer juif », décrivant les Juifs comme des « parasites sociaux ». Par ailleurs, Semelin fait référence au langage utilisé par les promoteurs de la persécution des Juifs en Europe en vue de masquer les réalités du massacre. De telles expressions qualifient l'assassinat des Juifs, employées dans divers rapports administratifs comme « traitement spécial », « réinstallation » ou « solution finale » permettant de créer une culture de massacre commune, propice à

³⁶*Ibid.* p.510

³⁷ Cité par Jan Tomasz Gross, *Les Voisins. Un massacre de Juifs en Pologne*, Traduit par : Pierre-Emmanuel Dauzat, Préface de : Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, Ed. Fayard, 2002.p.200

³⁸Browning, Christopher R, *Des hommes ordinaires, Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*. Traduit de l'anglais par Elie Barnavi, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Histoire, 1994. P.165

l'instauration d'une dynamique de groupe. Ce faisant, la formation de ces langages du massacre sont associés à ces pratiques de violence extrême.

Le massacre est souvent conçu comme une sorte de « nettoyage », terme que l'on retrouve dans l'expression « nettoyage ethnique ». Sa politique vise à homogénéiser un territoire en le « purifiant » de ce qui le rend « impur ». Cette purification ethnique n'est pas conçue comme conséquence des exactions commises mais comme l'objectif final de la guerre. En effet, la réalité du massacre se cache derrière la notion positive de propreté, voire de santé et rappelle la dimension militaire du processus.³⁹

C'est en instrumentalisant l'appareil d'Etat que les machines administratives peuvent mettre en œuvre une politique du massacre contre sa propre population ou d'autres populations tombées sous son contrôle. Dans son ouvrage intitulé *La destruction des Juifs d'Europe*, Raul Hilberg a montré comment les dirigeants nazis ont su utiliser tous les services de bureaucratie allemande pour mettre en application leur théorie raciale dans le III^{ème} Reich et au-delà :

La destruction des Juifs d'Europe, écrit-il, se révèle avoir été un processus mené par étapes échelonnées, dont chacune résulta de décisions prises par d'innombrables bureaucrates au sein d'une vaste machine administrative [...]. Le processus de destruction se déroula selon un schéma définissable [...]. On commença d'abord par élaborer la définition du Juif ; puis on engagea les procédures d'expropriation, puis la concentration dans les ghettos ; enfin la décision fut prise d'anéantir tous les Juifs d'Europe.⁴⁰

Une véritable infestation et une mise à mort industrielle du peuple juif se mettent en place par un processus structuré avec une évolution de ses usages. Ce qui a conduit des auteurs tels que Zygmunt Bauman à parler du génocide des Juifs comme d'un phénomène sociologique lié à notre modernité.

Jacques Semelin considère que cette notion est un processus de destruction car il vise à la fois la destruction massive des civils et leurs biens. Il note : « *C'est dire l'importance de penser le massacre comme étant « seulement » la forme la plus spectaculaire et tragique d'un*

³⁹ Dans le vocabulaire militaire, on parle de « nettoyer un secteur ».

⁴⁰ Hilberg, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*. Paris. Ed. Gallimard. [1961], 2006. P.51

processus global de destruction. Le massacre peut soit accompagner ce processus, soit en être l'aboutissement »⁴¹

Dans sa conception, Semelin choisit de mettre en avant la notion de « processus organisé de destruction »⁴² plutôt que les autres notions qui sont liées à la violence extrême. Cette nouvelle expression implique l'idée d'une dynamique de destruction qui n'est pas catalysée à l'avance ou à priori programmée par un Etat totalitaire mais s'organise au fur et à mesure de sa structure dynamique, de ses services, et de ses activités meurtrières actives ou passives.

Il explique la notion de « processus » et note : « *la pratique collective du massacre peut être considérée comme le résultat d'une situation complexe, principalement créée par la conjonction d'une histoire politique au long cours, d'un espace culturel et d'un contexte international particuliers.* »⁴³ Ce processus de violence « complexe » arbore une logique intentionnelle voire tout un système de destruction massive d'un peuple et notamment sa culture par un Etat et ses agents. Il est « *canalisé, orienté, voire construit, contre tel ou tel groupe. Il prend concrètement la forme d'une action collective, impulsée souvent par un Etat (et ses agents) qui a la volonté d'organiser cette violence,* » poursuit Semelin.

Indéniablement, la notion de « destruction » des civils recèle un sens plus large que celui de « meurtre ». Elle stipule des pratiques de déshumanisation avant et après l'élimination des victimes constituées en groupes. Semelin note que le concept inclut :

de possibles pratiques de démolition ou d'incendie des maisons, édifices religieux, bâtiments culturels, afin d'annihiler la présence de l' « Autre-ennemi ». Ce qui peut encore impliquer d'éventuels procédés de déshumanisation des victimes avant leur élimination. Les marches forcées et autres techniques de déportation, qui entraînent souvent un taux fort de mortalité, relèvent aussi de ces procédés de destruction des populations. En fait, le mot « destruction » ne préjuge pas de la méthode de meurtre : le feu, l'eau, le gaz, la faim, le froid, ou tout autre moyen lent ou rapide de faire mourir.⁴⁴

Ces perspectives, ayant du sens et de la rationalité qui caractérisent un massacre, constituent une véritable logique politique des massacres. Semelin distingue trois types : la soumission,

⁴¹Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit. p.509

⁴² *Ibid.* p.509-510

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

l'éradication et l'insurrection⁴⁵. Dans notre recherche, nous souhaiterions situer la définition du massacre telle qu'elle a été abordée dans le texte de Benmalek.

En outre, les crimes engendrés par la pensée raciste ont jeté l'anathème sur un concept qui à l'origine s'impose : génocide. Se pose ainsi la question cruciale de la différence entre un massacre et un génocide car la qualité d'un crime fait un massacre ou fait un génocide. Ainsi, l'idée courante selon laquelle le XXème siècle aurait été le « siècle des génocides » mérite pourtant d'être interrogée.

I-2-2- Génocide

Des enjeux politiques, juridiques et historiques suscitent d'intenses polémiques autour de la notion de génocide. La manière de penser et de qualifier cet événement historique suscite de vives querelles entre historiens entre eux en premier, et entre historiens et législateurs, en second. Ainsi, le fait que la loi édicte la vérité historique, une histoire officielle voire une Histoire dogmatique, elle va aux antipodes du métier de l'historien. D'autres enjeux d'interprétations se posent quant à la signification complexe du mot génocide⁴⁶.

Le concept de génocide a été élaboré par les principes du droit international pénal avant d'être consacré par une convention internationale. Les prémisses du concept avaient été posées par le juriste polonais d'origine juive, Rafael Lemkin, dans un rapport présenté à la cinquième conférence pour l'unification du droit pénal international tenue à Madrid du 14 au 20 octobre 1933. Il développe une théorie de ce crime au terme d'une vaste investigation des pratiques criminelles des nazis dans les pays d'Europe occupée au cours de la Seconde Guerre Mondiale. Dans un ouvrage publié en 1944, *Axis Rule in Occupied Europe*, Raphael Lemkin consacre le chapitre IX, intitulé « Genocide » à définir et à expliquer cette nouvelle incrimination :

⁴⁵ *Ibid.*, p.512

⁴⁶ L'approche génocidaire des conflits a également fait l'objet d'une profonde réflexion philosophique dans la pensée d'Alain Renaut.

Alain Renaut et Geoffroy Lauvau, *La conflictualisation du monde au XXIe siècle. Une approche philosophique des violences contemporaines*, Paris, Odile Jacob, 2020.

Alain Renaut, *L'injustifiable et l'extrême. Manifeste pour une philosophie appliquée*, Paris, Editions Le Pommier, 2015

Par « génocide » nous entendons la destruction d'une nation ou d'un groupe ethnique [...] D'une manière générale, le génocide ne signifie pas nécessairement la destruction immédiate d'une nation, sauf quand il est accompli par un massacre de tous ses membres. Il signifie plutôt la mise en œuvre de différentes actions coordonnées qui visent la destruction des fondements essentiels de la vie de groupes nationaux, en vue de leur anéantissement [...] Le génocide est dirigé contre un groupe national en tant qu'entité et les actions sont menées contre des individus, non pour ce qu'ils sont, mais pour leur appartenance à ce groupe.⁴⁷

Le mot est donc forgé pour définir les pratiques de guerre de l'Allemagne nazie qui applique une politique d'extermination conforme à un plan de dépeuplement⁴⁸. Ces techniques de génocide, conclut Lemkin, représentent « *un système élaboré, presque scientifique, développé à un niveau jamais atteint par aucune nation.* »⁴⁹ Ainsi le génocide est une politique d'extermination de peuples ou de groupes nationaux, raciaux ou religieux, étant une infraction criminelle spécifique.

Dans *Purifier et détruire*, Jacques Semelin catégorise la notion de génocide en insistant sur la passerelle qui mène du massacre au processus génocidaire.

Le terme de Génocide s'est imposé à la communauté internationale comme suit :

Le mot génocide s'est peu à peu répandu dans le langage courant pour désigner le mal absolu, le crime des crimes venant frapper des populations innocentes. Le terme a été appliqué à toutes sortes de situations de violence, à bon ou mauvais escient. Qu'ils soient journalistes, militants, universitaires, d'aucuns ont tour à tour parlé de génocide dans presque tous les conflits de la seconde moitié du XXème siècle ayant fait un nombre important de victimes civiles : du Cambodge à la Tchétchénie, en passant par le Burundi, le Rwanda, le Guatemala, la Colombie, l'Irak, la Bosnie, le Soudan, etc. La notion a également été employée de manière rétroactive pour qualifier le massacre des habitants de Mélos par les Grecs (Vème siècle av.J.-C), des Vendéens en 1793, des Indiens d'Amérique du Nord, des Arméniens en 1915, sans oublier les cas de famine en Ukraine, les diverses déportations de populations dans l'ex URSS stalinienne, ainsi que, bien entendu ,

⁴⁷Lemkin, Rafael, *Axis, Rule in Occupied Europa: Laws of Occupation, Analysis of Government, proposals for redress*. Washington ,Carnegie Endowment for World Peace, Division of International Law 1944,p.79.

⁴⁸ Ce programme vise « la désintégration des institutions politiques et sociales, de la culture, de la langue, de la conscience nationale, de la religion et de l'existence économique de ces groupes et la destruction de la sécurité, de la liberté, de la santé, de la dignité et de la vie même des individus qui appartiennent à ce groupe » in Lemkin, Rafael, *Op.Cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

l'extermination des juifs européens et des Tziganes, mais aussi les bombardements atomiques américains d'Hiroshima et de Nagasaki.⁵⁰

Ainsi, ces multiples emplois expriment le besoin de recourir à un terme de portée universelle pour désigner un phénomène massif au XX^{ème} siècle : la destruction des populations civiles. Ce terme fait aujourd'hui partie de toutes sortes de rhétoriques identitaires, humanitaires ou politiques qui révèlent les enjeux de son emploi : enjeu de mémoire pour faire reconnaître aux yeux de tous le génocide dont un peuple affirme avoir été victime par le passé, enjeu de reconnaissance des droits des minorités dans le sens où cette notion s'avère être la protection des persécutés contre les conséquences dramatiques par le seul fait de son utilisation. Semelin le souligne : « *le recours au mot « génocide » constitue comme le signal ultime adressé à tous pour empêcher la tragédie* »⁵¹. Ce faisant, la notion de « génocide » sert d'idéologie sécuritaire afin d'empêcher le basculement d'un Etat dans un drame génocidaire.

Notamment, l'emploi du mot génocide vise à frapper les imaginations de par sa charge émotionnelle en se stigmatisant dans l'inconscient collectif pour être prêt à agir en faveur des victimes. L'on aboutit à une véritable surenchère dans l'utilisation de ce terme qui en obscurcit complètement la signification. L'historien américain Henry Huttenbach le notait déjà en 1988 : « *trop souvent, l'accusation de génocide a été passée simplement en vue d'un effet émotionnel ou pour atteindre un but politique, avec pour conséquence que de plus en plus d'événements ont été taxés de génocide, au point que le terme a perdu son sens originel* »⁵²

De son côté, l'historien Stephen Katz considère qu'il y a eu un seul génocide dans l'Histoire : celui des Juifs⁵³ or le psychologue Israël Charny considère que tout massacre est un génocide, y compris les accidents technologiques comme la catastrophe nucléaire de Tchernobyl. Pour comprendre ce *consensus* ou *dissensus*, il faut retracer l'évolution de la notion depuis les écrits fondateurs de Raphael Lemkin, voire au-delà.

Lemkin a créé le mot génocide en 1944 en s'appuyant uniquement sur la pensée du Führer dans *Mein Kampf* d'où l'utilisation de la notion à l'ensemble des crimes de masse et pas

⁵⁰Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit. p.482

⁵¹*Ibid.* p.485

⁵²Huttenbach, Henry R . « Locating the Holocaust under the Genocide Spectrum: Toward a Methodology of Definition and Categorization », *Holocaust and Genocide Studies*, vol, 3, n°3, 1988. Cité par Jacques Semelin. Op. Cit. P.487

⁵³Katz, Stephen, *The Holocaust in Historical Context*, New York, Oxford University Press, 1994, t.1.

uniquement à la Shoah mais il faisait aussi partie du champ d'application arménien et tsigane. Lemkin étend cette notion au crime contre les cultures c'est-à-dire à la tentative d'annihilation culturelle de l'identité, le vandalisme, l'humanité ensauvagée, ethnocide, etc. Notamment, cette force juridique que recèle la notion de génocide est devenue prééminente, objet de convention liée aux actes barbares commis contre l'humanité à savoir les massacres, les pogroms, la purification ethnique, etc. Lemkin limite cette notion au « crime des crimes » mais il l'universalise et le modernise.

Cependant, le terme génocide, comme « concept fatras », selon la formule brutale de l'historien belge Maxime Steinberg a eu pour effet de « *laisser échapper l'objet d'histoire qu'il prétend dire* »⁵⁴, il n'est donc pas surprenant que ceux qui insistaient sur la « singularité » de la « catastrophe » juive aient cherché à imposer d'autres mots comme *Holocaust*⁵⁵ aux Etats-Unis, paru en 1976 et *Shoah*⁵⁶ en France depuis 1985. Par ailleurs, le politiste américain Benjamin Valentino préfère utiliser le terme général de « meurtre de masse »⁵⁷

Une véritable guerre de mémoire s'impose quant à la permanence des usages du mot « génocide ». Le sociologue belge Jean-Michel Chaumont note dans son ouvrage intitulé *La concurrence des victimes* :

Le terme Holocauste connaît à son tour un usage de plus en plus inflationniste, comme s'il s'agissait de ne pas permettre aux Juifs de s'approprier le monopole d'un mot, pour les empêcher de marquer le caractère de leur destruction⁵⁸.

⁵⁴ Steinberg, Maxime, « Le génocide. Histoire d'un imbroglio juridique » dans Kathia Boustany et Daniel Dormoy (éd), *Génocide, réseau Vitoria*, « Droit International », Bruxelles, Bruylant-Ed. De l'Université de Bruxelles, 1999, p.161

⁵⁵ Le mot « Holocaust » vient du grec et signifie ce qui est offert pour être brûlé. Il exprime l'idée de sacrifice. En hébreu : *Korban*, et n'est donc pas vraiment approprié pour nommer l'extermination de six millions de Juifs par les Nazis.

⁵⁶ Le mot Shoah signifie « catastrophe » ou « destruction ». Il est utilisé en France depuis 1985, à la suite du film du cinéaste Claude Lanzmann, qui en a fait le titre de son œuvre.

⁵⁷ Valentino, Benjamin A., *Final Solutions. Mass Killing and Genocide in the 20 th century*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004.

⁵⁸ Chaumont, Jean-Michel, *La Concurrence des victimes*, Paris, éd. La Découverte, 1997, p.493.

Là encore, à travers cet usage des mots, il s'agit d'une bataille politique pour la mémoire, ce que Jean-Michel Chaumont a nommé la « concurrence des victimes »⁵⁹.

Nous remarquons que le mot génocide se construit à cheval entre les sciences sociales. Il a donc un caractère fortement narratif, ce qui rend son usage particulièrement problématique pour le chercheur. Mais peut-on dire qu'un massacre est aussi génocide ?

La définition que donne Wolfgang Sofsky à la notion de massacre rejoint peu ou prou la définition donnée par Jacques Semelin. Selon Sofsky, le massacre a pour objectif fondamental l'extermination d'un peuple :

Certes, les prétextes historiques, les lieux et les époques sont multiples. Victimes et acteurs, armes et décors varient. Néanmoins, la nature du massacre est une violence collective contre des gens sans défense. Ils ne peuvent fuir ni opposer de résistance. La violence jouit d'une liberté absolue. [...] Il ne doit rien rester, rien ne doit rappeler les hommes et leurs demeures. Les massacres ne tolèrent aucun survivant qui puisse rapporter à la postérité ce qui est arrivé. Culture et société sont réduites à néant. C'est comme un gommage, une extirpation, un travail d'élimination radicale.⁶⁰

La rafle, la bestialisation de l'Autre, de même que la chasse à l'homme ou le combat, précède le massacre mais l'extermination définitive met un terme à l'affrontement en tâchant de détruire toute trace de l'ennemi.

Semelin définit le génocide comme: « *processus particulier de destruction des civils qui vise à l'éradication totale d'une collectivité, les critères de celles-ci étant définis par ceux-là même qui entreprennent de l'anéantir* »⁶¹. Il donne une autre option définitionnelle qui consiste à réserver la notion de génocide à tous les massacres visant à l'éradication des groupes (et non pas à leur soumission) : l'exemple des bombardements atomiques américains sur les villes japonaises. D'après lui, ces actions ne peuvent être considérées comme des opérations génocidaires dans la mesure où les USA, n'avaient pas l'« intention » de détruire tous les Japonais mais bien de forcer leur gouvernement à la capitulation.

⁵⁹*Ibid.*

⁶⁰ Sofsky, Wolfgang, *Traité de la violence*, Traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Collection Tel n° 411, Gallimard, [1998], 2015, p. 158.

⁶¹ Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op. Cit.. P.535.

Il a explicité, dans son étude, deux caractéristiques qui peuvent distinguer entre massacre et génocide. D'une part, le processus de destruction-soumission et d'autre part, le processus de destruction-éradication⁶². Le processus de « destruction » se focalise sur l'identité des individus : ils sont coupables parce qu'ils sont nés juifs, arméniens, tutsi ou musulman. Ils sont condamnés avant même qu'ils soient arrêtés. Semelin a élaboré une gradation de ce processus de destruction-soumission jusqu'à l'extermination physique du groupe. Avec les multiplications des pratiques de « nettoyage ethnique » qui ont pour objectif de purifier en chassant les populations jugées indésirables. Il s'agit de faire disparaître l'ennemi non seulement de sa terre, mais de la terre, pour reprendre l'expression d'Arendt, ainsi est définie l'expression de destruction-éradication. Ce faisant, Semelin distingue entre « nettoyage ethnique » et « génocide » pour rendre plus claire son analyse. Il souligne : « Dans le cas du nettoyage ethnique, si les individus sont en partie massacrés, il est laissé à d'autres la possibilité de s'enfuir. En revanche, dans le cas du génocide, toutes les portes de sortie sont fermées. »⁶³

Génocide et nettoyage ethnique se situent en effet dans le même continuum de « destructivité éradicatrice ». Et c'est pourquoi la formule qui caractérise le paradigme génocidaire n'est pas seulement de « purifier et chasser » mais de « purifier et détruire » défendu par Semelin.

I- 3- Corpus : génocide ou massacre ?

Les romans de notre corpus traitent tantôt d'un massacre, tantôt d'un génocide, tantôt d'un crime de guerre, concepts que Benmalek n'a pas minutieusement définis. Ainsi, pour ne pas tomber dans les ornières des usages des concepts de violence qui ne sont pas clairement définis par les chercheurs⁶⁴, nous tenterons d'utiliser une seule notion qui se nourrira des travaux de Jacques Semelin, celle de « purifier et détruire » sans pour autant occulter l'usage de massacre ou de génocide explicités dans nos romans.

⁶²*Ibid.* P.537-539

⁶³*Ibid.* P.544-545

⁶⁴Colloque international qui s'est tenu à Paris intitulé « Les génocides oubliés » le 08 et 09 février 2019.

Les lecteurs se perdent dans les usages de ces concepts à problématisation. Les crimes de masse évoqués par notre écrivain s'articulent entre le massacre des Aborigènes d'Australie, l'extermination des Morisques d'Espagne, le génocide des Juifs en Europe et en Afrique.

Tous ces crimes se caractérisent par des séquences génocidaires c'est-à-dire qu'ils naissent d'une intention collective d'un Etat totalitaire pour perpétrer un génocide et l'instrumentaliser par des actes matériels et psychologiques. Il s'agit ainsi d'un génocide sous prétexte social et racial des peuples autochtones⁶⁵ quand il s'agit du génocide des Aborigènes d'Australie⁶⁶ et des Hereros et Namas en Namibie. L'anthropologue et l'ethnographe australien Patrick Wolfe écrit à propos du colonialisme du peuplement que « *l'invasion n'est pas un événement mais une structure* »⁶⁷. C'est une forme de colonialisme ou d'invasion vue comme une organisation des pouvoirs dans le sens où un appareil d'Etat fonde sa légitimité sur l'élimination de la présence des peuples autochtones. L'on n'est pas ainsi dans la même configuration génocidaire quant au génocide des Juifs qui a comme intentionnalité leur extermination totale et systématique du monde.

Par ailleurs, les barbaries commises à l'encontre des Morisques d'Espagne sous l'Inquisition chrétienne ont moult actes génocidaires qui s'apparentent à un ethnocide puisque l'intention était celle d'une purification ethnique voire d'un « nettoyage ethnique » ausens où les musulmans sont pourchassés de la péninsule ibérique, ils sont forcés à une conversion au Christianisme sous peine d'atrocités et, leur identité et leur culture sont détruites et mises à l'oubli.

⁶⁵Une prise de contrôle européenne de la région océanique allant de l'instauration d'économies de plantation dans les Archipels (Copra, coco, bois de Santal) à l'établissement des colonies pénitentiaires et de colonies de peuplement sur les grandes îles (Australie, Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande). Notamment, un contrôle colonial exercé par les colonies européennes (France, Allemagne, etc.) en transposant son institution métropolitaine et en exerçant un contrôle à des compagnies commerciales (Mandat, Protectorat, annexion). La forme du gouvernement colonial instaurée par l'Allemagne en Namibie concerne la double politique de processus de conquête d'un territoire et l'appropriation des terres et leurs confiscations. In : Préaud, Martin, « *Peuples autochtones dans le Pacifique. Héritages coloniaux et gouvernance autochtone* ». In : Irène Bellier, *Peuples Autochtones dans le Monde. Les Enjeux de la reconnaissance*. Paris. Ed. L'Harmattan, Coll « Horizons Autochtones », 2014. P.13

⁶⁶La doctrine de *Terra nullius* permet de justifier la colonisation d'un territoire sans conquête ni traité en tant qu'il n'était pas approprié en droit par un groupe souverain. Son application en Australie reflète la perception que les Aborigènes ne formaient pas de sociétés évoluées. In : Paul Muldoon, «The sovereign exceptions: colonization and the foundation of society», *Social and Legal studies* 2008, pp. 59-74.

⁶⁷ Wolfe, Patrick, « *Settler colonialism and the transformation of anthropology: the politics and poetics of an ethnographic event*, Londres, Cassell, » 1999, p. 163. Voir également Lorenzo Veracini, «On settlerness», *Borderlands*, 2011. p.17. URL: https://www.borderlands.net.au/vol10no1_2011/veracini_settlerness.htm

Se pose alors la question de la relation entre mémoire, histoire et Histoire. La mémoire du vécu peut-elle se substituer au travail de l'écrivain ? À travers les différentes stratégies romanesques employées par notre écrivain, nous verrons jusqu'où ces récits peuvent apporter une version autre de l'Histoire et participer à la véracité historique.

Nous montrerons dans la suite de notre analyse que les pratiques de cruauté dans les romans d'Anouar Benmalek se produisent avant, pendant et après les violences extrêmes. Cet univers de l'impunité se lit dans le comportement incongru des personnages qui y évoluent et le représentent. Le corps, dépositaire de toute une culture, est seul victime de toutes les atrocités matérielles et immatérielles.

Chapitre II- Ecriture des traumas

Une nouvelle génération d'écrivains d'expression française s'investit dans un important moment de rupture, tant d'un point de vue esthétique qu'éthique, et dessine les contours d'une poétique de la violence

Nous présenterons dans cette analyse les mécanismes de cette nouvelle écriture dans les trois romans d'Anouar Benmalek *L'Enfant du peuple ancien*, *Ô Maria* et *Fils du shéol*.

Nous abordons dans un premier temps, la question de la représentation de la violence et de son inscription sur le corps. Celui-ci devient le lieu de tous les traumas, marqué par le sceau des violences extrêmes. Il s'agira de comprendre comment l'écriture de la monstruosité tisse la structure romanesque des romans de notre corpus, traduisant les stigmates d'une expérience concentrationnaire et notamment la mémoire traumatique de la traite et de l'esclavagisme sous toutes ses formes. La question de la violence de la représentation sera étudiée à travers les traits subversifs du langage ainsi que leur façon de mettre en jeu des transgressions littéraires d'ordre à la fois éthique et esthétique. Les textes mettent en scène cette condition existentielle empreinte du tragique dans des espaces de la guerre qui sont investis et réinvestis dans une écriture qui porte la marque de la douleur, de la souffrance, voire de la mort.

Dans un deuxième temps, pour exprimer au mieux le malaise de la violence, les romans s'ouvrent à de nouvelles formes et stratégies poétiques. Nous analyserons dans ce chapitre, le silence, le vide voire l'*hybris* comme éléments constitutifs d'une voix traumatique qui veut se faire entendre et inscrire ses souffrances.

La recherche d'une esthétique subversive qui mêle le tragique, le sublime du féminin et la violence du verbe se confirme dans le roman *Ô Maria* et s'engage dans une véritable réflexion sur la poétique du trauma. Toutefois, l'écriture du corps pose la question de la

sensualité et de l'érotisme. Tout cet arsenal poétique se conjugue ainsi dans le troisième chapitre de notre analyse.

Dans un dernier temps, nous mettrons l'accent sur la représentation dénonciative des victimes à la recherche d'une justice restauratrice. Ce que mettent en avant leurs paroles, c'est justement la tentative d'un « dire » de la violence qui aura donné naissance à une sensibilité esthétique tout à fait particulière.

Le but de notre étude sera ainsi d'analyser certains mécanismes esthétiques et textuels propres à la représentation du trauma dans le contexte des violences extrêmes, une sensibilité contemporaine postmoderne et postcoloniale.

II-1- Victimisation du corps au corps victimaire

La littérature a fait du corps un sujet incontournable. Elle a porté les traces d'une culture somatique et son rapport avec le monde. Glorifié, méprisé ou mythifié, le corps est un lieu d'appétits, de sensation et d'émotions qui se manifestent dans le texte littéraire. Le corps, comme source du péché et signe visible de la chute originelle, s'est affranchi de ces discours religieux et idéologiques figés pour s'inscrire au cœur des revendications dans la littérature postcoloniale.

Les productions littéraires négro-africaines entre 1930 et 1950 inscrivent le corps au cœur de leurs revendications. Avec des romans dits « anti-coloniaux », des nouvelles représentations du corps apparaissent comme chez Léopold Sédar Senghor, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma dont les écrits posent la problématique de l'individu africain face au traumacolonial ainsi que les sévices qu'ils subissent. Le corps devient un prétexte de valorisation de soi et de son identité : « *Le Noir et tous ses attributs étant dévalués, c'est par la couleur de sa peau que l'Africain doit être réhabilité.* »⁶⁸ Retrouver l'identité africaine passe par la couleur de la peau qui se pose comme critère culturel et identitaire. Le célèbre poème *Femme Noire* de Léopold Sédar Senghor témoigne de cette valorisation :

⁶⁸ « Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960 », thèse présentée par Joseph Dossou Atchad, Paris. Université Sorbonne Nouvelle, 2010, p.13.

Femme nue, femme Noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été de Midi, je te découvre, Terre promise, du
haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie, en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle... ⁶⁹

Ainsi l'exaltation de la femme noire passe par son corps. La littérature de cette période est féconde en figures du corps de toutes sortes : corps déchiquetés, corps souffrants, corps embellis, idéalisés, mais aussi corps prétextes à toutes sortes de réflexions d'ordre philosophique ou culturel. Joseph Dossou Atchad explique cette présence riche et variée du corps par le fait que la violence tant décriée par les écrivains, avant d'être psychologique et morale, s'est tout d'abord exercée sur le physique de l'Africain, sur son corps : « *Ce dernier devient le siège de toutes les manifestations, de tous les actes posés. L'on comprend pourquoi les réactions des romanciers ont essentiellement porté sur l'aspect le plus sensible de cette humiliation historique, c'est-à-dire le corps* ». ⁷⁰

La production littéraire algérienne d'expression française met également le corps au cœur de ses écrits. Des auteurs algériens mettent leur plume au service d'une cause nationale en écrivant des romans qui subvertissent le dogme de la bienséance et de la pudeur morale. Le corps féminin fait toujours objet de controverses dans les discours religieux, de sorte que ce corps érotisé, chanté, exalté est stigmatisé par le discours religieux, d'où les condamnations des écrits romanesques.

La production contemporaine, comme les romans d'Anouar Benmalek, se trouve prisonnière d'une censure morale ou plus précisément d'une autocensure des écrivains eux-mêmes lorsqu'il s'agit d'aborder le thème de l'érotisme et du tabou. Ces romans regorgeraient d'expressions triviales et le langage utilisé serait obscène.

⁶⁹ Senghor, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, éd. Du Seuil, 1964.

⁷⁰ Atchad, Joseph Dossou *Le corps dans le roman africain*, Op. Cit. p. 16.

Dans nos corpus, l'image du corps est fortement liée à la violence exacerbée. Le corps féminin se découvre aux lecteurs d'une manière originale. Le personnage n'est pas tiraillé entre deux modèles, celui hérité de la tradition arabo-musulmane et celui hérité de l'Occident (modernité, émancipation de la tradition) mais par contre, la femme est toujours décrite sous le joug du pouvoir totalitaire, et très souvent patriarcal. Cette violence est puisée dans les exactions perpétrées contre des personnages subalternes mais elle est aussi une violence du style qui fait éclater toute progression linéaire utilisant un lexique virulent et brutal. Cette assumption du féminin vers laquelle tendent les romans de Benmalek s'érige à travers le corps violenté de ses personnages féminins, figures centrales. Ainsi, plus qu'une simple représentation, le corps devient espace de travestissement esthétique au travers duquel le romancier réunit des discours de subversion et de renversement, mais aussi de négociation et d'autocensure. Par ailleurs, le lieu dudit corps se voit comme sujet d'écriture, qui porte en lui un déchirement, un morcellement et une souffrance et ne semble se concevoir et se vivre que dans la douleur et dans la difficulté d'être. Ce corps textuel, sensible et souffrant, exprime un rapport au monde et aux autres et s'inscrit dans une quête d'affirmation de soi.

II-1-1- Le corps, lieu du trauma

Benmalek établit un lien entre la violence du passé et celle du présent, faisant du corps le lieu de la mémoire. Notre analyse va s'intéresser aux traces. Étant une unité de sens, le corps est l'espace où s'inscrit la violence de nature politique et historique. Ainsi, ce qui risque de s'oublier se trouve physiquement imprimé sur le corps⁷¹. Dans *Fils du Shéol*, le corps du personnage Karl est tatoué par la violence, l'atrocité et la haine raciale de l'ennemi. Ce corps souffrant ne possède qu'un seul moyen de résister ou d'exprimer la douleur, c'est de crier jusqu'à ce que la mort instaure le silence comme il le raconte :

On me bouscule violemment. Mon crâne heurte le sol en ciment. Je suis presque assommé par l'entrechoquement de mes dents. Quelques-unes se sont cachées. On me marche dedans, des pieds m'écrasent le ventre, la poitrine, le sexe. Je pleure, je proteste, je couine [...] Je suffoque, je rue, j'arrive à me relever. Maintenant c'est sûr, je ne peux plus me retenir : je chie, je pisse, je vomis.⁷²

⁷¹Voir Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*, Paris. Ed. Denoël, 1971.

⁷²Benmalek, Anouar, *Fils du shéol*, Op.Cit. p.42

Ce passage montre que l'état totalitaire sous le troisième Reich ne tire son pouvoir absolu que de lui-même. Le corps résume à lui seul toute l'horreur de la guerre. Toutes les parties du corps sont blessées : le crâne, les dents, le ventre, la poitrine et le sexe. Le narrateur s'appuie sur le thème du regard pour rendre visible le processus de violence génocidaire. Parallèlement, il s'accorde à montrer la violence de l'écriture et du processus de déconstruction afin d'éveiller des sentiments d'effroi chez le lecteur.

L'accumulation de verbes, le rythme haletant des phrases juxtaposées et hachées, l'absence de transition dans la syntaxe, l'allégorie « Quelques-unes [dents] se sont cachées », sont une manière esthétisante pour traduire le désordre de la pensée humaine. D'ailleurs, le lecteur éprouve des difficultés à reprendre haleine pour continuer le dénouement de la narration. En effet, la désorganisation de l'écriture s'accorde avec la déconstruction des corps.

Parallèlement, la jonction entre l'emploi du pronom personnel « je » et l'emploi du pronom indéfini « On » (mode d'emploi technique) dans le texte marquent l'urgence de témoigner contre la barbarie humaine. Le point de vue extra-diégétique du narrateur omniscient, ses couinements et ses pleurs rendent audible l'univers de la catastrophe, et rend ainsi le processus d'écriture du trauma visible.

L'on constate notamment que la description quasi-clinique de la déchéance physique du narrateur est très détaillée, imprimant à la fiction une marque du vraisemblable. La fiction est ainsi auxiliaire de l'histoire, elle présente le réel dans toutes ses formes. Le protagoniste rend, de ce fait, le processus d'écriture du trauma visible. L'écriture de violence devient ainsi « graphie de l'horreur »⁷³. La langue, elle-même se fait violence, ce n'est mieux que pour traduire le cri de souffrance.

Cette poétique qui porte sur le rapport à la réalité dans la littérature de l'horreur ne manque pas de rappeler le comportement des bourreaux au moment du passage à l'acte de la violence. Ce passage nous pousse ainsi à nous interroger dans une exploration des possibles sans véritable expérimentation psychanalytique ou clinique à une représentation de l'horreur par une volonté de maîtrise et d'appropriation de l'indicible et de l'innommable. Et ce, afin de catégoriser le mal et de confronter la terreur en mettant un visage au tortionnaire.

⁷³Expression que nous empruntons à Rachid Mimouni dans son essai intitulé : *La graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Alger. Ed. Chihab, 2003.

A la lecture de l'extrait, nous constatons que le bourreau jouit de la violence qu'il exerce et la fait durer le plus longtemps possible. Il y a une véritable grisurie à la fois perverse et envoûtante à pouvoir ainsi manier les corps entre la vie et la mort : faire souffrir, humilier, torturer, jouir, couper, tuer puis recommencer. Dans cette scène, il s'agit ainsi de retenir la mort de la victime dans cette chambre à gaz, de faire durer sa souffrance, de l'entendre crier longuement pour qu'elle implore la grâce du(s) bourreau(x) de la lâcher qui exprime alors l'extase de la toute-puissance. Dans *Purifier et détruire*, Jacques Semelin avance l'idée que le passage à l'acte résulte de l'ivresse, de la folie et du plaisir qui justifient le passage à la cruauté⁷⁴. Ainsi, l'ivresse est celle de la violence elle-même, à travers laquelle l'exécutant éprouve un sentiment de toute-puissance et pense pouvoir donner la mort sans retenue. Jacques Semelin note à ce propos : « *en se laissant porter à cette pente naturelle de la destruction, l'homme va à la rencontre du plaisir : un plaisir très intense puisque le sublime du crime est de jouir de la souffrance de sa victime, de l'Autre humilié* »⁷⁵.

L'on montre de ce fait que les pratiques de l'horreur sont dépourvues de sens. Le sens est devenu non-sens. L'irrationalité subsume toute forme de raison et de rationalité. N'est-ce pas tout simplement de la folie, folie qui obsède Primo Lévi quand il dit : « *Je n'arrive pas à me défaire de l'impression d'une atmosphère générale de la folie incontrôlée qui me paraît unique dans l'Histoire* »⁷⁶. Ainsi, il ne s'agit point d'une absence de pensée comme le suppose Hannah Arendt concernant la « banalité du mal » définie chez Eichmann (Nous reviendrons à ce sujet lors de nos prochaines analyses) mais d'un état second dans lequel semblent entrer les agresseurs. Ces derniers semblent entrer dans un état second. En psychologie, cela s'apparente à la « bouffée délirante », la phase passagère d'un délire

⁷⁴ Concernant les mécanismes de la violence, Le D^r Murielle Salmona, psychiatre et psychothérapeute, spécialiste de la victimologie, avance l'idée que l'exercice de la violence découle d'un désir de domination. Pour elle, c'est l'intentionnalité qui distingue victime et agresseur : si les deux subissent, ont subi, sont ou ont été témoins de violences, les seconds deviennent agresseurs en désignant des victimes plus vulnérables. In : Murielle, Salmona, *Le livre noir des violences sexuelles*. Paris, éd. Dunod, 2013. p.152.

Dans son ouvrage, elle définit la « mémoire traumatique » comme suit : « *Cette mémoire traumatique qui s'installe après les violences est une mémoire émotionnelle et sensorielle « fantôme » intrusive et incontrôlable des violences subies. Quand elle n'est pas traitée, elle revient hanter les victimes traumatisées pendant de longues années après les violences et parfois même toute leur vie, leur faisant revivre « éternellement » et à l'identique, quand elle envahit le psychisme, le « film » des violences avec les mêmes sentiments d'effroi, de détresse, de mort imminente, d'impuissance et de sidération ressentie lors de celle-ci.* » (p.22-23).

⁷⁵ Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit. p. 474

⁷⁶ Lévi, Primo, *Si c'est un homme*, « Appendice », Paris. Ed. Pocket, 1990. p.60

pendant lequel la personne tient des propos incohérents ou adopte un comportement irrationnel. Ce cataclysme se manifeste par des hallucinations sensorielles, des divagations qui peuvent être accompagnées d'un sentiment de dépersonnalisation, de déréalisation, etc. L'auteur du meurtre manifeste ainsi l'expression brutale des pensées et des comportements déshumanisants.

L'écriture de la trace semble être capitale pour appréhender la fonction sociale et esthétique du génocide. Elle représente dans la poétique de la catastrophe un pan considérable de la création littéraire.

L'horreur transparaît au travers de l'écriture et de sa déconstruction. Comme trace indélébile, elle marque expressément les corps pour faire entendre les tragédies. Le récit *Fils du Shéol* va jusqu'au bout de l'horreur, tant dans l'évocation des camps de travail, de concentration et d'extermination que dans celles des ossements retrouvés autour de l'île de Shark Island ou encore dans la description des injustifiables de récupération des crânes pour observation et exposition à Berlin.

II-2- Le camp comme expérience somatique dans *Fils du Shéol*

Le système totalitaire dans sa conception est un régime sans précédent comme le démontre Hannah Arendt. Dans les camps de concentration et d'extermination, le matériau humain est exploité sans merci. L'horreur qui y règne est décrite par Hannah Arendt dans *Le système totalitaire* comme un motif impensable, voire indicible : la domination totalitaire est l'une des expériences les plus radicales et les plus désespérées de l'homme. Elle note : « rien ne peut être comparé à la vie dans les camps de concentration. Son horreur, nous ne pouvons jamais pleinement la saisir par l'imagination, pour la raison même qu'elle se tient hors de la vie ou de la mort. »⁷⁷

Dans l'étude de l'univers concentrationnaire nazi, Hannah Arendt a placé en exergue du premier chapitre de son ouvrage intitulé *Le système totalitaire* l'expression de « Tout est

⁷⁷Arendt, Hannah, *Le système Totalitaire*. Les origines du totalitarisme. Traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris. Ed. du Seuil, 1972. P.252

possible ». Cette formule rend compte de plusieurs éléments caractéristiques de la logique totalitaire :

Les camps de concentration et d'extermination des régimes totalitaires servent de laboratoires où la conviction fondamentale du totalitarisme que tout est possible se vérifie. En comparaison de celle-ci, toutes les autres expériences sont secondaires y compris celles qui touchent au domaine médical et dont les horreurs figurent en détail dans les minutes des procès intentés aux médecins du IIIème Reich-, bien qu'il soit caractéristique que ces laboratoires aient été utilisés pour des expériences de toutes sortes.[...] Le problème est de fabriquer quelque chose qui n'existe pas, à savoir une sorte d'espèce humaine qui ressemble aux autres espèces animales et dont laseule 'liberté' consistait à préserver l'espèce.⁷⁸

Cet extrait montre la singularité des camps de concentration et d'extermination et ce, au-delà de la singularité du régime totalitaire qui les a engendrés. Ces camps sont érigés de manière à pérenniser le pouvoir totalitaire. Dans ces « lieux connus de tous » selon l'expression de Wolfgang Sofsky, la domination nazie a trouvé un moyen d'anéantir lentement le Juif, de le détruire de manière immédiate ou différée, de le transformer physiquement ou symboliquement en « quelque chose qui n'existe pas ». Ainsi, avec l'expérience de ces camps, la formule de « tout est possible » advient, elle est rendue dicible et pensable dans le sens où le pronom « tout » renvoie à un ensemble qu'il faut penser sans limites où l'homme est capable de tout infliger à ses semblables sans retenue.

Le corps se fait espace territorial dans le roman de Benmalek. Une thématique de la souillure se construit et décrit la décrépitude physique des personnages dans les camps d'extermination nazis, véritables tremplins de la terreur. Notre auteur souligne :

Dans cette tour de Babel de malheureux ramenés de tous les coins d'Europe dans des wagons plombés, s'était élevé un murmure dans une langue incroyablement antique. Y avaient même pris part certaines des pires brutes parmi les esclaves du Kommando, celles qui, bien que vouées au feu, s'étaient laissées glisser hors de

⁷⁸*Ibid.* P.243

l'humanité en rossant à leur tour les arrivants qui renâclaient à se dénuder ou ne se hâtaient pas assez vers le 'sauna'.⁷⁹

Le « tout est possible » est rendu visible dans ce passage, déportations et atrocités sont illustrées. Les convois de Juifs d'Europe sont transportés vers la « tour de Babel », véritable ancrage des violences perpétrées par le 3ème Reich. Dans ces wagons, le murmure des victimes résonne de terreur et de douleur. Et les prisonniers du Sonderkommando qui étaient vouées au crématorium s'abattent sur les nouveaux arrivants juifs⁸⁰ qui refusaient de se dénuder pour prendre des douches collectives avant d'entrer dans les chambres à gaz.

La lourdeur des événements évoqués dans les camps d'extermination semble prendre le pas sur le déploiement de l'univers fictionnel dans un autre extrait du roman. Le narrateur omniscient Karl, nu, se rendant aux bains-douches en témoigne :

Je cherche les yeux Helena. Elle doit être nue, comme nous tous [...] Que nous sommes hideux dans cette nudité collective, des poulets déplumés bleus de froid ! Comment osent-ils nous obliger à nous dévêtir comme des bêtes sans âme ? Les hommes devant les femmes, et nous autres enfants au milieu ! [...] Nous sommes trop sales, trop épuisés. Riches comme pauvres, fesses maigres contre fesses grasses, nous schlinguons la crasse, la pisse et la merde. [...] Dès le début, les coups de gourdins SS se sont révélés si dissuasifs que je me suis retrouvé parmi les premiers dans la douche. Je me suis juré que je me ruerai à la sortie pour voir mon Helena avant qu'elle ne se rhabille complètement. [...] Comme nous tous, elle est torturée par la soif, à en avoir la langue qui gonflait dans la bouche⁸¹.

La voix révoltée et agitée de Karl se fait entendre dans ce passage. A son « je » vient se substituer la première personne du pluriel, un « nous » qui lui permet à lui, Helena et tous les détenus de se rattacher à leur passé, de s'y impliquer à leur manière, avec ses références historiques modifiant ainsi la charte du récit.

⁷⁹ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.89

⁸⁰Dans *Le Système totalitaire*, Arendt explique le rôle des prisonniers dans les camps de concentration : « Le prisonnier d'un camp de concentration n'a pas de prix, puisqu'on peut toujours le remplacer ; personne ne sait à qui il appartient puisque personne ne le voit jamais. Du point de vue d'une société normale, il est absolument superflu, même si, lorsque la pénurie de main d'œuvre se fait durement sentir, comme ce fut le cas en Russie et en Allemagne pendant la guerre, on l'utilise comme travailleur ». In : Arendt, Hannah, *Le Système totalitaire*. Op. Cit. P.253

⁸¹ Benmalek, Anouar, *Fils du shéol*, Op. Cit. p.34.35.

Ces images horribles qui prolifèrent dans la narration fixent immédiatement un imaginaire de la déportation et du génocide autour de certains motifs : les douches collectives, la nudité collective, les chambres à gaz, les camps, la soif, le froid. Ces stéréotypes propres à la représentation de la Shoah nourrissent une écriture concentrationnaire. Ce qui est visé ainsi par ce brassage intempestif de stéréotypes est la paralysie de la pensée par l'effet de sidération des signifiants concentrationnaires.

L'expérience de l'extermination est décrite dans un corps nu, un corps violenté, un corps désarticulé qui en sont l'expression ultime de la déshumanisation. Dans ce lieu concentrationnaire d'enfermement se stigmatise une poétique de la trace qui révèle comme dirait Henri Bergson, la façon dont la shoah mord sur notre imaginaire « *et y laisse l'empreinte de sa dent* ». ⁸²

L'écriture tragique dans notre récit suit la cadence des événements laissant progressivement transparaître la présence des camps et du génocide jusqu'à ce qu'elle devienne étouffante. Une furie de représentations se laisse voir par une paranoïa esthétique : la juxtaposition des phrases interrogative, exclamative et subordonnée, la marque du présent de la narration, l'asphyxie langagière dans la phrase « Les hommes devant les femmes, et nous autres enfants au milieu » qui nourrissent une poétique de l'horreur, dans une fiction qui mêle à la fois cruauté et amour.

De plus, l'omniprésence de l'imaginaire des camps au travers des scènes traumatisantes se laisse voir par le recours à un vocabulaire de l'animalité « poulets déplumés », « bêtes », à des expressions propres à la puanteur « sales », « crasse, la pisse et la merde », au langage de l'époque « schlinguons », à l'allégorie de la soif dans l'expression « elle est torturée par la soif, à en avoir la langue qui gonflait dans la bouche ».

Dans ce spectacle de l'insoutenable où la promiscuité collective et la nudité collective dessinent les contours d'une certaine persistance des images de l'horreur, l'écriture de la monstruosité impose une économie de l'absence. La persistance de cette représentation dans la substance narrative se révèle en effet comme une affaire de rémanence. Le recours au champ lexical de la nudité : « nue » ; « nudité collective » ; « dévêtir » ; « se rhabiller », les images des fesses maigres et grasses en laissent une empreinte imaginaire de l'intime. Ainsi,

⁸² Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris. PUF, coll. « Quadrige », [1907] 1986, p.46. « La durée réelle est celle qui mord sur les choses et qui y laisse l'empreinte de sa dent ».

derrière chaque nu, se cacherait la « hantise de l'écorché »⁸³ souligne Georges-Didi Huberman dans son essai *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*.

Par conséquent, les camps de concentration et d'extermination sont les symboles de la clôture, de la déshumanisation des détenus, de la flétrissure des corps et notamment de la « véritable institution centrale du pouvoir d'organisation totalitaire » comme le souligne Hannah Arendt.⁸⁴

D'emblée, l'expérience des camps d'extermination est avant tout une expérience corporelle. Elle passe par le corps qui est sa première cible. Elle agit sous différentes formes, torture et exécution, viol et altération physique, enfournement, etc. L'espace corporel est, par excellence, le lieu où s'enregistrent tous ces modes de violence, il est un objectif mou et tendre, facile à détruire et à abuser.

Ainsi, *Fils du Shéol* est un roman qui convoque la mémoire individuelle et collective des peuples Namas et Hereros ainsi que le génocide des Juifs. L'auteur exploite ces faits historiques en entremêlant l'Histoire et la fiction dans un récit qui télescope deux strates narratives : l'une historique, convoque la mémoire des Juifs, l'autre fictionnelle marque les états effectifs des personnages qui accentuent la représentation de l'horreur.

Dans ce roman, le personnage Manfred ressuscite la figure de sa femme gazée puis brûlée par le Sonderkommando⁸⁵ seulement comme une image qui hante et stigmatise ses souvenirs. Il souligne : « *Qui remplacerait l'image, insupportable d'horreur, de son cadavre brûlé après avoir été gazé, mutilé, dégradé jusque dans son vagin et son anus par des doigts sales à la*

⁸³ Huberman, Georges Didi, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris, éd. Gallimard.1999.p.38

⁸⁴ Arendt, Hannah, *Le système totalitaire*, Op.Cit. P.244

⁸⁵Jacques Semelin décrit minutieusement la vie cruelle des Sonderkommandos comme des prisonniers- gardiens dans cet espace mortifère : « [...] ces groupes de prisonniers chargés de maintenir l'ordre avant que les nouveaux arrivés n'entrent dans la chambre à gaz, puis d'en extraire les cadavres, d'arracher les dents en or, de couper les cheveux des femmes, etc. Le destin de ces prisonniers-gardiens est lui aussi scellé : ils servent aux basses œuvres de la chambre à gaz quelques semaines, quelques mois, puis sont exécutés et remplacés par de nouveaux venus, lesquels, un peu plus tard, subissent le même sort. Personne ne doit pouvoir témoigner de ce qu'il a vu ni de ce qu'il a fait ». (P.433). Ainsi ce sont ces exécutants de massacre qui vont en être les prochaines victimes. Et il ajoute : « La création de ces Sonderkommandos apparaît comme l'évolution la plus monstrueuse du meurtre de masse : celle où la victime, de par la dynamique du système est contrainte à participer à sa propre destruction. Non seulement le bourreau semble avoir disparu mais c'est la victime qui l'a remplacé » (P.434). In : Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit.

recherche d'or ou de pierres précieuses »⁸⁶. Ce passage montre les marques d'une souffrance physique que subit le corps du personnage féminin dont se souvient Manfred.

Les verbes « brûlé », « gazé », « mutilé », « dégradé » cités dans une construction textuelle hyperbolique, et provoquant un climat d'empathie, évoquent l'aspect « absent » du corps en démantèlement. Ce délitement renvoie, d'une part, à l'image des cadavres empilés dans des fosses communes. D'autre part, il met en avant l'absence de matérialité du corps humain, l'apparence d'un être vivant qui se réduit à une ombre voire à un effacement systématique. Au travers de l'écriture, le narrateur, en convoquant les parties du corps de manière à faire ressortir l'objectif criminel de la logique destructive nazie.

Ce corps torturé est dépouillé de toutes les valeurs qui protègent sa dignité en tant qu'être humain, il est réduit à l'état d'objet qu'on possède, manipule et dont on abuse. Dans cette atmosphère de terreur, sont imbriquées deux lignes temporelles du passé et du présent. L'expérience personnelle d'une rémanence du passé converge ainsi avec l'expérience collective de la mémoire du génocide, qui porte en lui les traces d'une violence extrême et lessouvenirs de l'atrocité du combat et de l'existence. S'exhume, de ce fait, par le biais de la fiction, la mémoire de ces tortures souvent tues, voire niées par ceux-là même qui tentaient de faire disparaître un peuple.

Ce roman invite le lecteur dans le mouvement même de l'écriture de l'horreur dans le processus créatif, à s'interroger sur « l'image insupportable de l'horreur » ainsi que sur les difficultés et la nécessité à sortir d'un silence individuel et collectif.

Dans ce roman, le personnage-victime Manfred se fait mal physiquement pour oublier la douleur intérieure, il est en situation de rejet de lui-même. Ici la figuration des événements dépasse les limites de la compréhension. Manfred exprime le dégoût du monde qui l'entoure, le dégoût de soi en cherchant à se détruire. Il souffre de marginalisation de par son appartenance juive, de mal-être dans ce camp et de solitude sans sa femme et son fils, à la recherche d'une identité persécutée par le système mis en place. Le cri de révolte et de colère qui gonfle sa voix dénonce les violences subies : « *La nuit venue, Manfred était resté longtemps prostré, serrant les dents pour ne pas hurler. Il avait amputé à vif d'une partie de*

⁸⁶ Benmalek, Anouar. *Fils du Shéol*, Op.Cit. P.91

son corps [...] Il s'enfonça encore plus dans l'accablement quand il découvrit que son propre sexe, mort de chagrin à son tour, se refusait à rêver d'elle.»⁸⁷

Nous lisons dans cet extrait l'impuissance face à la douleur qui se traduit par l'expérience sensorielle de la violence. Le personnage Manfred porte en lui le traumatisme du passé, toujours imprimé dans son comportement, dans sa chair et dans son amputation. Le point de vue extradiegétique du narrateur omniscient illustre de manière visible le processus mortifère du trauma au travers d'une écriture de la « meurtrissure ». Un vocabulaire de l'atrocité tisse l'univers romanesque pour rejoindre la vraisemblance : « hurler », « amputé », « s'enfoncer », « accablement », « mort de chagrin » évoquant l'horreur de toute la silhouette de Manfred et montre encore une fois de manière intime la dissolution de l'être au travers la dislocation de son corps. L'objectif de la « solution finale » était en effet de réduire le corps à une forme pure, de provoquer la destruction de toute structure physique.

Le génocide parvient ainsi à nous montrer qu'il réduit l'être à son achèvement. « Serrant ses dents pour ne pas hurler », Manfred est limité à l'indicible, à l'insoutenable et au silence.

La fiction, par son pouvoir, montre les conséquences obsédantes de la catastrophe. Elle s'interroge sur la trace dans la construction des références collectives d'une mémoire de demain.

L'écriture, dans ce passage, porte les germes d'une écriture en crise, symbolique du trauma du personnage Manfred. Le traumatisme s'ancre dans la construction du texte, envahissant l'énonciation de manière omniprésente : le personnage n'est pas libéré de ce qui le hante, il s'enfonce dans l'accablement. Ce comportement constitue un symptôme du syndrome de stress post-traumatique dans le sens où cet épisode constitue un rappel de l'événement traumatique passé.

L'ancrage corporel du discours dans le roman *Fils du Shéol* apparaît en particulier au travers d'une écriture de la trivialité qui atteint les limites les plus extrêmes de l'obscénité. L'étendue de l'épouvante se concrétise, *en sus*, par le biais d'un langage violent et cru qui associe l'énonciation narrative à des expressions somatiques. Benmalek voit dans le sentiment ou dans l'inscription textuelle d'une affection du corps, le moyen d'atteindre la profondeur de la vérité.

⁸⁷*Ibid*, p.90.91.

Plus loin, Benmalek met en scène un autre instrument utilisé par l'état totalitaire pour mettre en œuvre la stratégie de la « solution finale » élaborée dans un seul but : exterminer d'une manière radicale et massive tout le peuple juif d'Europe. Il s'agit des centres de mise à mort (crématoriums) dans lesquels se trouvent des fours crématoires qui permettent de gazer, de brûler et de réduire en cendres le corps des Juifs :

Un bruit de pas, puis la voix, toujours furieuse, du SS [abréviation de Schutzstaffel, échelon de protection du régime national-socialiste] leurs(prisonniers du camp) étaient soudain parvenus du couloir. Affolé, les deux servants du four s'étaient emparés du brancard. Une poignée de secondes plus tard, poussé en avant par un troisième prisonnier, le corps de la femme avait disparu à l'intérieur du four.

C'est tout ! Le cri s'était répandu dans les fibres de son corps, à le faire exploser sans qu'un seul son, cependant, ne parvienne à s'en échapper. Les autres détenus, y compris celui qui avait mené le début de prière, s'étaient éparpillés comme une volée d'oiseaux apeurés à la vue d'un chat.⁸⁸

Le travail des prisonniers dans les crématoriums est un travail ignoble, abject. Sous peine de mort et des restrictions de la Gestapo, les détenus, dépourvus de toute « spontanéité »⁸⁹ sont « apeurés » et forcés d'éliminer physiquement les Juifs et à produire une « série de cadavres » comme le confirme Enzo Traverso, historien spécialisé dans l'histoire politique et intellectuelle du XX^{ème} siècle, qui démontre la *généalogie européenne de l'entreprise exterminatrice* du Troisième Reich :

Ils [les camps d'exterminations nazis] créaient un système industriel de mise à mort dans lequel technologie moderne, division du travail et rationalité administrative s'intégraient mutuellement comme dans une entreprise. Ses victimes n'étaient plus à proprement parler des 'détenus' mais une 'matière première'

⁸⁸Ibid, p.89.90

⁸⁹ Dans son ouvrage *Le système totalitaire*, Arendt note que « Les camps ne sont pas seulement destinés à l'extermination des gens et à la dégradation des êtres humains : ils servent aussi à l'horrible expérience qui consiste à éliminer, dans des conditions scientifiquement contrôlées, la spontanéité elle-même en tant qu'expression du comportement humain et à transformer la personnalité humaine en une simple chose, en quelque chose que même les animaux ne sont pas ; car le chien de Pavlov qui, comme on sait, était dressé à manger, non quand il avait faim, mais quand une sonnette retentissait, était un animal dénaturé ». In : Arendt, Hannah, *Le système totalitaire*, Op.Cit. P.243.

formée d'êtres vivants déclassés du genre humain, nécessaire à la production en série de cadavres.⁹⁰

L'incinération du corps féminin dans les fours de crémation dans le texte de Benmalek offre d'une part l'image du progrès technoscientifique de l'industrie et d'autre part un imaginaire de meurtrissure de corps. Le corps, par l'efficacité de ce dispositif de déshumanisation appartenant à une politique mortuaire moderne, est réduit à n'être que vide et silence. Cette impression de mort et de deuil est perceptible dans le corps même du texte. Le narrateur adopte une démarche de compassion en créant un espace intime avec l'innommable. La fabrique de la disparition crée une atmosphère de mélancolie et de peur. Ce procédé autorise le lecteur à se rapprocher du crime, à l'adopter et à en faire une dimension personnelle.

Le monologue du narrateur décrit de manière saisissante l'effacement de la figure humaine qui passe par sa silhouette. Le corps se décompose et devient néant. Le cri du protagoniste qui « ne parvient à s'en échapper » renvoie à l'impossibilité de nommer la monstruosité. Ainsi, nulle liberté « symbolique » pour traduire l'horreur de la catastrophe.

On lit ainsi qu'aucun son ne « parvient à s'en échapper ». Ainsi, ce corps féminin brûlé doublement, réduit en cendres et condamné à l'oubli, est issu de cette dynamique spécifique du processus génocidaire, de la volontaire stratégie « destruction-éradication » tel que l'a définie Jacques Semelin. Par là même, la destruction des corps représente dans la mémoire collective le symbole de la barbarie nazie durant la Seconde Guerre Mondiale.

L'utilisation de l'allégorie à la fin de ce passage «s'étaient [les détenus] éparpillés comme une volée d'oiseaux apeurés à la vue d'un chat » est une manière de suggérer implicitement une logique génocidaire au continuum qui, avant sa réalisation à grande échelle pendant la seconde guerre mondiale, avait commis des exactions dans le Sud-ouest africain au tournant du XX^{ème} siècle. L'imaginaire colonial avait joué un rôle prépondérant dans la diffusion et la banalisation du racisme et notamment, dans l'antisémitisme au début du XX^{ème} siècle⁹¹.

⁹⁰ Traverso, Enzo, *La violence nazie. Généalogie européenne*. Paris, éd. La Rubrique, 2002. P. 54-55.

⁹¹ Grosse, Pascal, « What does german colonialism have to do with national socialism ? A conceptual framework », (Qu'est-ce que le colonialisme allemand à voir avec le national-socialisme?) dans E. Ames, M Klotz et L. Wildenthal (eds), *Germany's Colonial Pasts, Lincoln: University of Nebraska Press, 2005*.

Ainsi, dans notre roman, nous avons l'intention d'affirmer le lien entre les pratiques d'extermination mises en œuvre par les Nazis et les atrocités commises aux Namas et Héréros, mais, sans tomber pour autant, par l'usage du comparatisme et du parallélisme.

Nous convoquons le roman de Elise Fontenaille-N'Diaye intitulé *blue book* comme une manière de montrer et de justifier davantage l'apothéose du régime totalitaire au travers l'expérience des camps afin d'arriver ainsi à partager l'Histoire à l'aune des fictions.

Dans notre récit, il ne s'agit pas d'une forme de captation de la mémoire namibienne à l'aune du génocide des Juifs d'Europe. Il est de ce fait délicat de trouver des comparaisons opérationnelles entre les deux génocides dans l'expérience extrême de la violence. Cette analogie participe d'une stratégie de représentation des événements en vue d'atteindre un public occidental. En effet, évoquer les représentations de la Shoah pour évoquer les réalités namibiennes, c'est d'une part, assurer la reconnaissance politique des exactions commises. Auschwitz n'est pas ainsi l'archétype du mal absolu ou plutôt la référence suprême d'une reconstruction de la mémoire. D'autre part, l'enchevêtrement des deux récits historiques dans notre roman a pour but d'atteindre le lectorat occidental en offrant à ces événements méconnus une nouvelle histoire, un nouveau visage et une grille de lecture complexe, le statut du génocide en particulier.

Bien avant cependant, les camps de la mort en Afrique de l'Ouest sur l'île de Shark Island, « l'île aux requins » ont été destinés à éliminer systématiquement le peuple Herero et Namas, comme le note Elise Fontenaille-N'Diaye⁹² :

Le parallélisme entre l'Holocauste et le génocide des Héréros et Namas a été défini par B. Kundrus dans un article intitulé « From the hereros to Holocaust ? some remarks on the current debate », *Africa spectrum*, N°40, 2005. Voir aussi Kossler, Reinhart et Melber, Henning, « The west German Solidarity movement with liberation struggles in Southern Africa. A (Self) critical retrospective », in U. Engel et R. Kappel (eds), *Germany's Africa Policy Revisited, Interests, Images and Incrementalism*, Munster, LIT, 2001, p.37.

⁹²Elise Fontenaille-N'Diaye, romancière française a mis en récit et fictionnalisé le génocide des Héréros et Namas dans son roman intitulé *Blue Book*. Cet ouvrage n'est pas un livre d'Histoire mais il s'agit plutôt de diverses chroniques des événements tragiques de ce sanglant épisode de l'Histoire de l'humanité. Il n'est pas non plus une fiction historique mais un récit assumé par notre romancière. Cette dernière a découvert l'existence d'un rapport rédigé par un jeune juge Thomas O'Reilly mandaté par la Grande Bretagne pour faire un compte rendu (*Report of the natives of the south-west Africa and their treatment by Germany*, 1918), sur les actions destructrices des Allemands dans le Sud-Ouest africain. Le « Blue book » dont tous les exemplaires, sauf un, ont été détruits à l'issue d'une négociation forcée entre Allemands et Britanniques en 1926. C'est cet exemplaire qu'elle trouva une nuit à 3 heures du matin, en ligne, dans une bibliothèque universitaire de Pretoria.

La préface du *Blue Book* d' Elise Fontenaille-N'Diaye éclaire le parcours de l'auteure et justifie d'une certaine manière l'écriture du livre :

Il faut achever le travail, mais discrètement ! lui a ordonné le Kaiser, avant son départ.

Oui, bouclons-les tous à Shark Island. Ils sont si faciles à surveiller, ces récifs...Sauter à la mer, cela veut dire y trouver une mort certaine. [...] L'Île aux requins pourra bien accueillir quelques milliers, cela n'a aucune importance s'ils sont entassés. D'ici peu, il y aura de la place pour de nouveaux détenus.⁹³

Les autorités coloniales allemandes mènent une politique de nettoyage ethnique suite à l'abandon de la politique d'extermination des Hereros par Lothar Von Trotha⁹⁴. D'ailleurs, leur massacre a été oublié par le monde et effacé de la surface de la terre. Comme le confirme Elise Fontenaille-N'Diaye dans la préface du *Blue book* :

Les abominations qui y ont été perpétrées sonnaient comme une répétition générale de futures exactions nazies [...].

J'en ai souvent perdu sommeil.

Autour de moi, et même plus loin, tout le monde semblait ignorer cette terrible histoire. Personne n'avait jamais entendu parler des Hereros ni des Namas...

Comment était-ce possible ?⁹⁵

Le camp de Shark Island dans la baie de Lüderitz, qui s'avère être le premier camp de concentration de l'empire allemand de l'Histoire de l'humanité est choisi puisqu'il n'offrait aucun moyen d'évasion pour les prisonniers destinés aux travaux forcés, « *C'est là qu'on parquera les derniers Hereros* ⁹⁶» note Elise Fontenaille N'Diaye :

Presque deux ans déjà. La majeure partie des Héréros a été effacée de la surface de la terre, suivie, juste après, par la moitié des Namas, dont la collaboration avec les Allemands, puis leur révolte tardive, ne les ont pas empêchés de subir le même sort. Le reste des survivants a été emprisonné dans les camps ou réduit en

« Autour de moi, et même plus loin, tout le monde semblait ignorer cette terrible histoire. Personne n'avait jamais entendu parler des Hereros ni des Namas...

Comment était-ce possible ?

J'ai écrit ce Blue Book pour rafraîchir les mémoires.

Je désespérais de l'homme blanc, je l'avoue, en remontant le cours du temps... » (p.15). In : Fontenaille N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Paris. Ed. Calmann-Lévy, 2015.

⁹³*Ibid*, p.128

⁹⁴Adrian Dietrich Lothar Von Trotha, (1848- 1920) à est un général allemand, commandant des forces coloniales en Afrique orientale allemande puis dans le Sud-Ouest africain, où il a organisé le massacre des Hereros et Namas.

⁹⁵Fontenaille N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Op.Cit.p.14.15

⁹⁶ *Ibid*. p 127

esclavage chez des fermiers allemands et dans des entreprises minières et ferroviaires. Sur tout le territoire, les Allemands ont éteint les feux sacrés de neuves grandes tribus héreros, signifiant aux yeux du monde l'effacement à jamais de leur maudite nation ; les terres et le bétail, dorénavant sans maîtres, ont immédiatement été confisqués au profit de l'Office colonial par décision du Kaiser.⁹⁷

Cet extrait témoigne - l'histoire est située entre 1905 et 1907 – de l'instrumentalisation radicale « anticipée » des Allemands envers les Hereros et Namas. Leur éradication a pour but l'effacement de ces peuples autochtones, la destruction de leur histoire et de leur mémoire, et ce faisant, l'occultation de tout un pan de l'humanité. Cela débute par la confiscation de leurs terres et de leur bétail, leur déportation et leur emprisonnement dans les camps de mort et ainsi leurs contraintes aux travaux forcés au profit de projets d'infrastructures telles que les entreprises minières et ferroviaires, évoquées dans le texte de Benmalek. *Fils du Shéol*, comprend ainsi un toponyme participant à la convocation de cet événement historique sans précédent, le *shéol*, qui signifie l'enfer en hébreu dans l'Ancien Testament et qui devient la chair scarifiée de l'horreur, la terre d'errance des personnages morts.

Hannah Arendt souligne que « rien ne peut être comparé à la vie dans les camps de concentration. Son horreur, nous ne pouvons jamais pleinement la saisir par l'imagination, pour la raison même qu'elle se tient hors de la vie ou de la mort »⁹⁸. Ces travaux forcés auxquels ce peuple est soumis conduisent irrévocablement à des maladies à grande échelle et à la mort inéluctable des détenus, autre manière de les exterminer.

A partir de janvier 1905, le massacre systématique des Hereros est suspendu, les survivants et les autres Namas sont capturés et envoyés au camp de concentration, *Konzentrationslager*.⁹⁹ Le camp de Shark Island devient une île spectrale où un grand nombre de femmes, d'enfants, d'adolescents sont tués et brutalisés « *Viols collectifs des jeunes filles, corrections sanglantes à coup de sjambok, bastonnades d'enfants jusqu'à ce que mort s'ensuive* »¹⁰⁰ note Elise Fontenaille N'Diaye. Les violences dans ce camp sont marquées sur le corps des victimes. Cette violence est l'expression de la haine du corps qu'on rejette et qu'on nie. L'abus sexuel, le viol, arme de guerre et du pouvoir tortionnaire, explique en partie le silence qui a entouré cette question.

⁹⁷Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. P.346

⁹⁸ Arendt, Hannah, Eichmann à Jérusalem, Op.Cit. p.252

⁹⁹ Fontenaille N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Op.Cit. p.143

¹⁰⁰*ibid.* p 144

De ce fait, la brutalité infligée aux enfants, aux femmes et aux vieillards dans ces camps de détention est représentative de la logique destructrice des premiers camps de mise à mort du XX^{ème} siècle.

Dans *Fils du shéol*, Anouar Benmalek réinvente la mémoire violentée du personnage Hitjiverwe dans le *Shéol*, le séjour des morts, par l'entremise de la voix de son fils mort, le « petit Dieu », qui nous restitue les atrocités qu'elle a subies dans le camp où elle est emprisonnée. Un personnage soldat est présent sur la scène du Shéol avec son sjambok¹⁰¹, un fouet mortel à lanières:

...La femme aux lèvres déchirées est accroupie devant une bassine. Elle se trouve dans une sorte de tente ou de hangar avec une dizaine d'autres détenus. [...] Un garde et un homme vêtu d'un tablier blanc les surveillent, le dernier intervient à plusieurs reprises pour donner des indications. Le visage de la prisonnière est absent, comme celui des compagnes de misère. A certains frémissements incontrôlables des muscles de pierre de ses joues, on devine cependant que la besogne est terrible, et que la femme va peut-être se mettre à hurler...¹⁰²

Cet extrait est révélateur de l'exploitation des prisonniers des camps de concentration par les travaux forcés ainsi que la surveillance panoptique des gardiens qui est sans limites.

Les images de la douleur thanatique et de l'asservissement affluent dans cet extrait et le langage semble être un camp d'extermination livré à un déchainement meurtrier : « la femme aux lèvres déchirées », « le visage de la prisonnière est absent », « la femme va peut-être se mettre à hurler ». Les adjectifs qualificatifs qui tissent la syntaxe « déchirées », « absent », « incontrôlables », « de pierre », « terrible »; et notamment les phrases ininterrompues et inachevées (l'emploi des points de suspension à la fin de cet extrait) annoncent l'événement funèbre, ce qui exprime l'incapacité du langage à exprimer l'ineffable et l'avènement de la mort.

La suite de ce passage est écrite en italique. Les voix narratives foisonnent dans le texte pour rendre audible l'histoire d'Hitjiverwe. Le personnage Karl et le personnage « Petit Dieu », narrateurs omniscients témoignent de l'expérience individuelle des camps par le biais du personnage Hitjiverwe, dans l'espace du Shéol. :

¹⁰¹Terme utilisé en Afrique du Sud et en Indonésie, appelé aussi la chicotte, il désigne un fouet à lanières tressées, qui a été employé dans le contexte colonial et la traite négrière

¹⁰²Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.396

...Son sourire se mue en un petit rire, invisible aux yeux du monde extérieur. Le soldat est toujours là avec son sjambok, à quelques pas de la prisonnière impavide, la besogne qu'elle doit exécuter toujours aussi répugnante. Rien dans l'attitude soumise et les yeux vides de la femme qui a perdu son enfant ne montre que, dans sa tête, à cet instant précis, peut-être pour quelques secondes ou quelques minutes, elle est plus jeune de deux ou trois ans. Son fils n'est pas encore né, son expression radieuse est celle d'une jeune femme coquette tendant la main à un homme. L'homme qui l'aime...Mutine, elle se déshabille lentement...¹⁰³

Nous constatons au travers de ce récit que la déchéance physique transcende la souffrance du protagoniste. L'horreur se côtoie au sublime « radieuse » ; « coquette » ; « impavide » ; « vides » ; « soumise » et l'amour à la mort. Cette démarche incite ainsi le lecteur à la compassion afin de mieux appréhender l'indicible. La désorganisation de la syntaxe qui va d'une histoire à une autre, l'analepse qui exprime un retour au passé, la fragmentation de l'écriture dont les phrases hachées et inachevées « L'homme qui l'aime...Mutine, elle se déshabille lentement... » qui vont de pair avec la déchéance physique, parcourent le texte et traduisent une écriture de la monstruosité. Effrontée, « mutine » au caractère insoumis, le protagoniste « se déshabille lentement » afin de s'exposer aux morsures du sjambok. Le lecteur découvrira cet épisode dans un autre passage. Ainsi la manifestation de la souffrance dépasse largement l'univers de la compassion pour atteindre le tragique.

En effet, les violences subies sont des marques indélébiles sur le corps des détenues. L'Histoire dans tout ce qu'elle possède de plus intempestif et de plus douloureux s'inscrit dans le corps. Le corps d'Hitjiverwe devient souffrant, son visage diaphane est « absent », vidé de toute émotion et affectivité en raison de la perte de son enfant.

La narration est tendue par l'indicible. L'émotion d'Hitjiverwe est trop intense pour exprimer les conséquences de l'événement traumatique. Par contraste, objet de contemplation dans notre fiction, le visage d'Hitjiverwe constitue subséquemment à lui seul un langage, un langage parlant. Il n'est pas seulement révélation d'un pathos mais il véhicule une connaissance du passé afin de déchiffrer les traces d'une Histoire mise à l'oubli.

Indéniablement, la mise en scène de l'obscène à travers l'expérience individuelle permet au lecteur de se représenter l'horreur concentrationnaire à sa juste mesure.

¹⁰³*Ibid*, p.397

Dans son récit, Elise Fontenaille-N'Diaye illustre de manière réaliste l'horreur qui sévit dans le camp de Shark Island. Elle fait ainsi référence aux expériences anthropologiques, scientifiques et médicales qui transforment les prisonniers Hereros en cobayes humains :

A Shark Island, les brutalités vis-à-vis des prisonniers et des prisonnières atteignent des sommets. La cruauté des gardes est sans frein, il y a des morts tous les jours, par dizaines... Le corps des agonisants est jeté aux requins.[...] Une fois que l'on a pendu les hommes, on leur arrache la tête, on la confie aux captives, à charge pour elles de les faire bouillir, d'en extraire les yeux, la langue et le cerveau, puis de racler la chair jusqu'à l'os, avec des testons de bouteille-celles que les soldats ont vidé la veille.¹⁰⁴

Les descriptions des violences physiques atteignent leur paroxysme dans ce texte. Dépossédés d'eux-mêmes, les têtes des victimes hereros sont dépouillées de leurs organes, puis exposées pour la science. Le spectacle d'horreur s'offre au lecteur de manière à ce que celui-ci éprouve la sensation de participer à l'univers horrifique au présent. Une retombée langagière s'intensifie graduellement dans la substance narrative de cet extrait. Le langage se fait violent en même temps que la barbarie humaine s'amplifie : les termes « pendu », « arracher », « bouillir », « extraire », « racler » confèrent à l'énonciation toute sa meurtrissure.

Force est de constater que c'est dans l'expression de l'extrême que la langue se fait violente. L'auteure oscille entre la fiction et l'Histoire dans la mesure où elle déplace les événements historiques dans le présent de la narration. La trivialité de l'écriture, l'utilisation des termes crus rendent poignants ces épisodes par la force des images que représente la description.

Nous rappelons que l'écriture d'Elise Fontenaille-N'Diaye est une poétique de la meurtrissure à l'image du chaos-monde, représentée par les brutalités infligées aux Hereros et Namas, et qui pousse le lecteur à réinventer son rapport à l'écriture. Cet épisode douloureux de l'Histoire de l'humanité est partagé par Anouar Benmalek dans sa fiction. Dans *Fils du Shéol*, l'auteur s'attarde à rappeler la besogne démoniaque de démantèlement des crânes héreros dans le camp de Shark Island :

Le premier crâne de la matinée est achevé. Le front d'Hitjiverwe est ruisselant de sueur. Elle plonge la main dans la bassine chaude où plusieurs têtes noires

¹⁰⁴Fontenaille N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Op.Cit, p.146

s'entrechoquent. Réprimant un gémissement de douleur, Hitjiverwe 'ordonne' à ses yeux de ne plus lui rapporter ce qu'ils voient [...] ¹⁰⁵

Ici, l'ennemi veut priver les Hereros et Namas d'une mort ordinaire. Sévices, démembrement, déchiètement sont l'apanage d'une violence extrême. Les Hereros ont extrêmement subi les pires atrocités : une double mort, provoquée d'une part, par les coups de fouet, le travail forcé, la famine et les maladies et d'autre part, la mutilation de leurs crânes après la mort. Ainsi, le corps ensanglanté du cadavre démembré perd sa figure singulière pour ne plus ressembler à la créature vivante, sa couleur voire son identité. Le corps devient ainsi l'objet de la pire des violences, il subit l'apogée des traces horribles de la violence.

Une écriture de la trivialité se conçoit dans la narration à travers le vocabulaire construit dans l'énonciation. L'apparition horrifiante des « crânes achevés » et des « têtes noires » disséquées par Hitjiverwe montre une scène paroxystique de l'atrocité. Hitjiverwe est représentée doublement : à la fois victime et bourreau. Ce phénomène qui échappe à toute explication rationnelle génère un sentiment de douleur chez Hitjiverwe, la plongeant dans une déchéance physique et touchant sa propre violence. Par conséquent, se lit une impression d'angoisse au ton de la narration. Le crime est commis ensemble sous le poids du régime totalitaire. Le sociologue allemand Wolfgang Sofsky a décrit dans un ouvrage intitulé *Traité de la violence* le comportement de l'exécutant au moment de l'acte :

[La victime] veut patauger dans le sang, écrit-il, sentir de sa main, au bout de ses doigts, ce qu'il est en train de faire. Le couteau lui procure une sensation directe, tactile. La violence qu'il perpète réagit sur lui, sur ses muscles, son bras, sa main. En écrasant, découpant, dépeçant, il touche sa propre violence. C'est son corps qui conçoit le mal qu'il est en train de faire, sa main qui éprouve la force de la destruction. Plus le tueur entre dans la chair de l'autre et la taille en pièces, plus son triomphe prend une connaissance corporelle, une évidence physique.¹⁰⁶

Le pouvoir, marqué ainsi par le sceau de la légitimité, suscite l'allégeance des individus et l'adhésion de ceux qui servent à commettre la violence en son nom. Cette conformité au groupe, selon Jacques Semelin, provient de cette tendance repérable dans le nombre de

¹⁰⁵ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.406

¹⁰⁶ Wolfgang, Sofsky, *Traité de la violence*, Paris. Ed. Gallimard, 1998.P.163

meurtres de masse : le désir d'impliquer le plus possible d'individus dans le massacre de manière à ce que la responsabilité des tueries soit collectivement partagée. C'est la pression collective qui devient inextricablement la plus dominante. Ces « rites d'initiations » provoquent en effet le désir de créer un véritable esprit de corps.¹⁰⁷ Tout se joue subséquemment sur la manière dont les bourreaux vont se montrer solidaires voire réunis – chacun dans son sacrifice – dans cette fraternité virile et sinistre du crime.

Dans le roman, l'auteur conduit l'acheminement de sa fiction au-delà de ce que le narrateur omniscient du récit n'ose imaginer. La figure féminine tente de véhiculer un message universel : elle ne fait pas appel à une conscience culturelle ou politique ou à une communauté particulière mais donne à l'horreur une dimension humaniste. Le mal implique ainsi chaque homme dans l'horreur. Le protagoniste féminin partage l'expérience de l'horreur et fait donc appel à notre conscience et à notre humanité afin d'exorciser les crimes et réparer les atrocités. Par conséquent, le narrateur essaie de donner sens au crime afin de sortir l'homme de Shark Island de l'oubli.

Par ailleurs, dans ce passage, l'utilisation des verbes au présent de l'indicatif imprime une valeur ajoutée à la narration. Le lecteur éprouve la sensation de participer à l'expérience vive du passé. En effet, cette esthétique de l'horreur est fortement empreinte d'une dimension réaliste. L'Histoire s'entremêle à la fiction et naît à travers elle. Cette force fabulatrice de la fiction crée une certaine proximité avec l'événement.

Traumatisée par la mort de son enfant, de la cruauté irréprésentable de sa besogne, l'héroïne Hitjiverwe est encore paralysée face au morcellement des cadavres dont les débris sont éparpillés dans la bassine et débarbouillés par ses mains. Cette jouissance horrifique des tenants du pouvoir totalitaire tend à ankyloser la possibilité de toute pensée en privant le protagoniste de toute expérience sensible. Le rejet de toute compréhension à cette séquence barbare dévoile une symbolique du traumatisme chez le protagoniste, qui retrace à elle seule

¹⁰⁷Ces « rites d'initiation » procèdent au travers l'implication de nouveaux bourreaux et victimes qui seront sommés de prouver leur loyauté en tuant pour la première fois, sous les regards de tous : « *Leur participation, note Jacques Semelin, devient bien davantage une question de fierté personnelle, sinon de courage, à suivre les autres ; ce qui éclipse leur possible sentiment de culpabilité à tuer des individus sans défense* » (P.412) in : Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit.

Ainsi, les membres du groupe sont contraints à passer à l'acte de tuer et pour paraître plus forts, ils ne laissent transparaître aucune pitié pour ceux qu'ils s'appêtent à tuer. Il ajoute: « *Le passage à l'acte implique un double apprentissage sur le terrain même de l'action : un effort d'adaptation psychologique en même temps que le recours à divers procédés de mise à mort, plus au moins efficaces.* » (P. 415). *Ibid.*

l'horreur des camps. Ce qui demeure en effet ineffable, devient visible par la littérature qui symbolise la réalité indicible entremêlant histoire et fiction.

Dans le chapitre suivant, nous montrerons les modes de représentation du corps de l'esclave dans les trois romans de notre corpus afin de rendre compte du trauma en question. Il s'agit des souffrances subies par le corps féminin, par la mémoire et notamment la langue d'écriture. C'est une nouvelle manière de dire l'événement traumatisant, tournant entre un passé et un présent hanté par la condamnation de l'expérience. Rapprocher ainsi la mémoire de l'esclavage de celle des génocides permet de bien saisir les dérives de l'idéologie humaniste. Se met alors en place de manière très réfléchie, une postmémoire, c'est-à-dire un retour très particulier à l'événement, de l'ordre de l'affectif, non de la victime mais de tout un peuple, voire de toute l'humanité, dans une diaspora transatlantique.

II- 3- Mémoire de l'esclavagisme : le corps violé et violenté

Dans le roman, *Ô Maria*, d'autres formes d'atrocité tissent le noyau narratif. Il s'agit de l'esclavagisme¹⁰⁸ et des pratiques analogues à l'esclavage (servitude, travail forcé, vente de femmes pour le mariage, esclavage sexuel, etc). La douce mort ne suffit pas pour assouvir la haine qu'éprouvent les Inquisiteurs à l'encontre des Musulmans d'Espagne, il leur faut aller au-delà de la douleur de leurs victimes. Le viol et l'esclavage, actes des plus bestiaux, traduisent la volonté de domination¹⁰⁹, d'avilissement et d'humiliation des victimes qui sont ici des femmes. C'est donc le corps de la victime qui représente le terrain où s'inscrivent tous les fantasmes cruels du bourreau. Lors de sa condamnation, la victime défigurée Maria, dépouillée de toute dignité humaine, devient un simple corps, un objet qui ne compte ni pour les bourreaux ni pour le groupe.

Dans ce roman, interfèrent des allusions aux offenses que les Morisques subissent quotidiennement : on ne leur épargne aucun sévice, mépris ou haine. Cela est explicitement

¹⁰⁸L'esclavage était totalement interdit et sa gravité était incontestable. Le Statut de TMI de Nuremberg considéra la réduction en esclavage comme acte inhumain constitutif de crime contre l'humanité (la loi n°2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité), JORF n°01119 du 23 mai 2001, p.8175.

¹⁰⁹La domination se définit par l'action de dominer, verbe dont l'étymologie latine *dominari* est dérivée de *dominus* qui signifie maître- réside dans la sujétion du groupe dominé à l'autorité du groupe dominant.

démontré par l'auteur qui décrit de manière scrupuleuse l'asservissement subi par le personnage central Maria. Le personnage Dame Ana accable Maria de corvées ménagères à accomplir. Le narrateur hétérodiégétique et omniscient note :

Maria était donc rentrée cet après-midi, lourdement chargée d'achats divers, ne sachant si elle devenait perplexe ou ravie. Ravie, parce que la gouvernante lui avait annoncé qu'elle lui ferait peut-être couper de nouveaux vêtements, ceux dont elle s'affublait, trop vieux et, pour certains, maintes fois rapiécés, n'étant décidément plus dignes que la servante d'une femme de son rang. Perplexe, parce que dame Ana avait précisé qu'ils seraient taillés « à la turque », comme cela devenait l'usage, selon elle, pour les esclaves des gens distingués¹¹⁰.

Ce passage montre de quelle manière l'esclavage des Morisques fonctionne comme un prétexte pour forcer aux nouvelles modes des nouveaux maîtres de l'Espagne de la *Reconquista*. Dans ce contexte, la référence à l'esclavage est démontrée à travers sa structure sociale. Une hiérarchie entre les deux esclaves Maria et Dame Ana est représentée au travers de la fonction et l'habit de celles-ci. Dame Ana étant esclave des « gens distingués » serait vêtue à manière turque, et Maria porte ses vêtements jugés « vieux et maintes fois rapiécés ». Dans cet environnement dominé représenté par cette expression « lourdement chargée d'achats », Maria vit dans l'ombre à cause de la violence du système inquisitorial d'une part, et des cicatrices indélébiles d'un passé douloureux, d'autre part.

Le personnage Bartholomé, assassin des parents de Maria et chasseur d'esclaves, avait maintes fois essayé de racheter la jeune femme à Don Miguel qui refusait de la lui céder. Dans un discours rapporté, le narrateur Bartholomé fait part de sa passion pour la future esclave: « - *Ma foi, tu es encore plus mignonne que dans mon souvenir ! Qu'est-ce que j'ai pu penser à toi, damoiselle !* »¹¹¹. Le hasard a fait en sorte que Bartholomé prenne soin de la jeune Morisque: « - *Prends ça et cache-le ! Ça pourra te servir, dans ton nouvel état. C'est un peu de bénéfice que j'ai fait sur toi. Christ te garde, petite caille ! (...)* Une matrone du dépôt fut chargée par Bartholomé d'habiller sa nouvelle acquisition (...) tout en la coiffant et la vêtant »¹¹².

¹¹⁰Benmalek, Anouar, *Ô Maria, Op. Cit.* P.131.

¹¹¹*Ibid.* P.186.

¹¹²*Ibid.* P.188.

D'ailleurs, il la baptise parfois « *noble marquise* », « *ma colombe* », « *petite caille* », etc. En effet, la concupiscence, l'intérêt, le profit et l'envie sont à l'origine du comportement de Bartolomé. L'on constate que la nature morale d'un acte ne définit jamais totalement l'identité morale de l'auteur de cet acte : « *pitié et brutalité peuvent coexister dans le même individu et au même moment.* »¹¹³ Mais cette tendre attitude est factice et mue par le crime qu'est le viol. Le chasseur d'esclaves abusera de sa jeune victime en se livrant sur elle à ses désirs bestiaux: « *-use de ton appétit sur moi, veux-tu !* »¹¹⁴, « *-Allez, ouvre la bouche ou je te fouette !* »¹¹⁵. L'esclave, terrorisée, cède à son Maître : « *-Lève-toi, Maria !* ». Le narrateur intervient au sein de son récit, il exerce ainsi une fonction de régie et commente l'articulation de cette séquence en disant : « *Comme piquée par une épingle, la fille quitta le siège, la bouchée de jambon lui encombrant toujours la bouche, incapable autant de l'avalier que de larecracher* »¹¹⁶. Maria, étouffée, se débat par la suite contre son bourreau qui l'assomme. Il est à noter que l'expression du trauma se dégage à travers la conjugaison des champs lexicaux du corps et de la soumission dans une langue crue particulièrement travaillée. Les horreurs de la violence doivent être transmises dans une belle langue pour que le lecteur, non rebuté, ne ferme pas le livre et poursuive sa lecture.

Dans la suite de ce passage, le corps violé et violenté n'émerge que sur le mode d'un récit troué, marqué par une violence physique que seule la métaphore de la voix permet de traduire tant bien que mal. Le narrateur souligne : « *La poitrine écrasé par le poids de la brute, Maria tenta d'écartier le sexe qui butait contre ses dents. -Je ne peux pas...maître...j'étouffe...j'étouffe...votre poids sur ma poitrine* »¹¹⁷.

Cette minutieuse description avec incursion du style direct par l'emploi du pronom personnel « je » et l'accumulation des verbes à la première personne du présent narratif, la fragmentation de la syntaxe traduisent la violence de l'émotion devant la forme inhumaine.

Cette segmentation langagière traduit sans cesse ce traumatisme pour constater son poids. Les mots manquent sans doute dans cette absence marquée par les points de suspension, mais même si ceux-ci existent, une question essentielle demeure: comment dire l'indicible ? Ce vide langagier n'est pas celui de l'histoire de l'esclavage mais une autre manière de le dire,

¹¹³ Browning, Christopher R, *Des hommes ordinaires*. Op.Cit. P.256

¹¹⁴ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. P. 190.

¹¹⁵ *Ibid.* P.191.

¹¹⁶ *Ibid.* P.190.

¹¹⁷ *Ibid.* P.191.

de donner sens à la description de cette expérience du trauma quand bien même la manière qui demeure est porteuse d'éthique.

En effet, l'esthétique de la description dévoile le plaisir sadique éprouvé par le cruel bourreau. Humilier la proie et la faire souffrir, soit en disposant sexuellement de son corps, soit en martyrisant ce corps de diverses manières avant de l'anéantir, est pour le bourreau une jouissance mentale et physique. Le philosophe Eric Voegelin, dans son approche du nazisme, définit les terribles dérives des humains sous le joug du régime totalitaire :

Le régime exploite les bas instincts des êtres humains pas seulement parce qu'ils élèvent la racaille à des positions de pouvoir, mais parce que l'homme simple, qui est un homme honnête, tant que l'ordre règne dans la société dans son ensemble, devient fou sans savoir ce qu'il fait lorsque le désordre surgit quelque part et que la société perd sa cohésion.¹¹⁸

Notre roman pose sans y répondre – tel n'est pas l'objet de la fiction - la question de la responsabilité ou de l'irresponsabilité chez un sujet commettant un acte insensé voire inconcevable. L'ivresse exprimée est celle de la violence elle-même, à travers laquelle, nous dirions, l'exécutant éprouve un sentiment de toute-puissance à pouvoir donner la mort sans retenue. Il y a une véritable griserie à la fois perverse et envoûtante à pouvoir ainsi jouer avec les corps, avec la vie et avec la mort : faire souffrir, humilier, torturer, violer, jouir, couper, tuer puis recommencer.

Indubitablement, cette domination sexuelle du corps de la victime, incarnée par le viol, reflète l'envie de chosifier l'Autre, d'épuiser son hétérogénéité et de faire le tour de sa différence.

Le récit de la narration déborde le témoignage sur l'esclavage du côté des victimes et s'attarde sur les vices et l'attitude perverse des bourreaux. Cette scène illustre ainsi la manière dont Maria fut objet de désir et d'admiration et de meurtre.

Dans un autre extrait du roman, Don Miguel oblige Maria à se déshabiller en vue de peindre son portrait, et cela devant l'adolescent Lorenço : « ...et moi, je t'ai achetée avec un bel et bon argent, et tu es obligée de m'obéir c'est ça. »¹¹⁹. Etreinte par la peur, Maria accepte

¹¹⁸ Voegelin, Eric, *Hitler and the Germans*, University of Missouri Press, 1999. P.105.

¹¹⁹*Ibid.* P.124.

sa situation et se soumet. Le narrateur adopte un point de vue zéro et s'exprime : « *le crachat se forma dans la bouche de Maria. Mais d'impuissance, y resta* »¹²⁰.

Plus tard, après ce viol pictural, Don Miguel protège du mieux qui soit sa subalterne contre tout outrage. Le narrateur restitue son acharnement face à *Maria* en disant : « *si jamais ce vermisseau (Lorenço) s'approchait de toi pour des desseins autres que ceux que j'ai prévus pour lui dans ce logis, je lui romprais les os avant de les confier aux bons soins des agents de l'échevin.* »¹²¹

La violence verbale est exprimée de manière brutale, c'est ce qu'illustrent les qualifications hideuses à l'égard de Lorenço et notamment la volonté de le châtier. Dans la narration, l'image de l'acte sexuel fantasmé, pervers et violent est dessinée dans une langue triviale. Un lexique empreint de vulgarités, d'obscénités évoquant des représentations qui renversent la pudeur textuelle.

Avec de telles précisions, nous sommes en droit de nous demander si les chasseurs d'esclaves éprouvent la moindre miséricorde à l'égard de leurs victimes quand nous apprenons que « *le prix d'esclave s'exprim(e)ait habituellement par rapport à celui des bestiaux* »¹²² ?

La description minutieuse des sévices infligés par Bartolomé et Don Miguel laissent cependant transparaître le sentiment de compassion et d'humanité qui les étreint face à la petite Morisque. Par là même, Anouar Benmalek décrit l'asservissement subi par son héroïne de manière fort différente de celle attestée par l'historiographie officielle des Morisques témoignant de l'esclavage. Benmalek désigne ses personnages par le qualificatif de « chasseurs d'esclaves » afin de mettre en exergue son poids durant cette époque du XVII^{ème} siècle. Il décrit de façon amplifiée les scènes d'oppression, en entremêlant les scènes d'horreur et de monstruosité aux scènes de compassion et de clémence.

De telles représentations traduisent littérairement l'attitude ambiguë que les maîtres chrétiens adoptent à l'égard de leurs captives morisques : la femme morisque est doublement source de méfiance d'une part en raison de sa foi et du profit que l'on peut tirer de sa vente, et d'autre part, elle est affirmée objet de désirs et de fantasmes pour sa beauté. La description de l'esclave aboutit alors à une peinture des mœurs et caractères des persécuteurs des

¹²⁰*Ibid.* P.125.

¹²¹*Ibid.* P.124.

¹²²*Ibid.* P.70.

Morisques. A travers ces faits historiques exposés dans l'univers romanesque d'*Ô Maria*, l'imagination sert de point d'attache pour l'accomplissement de l'Histoire tel qu'expliqué par Reinhart Koselleck dans son ouvrage intitulé *L'expérience de l'histoire* : « (...) l'histoire qui développe accumule des durées, or l'histoire qui réécrit les corrige toutes deux afin de dégager rétrospectivement une nouvelle histoire »¹²³.

Ô Maria d'Anouar Benmalek est un roman historique qui, selon les codes de celui-ci, se veut photographie réaliste de sévices extrêmes au quotidien. En fictionnalisant l'Histoire, l'auteur dénonce la volonté de la cour d'Espagne d'effacer la mémoire des Morisques car qui dit mémoire dit aussi lignage, identité et langue. Il illustre, en parallèle, la cruauté infligée aux victimes en décrivant abondamment les blessures du corps morisque. Ainsi, l'auteur procède à une certaine interprétation de la vérité historique dans le récit qu'il partage avec l'univers culturel du lecteur.

Dans le roman *Fils du shéol*, le corps féminin se découvre aux lecteurs d'une manière nouvelle. Le personnage n'est pas tiraillé entre deux modèles, celui hérité de la tradition arabomusulmane et celui hérité de l'Occident (modernité, émancipation à la tradition) mais la femme est décrite sous le joug du pouvoir totalitaire. Le crime des violences sexuelles sur les femmes hereros et namas est un sujet permanent dans ce roman. Des agressions sexuelles et des violences physiques abondent dans la narration pour démontrer les atrocités commises par les soldats de Von Trotha en Namibie. Le personnage Ludwig, voulant abuser de Hitjiverwe, la Herero capturée, est emblématique. Sa voix intérieure lui susurre que l'acte violent est légal et demeure impuni à l'égard des « peuples sauvages ». L'auteur souligne :

Oui, sa conscience pouvait dormir tranquille, qu'il ne s'agissait pas là de viol au sens de la morale ordinaire, le viol ne concerne que les blanches.

Tout le monde convenait que les négresses, moins enclines aux préliminaires romantiques, étaient, pardi, accoutumées à être conquises brutalement et l'absence de consentement féminins dans ce 'domaine' n'était que le mode traditionnel de fonctionnement des peuples sauvages...

- De toute manière, que risques-tu ? Il n'y aura pas de témoin, et puis, officiellement, n'est-ce pas une ennemie qu'il s'agit, à la fin des fins, de mettre hors d'état de nuire...¹²⁴

¹²³ Koselleck, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris. Ed, du Seuil. Coll « Points », 1997. P.214.

¹²⁴ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.309

Les Hereros sont ainsi exposées aux outrages sexuels pour la couleur de leur peau et leur situation sociale. L'énonciation omnisciente rend compte de la forte volonté (l'adverbe 'oui' marque l'affirmation de l'auteur au comportement de Ludwig) de l'auteur de dénoncer dans son roman les violences sexuelles impunies sur le peuple Hereros, pratiques courantes dans l'Allemagne du 2^{ème} Reich.

Dans l'extrait ci-dessus, les points de vue sont éclatés et mettent à nu la construction textuelle du roman à savoir la multiplicité des points de vue qui permet de bousculer les consciences formatées par une mémoire unique et l'histoire officielle.

Anouar Benmalek s'affranchit du réel et (ré-) invente les événements du passé en les soumettant entièrement au pouvoir de la fiction. Ce travail référentiel engage de nombreux indices linguistiques qui témoignent de la présence des faits historiques dans le texte comme le note Jacques Rancière dans *Les Mots de l'histoire*, de « nommer des sujets, [...] leur attribuer des états, des affections, des événements. »¹²⁵

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, Benmalek entreprend une véritable reconstruction mémorielle, propice à hanter les générations de l'après, après le massacre des Aborigènes d'Australie, après la colonisation française en Algérie, après la période insurrectionnelle de La Commune de Paris. Les trois récits qui s'embrassent soutiennent sa vision politique et son approche du monde. Par l'écriture de la monstruosité et de la blessure, ils dénoncent les absurdités de la guerre et de la violence. L'association des trois histoires qui s'imbriquent mutuellement pour en faire la diégèse permet au lecteur d'observer l'expérience de la guerre et de la mort et ses conséquences traumatiques.

Ici, la fiction convoque l'expérience du réel qu'elle participe à représenter- l'espace géographique qu'elle montre ou le référent historique qu'elle crée. L'ethnonyme « Aborigène » et le toponyme « Australie » inscrivent la géographie du roman dans un espace historicisé. Les brutalités de ce massacre suivies par l'effacement de la mémoire aborigène créent, dans la mémoire collective, par la seule évocation du « peuple aborigène », le fait historique lui-même. « Aborigène » devient le praxonyme¹²⁶, soit le nom propre de

¹²⁵ Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire*. Paris. Ed. Points. 1992.

¹²⁶ Leroy, Sarah souligne : « des noms propres de réalisations ou de découvertes humaines non matérielles : noms de faits historiques (*la Résistance, la Guerre de Trente Ans*), de maladie, de lois ou de théorèmes (*la maladie d'Alzheimer, la loi de Murphy, le théorème de Thalès, le principe d'Archimède*), événements culturels (*Boréalès, les Francofolies*)... » in Leroy, Sarah, *Le nom propre en français*, Paris, Ophrys. 2004. P.34.

l'événement. Ce désignateur d'événements de par la charge sémantique qu'il véhicule, participe à ressusciter la mémoire du passé à l'aune du présent, par la seule mention du signifiant de l'événement¹²⁷.

La Tasmanie devient dans la narration, l'île aux événements historiques traumatisants, l'espace qui porte ostensiblement les traces d'une horreur sur laquelle se greffent différentes histoires narrées par les personnages, partageant l'expérience commune du massacre. Réceptacle de la mémoire, l'espace devient « *le milieu d'inscription des plus lentes oscillations de l'histoire* »¹²⁸, précise Paul Ricœur. Dans ce roman, les personnages se cherchent et cherchent désespérément le sens de leur existence dans un espace où se conjuguent liturgie cérémonielle et fabrique de la disparition.

Traduisant l'ampleur de la catastrophe au moyen d'une description qui associe les atrocités de la violence subies par les personnages et ses conséquences psychologiques, l'écriture de la guerre dans ce roman est une écriture de l'affect. Peur, folie, mélancolie, désespoir, terreur sont autant de sentiments qui affectent les témoins et les victimes d'une violence sans limites.

Le Noir le plus proche du sous-officier fourrage dans un sac, en tire un fouet. Il s'avance nonchalamment vers le vieillard nu, lui lance une interjection joyeuse qui paraît amicale à Lislei. Puis sans changer d'expression, il cingle le visage de l'homme ivre. Les badauds éclatent de rire car le Vieux Noir s'affale par terre, se relève telle une marionnette sous l'impact du second coup de fouet [...] Le corps au bord des lèvres, elle voit s'approcher le deuxième cavalier noir de la femme à genoux. Celle-ci, les yeux fermés, s'est résignée manifestement au coup. Balançant la tête d'avant en arrière, elle se lamente sans esquisser le moindre geste de défense. Les muscles de Lislei se crispent. Elle voudrait crier quand la lanière inscrit sa morsure brunâtre au travers des seins de la femme. Cette dernière tressaute avec les mêmes gestes désarticulés que son compagnon (Kader). Ses implorations se sont métamorphosées en un couinement inhumain.¹²⁹

¹²⁷Alain Badiou souligne que le « signifiant de l'évènement qui [...] atteste qu'il est lui-même un *terme* de l'évènement qu'il est ». In : Badiou, Alain, *L'être et l'évènement*, Paris. Ed. du Seuil. 1998. p.201.

C'est « un *prêt-à-dire*, un élément discursif qui enregistre les coordonnées de l'évènement et, plus généralement, des discours, des images, des éléments épilinguistiques, des idées partagées et des stéréotypes qui constituent cet évènement tant qu'il a une place dans la mémoire d'une société ». Laura Calabrese-Steimberg, « Nom propre et dénomination événementielle : quelles différences en langue et en discours ? », *Corela* [En ligne], 7-1 | 2009, mis en ligne le 26 juin 2009, consulté le 01 mars 2020.

URL : <https://journals.openedition.org/corela/173> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.173>

¹²⁸ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op. Cit. p.190

¹²⁹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.228

Le corps dans *L'Enfant du peuple ancien* a fait de la violence historique et politique incarnée par la colonisation de ce peuple autochtone le moteur de son action littéraire. Le corps Aborigène devient le lieu d'inscription sur la violence. Les termes hyperboliques « cingle », « s'affale », « s'est résignée manifestement au coup », « couinements » confèrent au texte toute sa violence. Le Noir est flagellé et se présente comme un objet inanimé. L'auteur rappelle les événements marquants de notre Histoire. Ce crime collectif a ainsi été rationalisé et cristallisé à travers l'Australie.

Des métaphores et des allégories tissent la substance narrative de notre récit : « Le corps au bout des lèvres » ; « la lanière inscrit sa morsure brunâtre au travers les seins de la femme » qui signifient respectivement avoir des haut-le-cœur et la comparaison de la lanière à une action de mordre qui porte ses marques de la morsure d'un chien sur le corps de la victime. Ces procédés narratifs mettent en exergue les conditions d'avalissement de la femme stigmatisée à coup de fouets. Les expressions : « s'est résignée » ; « se crispent » ; « voudrait crier », « tressaute » ; « implorations » ; « couinements » mettent en avant cette désacralisation de la femme livrée à la vindicte des soldats. Dans ce passage, ni Lislei, ni la femme ne présentent un sentiment de révolte contre le traitement inhumain des soldats. Elles adoptent une attitude soumise face à l'injustice qui leur est infligée. Benmalek tente au travers de ce récit et de l'épreuve de la souffrance, de retranscrire les tragédies de notre temps et notamment le statut de la femme quasi-animalisée. Ainsi, le corps dans la culture aborigène est une instance déterminante sacrée : le corps est langage des croyances, de mythes et de phénomènes rituels. Il est le stigmate de l'unité sociale voire de l'appartenance du peuple aborigène à une même communauté. Comme nous l'avions expliqué, à travers le Rêve, les personnages deviennent fabuleux, les agents d'un dynamisme éternel qui ordonne le monde.

Exprimant les brutalités qui marquent la mémoire de l'esclavage, le roman *L'Enfant du peuple ancien* analyse le processus de la fêlure traumatique subie par les personnages- esclaves des Blancs. Dans une narration omnisciente, la description de l'esclavage est traduite par l'incapacité du père Woorady à chasser le gibier ayant perdu les savoirs premiers :

Depuis des mois, ils souffraient de la faim.[...] Le petit Tridarir avait même vu son père pleurer de rage : ‘‘Trente ans prisonnier des Blancs, voilà ce que je suis devenu : je ne sais plus chasser, même pas capable de capturer un vulgaire wombat ! Il avait eu honte pour son père et le père l’avait senti.’’¹³⁰

Plus loin, nous apprenons la manière par laquelle Woorady s’est retrouvé prisonnier des « *cannibales qui avaient réussi à manger toute une nation avec leurs fusils.* »¹³¹, suite à la campagne de « la ligne noire », une opération sanglante perpétrée par les convicts britanniques:

Woorady avait été capturé quelque trente ans avant la naissance de son fils au cours de cette opération apocalyptique. Il avait eu la chance de n’être pas tué sur –le-champ. Balloté d’un lieu de bannissement à un autre, il avait fini par échouer, comme la poignée de rescapés des tueries, dans l’îlot désertique des Flinders, où il demeura prisonnier de longues années de désespoir.¹³²

Le récit n’a de cesse que de convoquer la mémoire façonnée par le trauma et ses conséquences. Réactivant la violence des événements, il met en avant l’extrême violence du pouvoir et ses méthodes dégradantes. Cet esclavage se déploie à travers la narration omnisciente qui fait allusion aux initiatives des Britanniques. Capturé puis déporté vers l’île Mortifère des Flinders, Woorady fut emprisonné. De tels événements participent au tragique à l’œuvre dans le roman. La guerre est présentée dans toute sa dimension historique afin de donner à la fiction un cachet réaliste.

En outre, le roman convoque la mémoire aborigène incarnée par le personnage central Tridarir. Déchiré, celui-ci subit les pires atrocités :

Et tous, hommes et femmes, s’étaient mis à sangloter, broyés par l’inconcevable malheur qui avait anéanti leur peuple : l’arrivée des Anglais avec leur puissance et leur incommensurable avidité, l’occupation des zones ancestrales de chasse par les éleveurs de moutons, les battues sanglantes organisées par les colons contre les tribus qui renâclaient, abattant les Aborigènes comme de vulgaires kangourous ; l’autre mort également, plus lente, mais aussi efficace, celle de l’alcoolisme, des maladies de l’envahisseur ou des déportations en masse....

¹³⁰ *Ibid.*, p.73

¹³¹ *Ibid.*, p.81

¹³² *Ibid.*, p.81

Il y avait eu, pour apogée de cet enfer, l'inimaginable compagne de la ligne noire : l'armée, aidée par d'innombrables volontaires levés par les éleveurs, avait formé une gigantesque ligne traversant l'île d'une côté à l'autre. En remontant à la manière d'une masse mortelle, elle devait permettre d'en finir une fois pour toutes avec les derniers hommes noirs encore en liberté.¹³³

Benmalek prend l'Histoire comme substrat de son inspiration inventive dans *L'Enfant du peuple ancien* et emplit son espace romanesque de scènes de tortures à caractère réaliste. Une succession de faits historiques tisse la séquence narrative et participe à l'effet de réel et à l'élaboration de la chronologie des événements qui constituent la diégèse. La juxtaposition des phrases courtes reflète la rapidité du combat et l'emploi des adverbes « inconcevable », « incommensurable », « unimaginable », des adjectifs « gigantesque », « innombrables », et du nom grammatical « apogée », traduisent l'intensité de l'horreur. La répétition qui se déploie, sur le plan sémantique, veut inscrire la force du trauma subi par les victimes. Les Aborigènes, privés de leur culture et de leur identité, sont soumis aux horreurs de la guerre et sont traités comme de « vulgaires kangourous », métaphore qui signifie l'asservissement et l'animalisation totale des Aborigènes. L'écriture procédant par référence métaphorique participe à l'élaboration d'une poétique du trauma. Se crée ainsi une langue de violence qui nourrit l'imaginaire de la guerre et qui traduit clairement, la discrimination de l'Autre aborigène.

En effet, dans l'histoire de la colonisation à l'époque moderne, ce qui avait anéanti et condamné « lentement » le peuple autochtone à la disparition sont les maladies importées par les Européens, leur dépérissement par l'alcoolisme et les déportations forcées de l'île de la Tasmanie vers l'île des Flinders afin d'échapper aux colons britanniques. La compagne connue sous le nom de « la ligne noire » est une énorme garnison de Van Diemen reliant les deux îles afin de chasser tous les Aborigènes pris dans les mailles du filet.

Décrite comme un camp de concentration¹³⁴ où étaient internés les Aborigènes, l'île des Flinders, dans laquelle sont piégés les hommes noirs (le cas de Woorady) jusqu'à leur effacement de la surface de la terre, devient beaucoup plus tard l'île de la Tasmanie, l'île de campement pénitentiaire par excellence de l'extermination d'Aborigènes d'Australie. Ici, la

¹³³ *Ibid.* p. 80-81

¹³⁴ Stone, Dan, *Concentration camp: a short history*. Oxford, United Kingdom : Oxford University Press, 2017, p. 14

barbarie du camp de concentration est mise en abyme à travers la superposition des espaces clos, responsables de violences extrêmes.

La parole féminine mise en relief dans le roman Anouar Benmalek, est posée comme une arme et un instrument de contestation du pouvoir patriarcal et politique. Le personnage Walya, la mère de Tridarir, lance un cri de révolte devant son fils contre la politique assimilationniste des Blancs : « *Des années d'esclavage, notre peuple décimé [...]* »¹³⁵ En effet, les violences exacerbées ne sont pas sans conséquence sur le double plan physique et psychique : aux blessures physiques s'ajoutent des blessures psychiques graves souvent invisibles. Le traumatisme consiste avant tout en une rencontre avec la mort. Dans ce passage, le cri de révolte se fait, *en sus*, l'écho du Rêve de Walaya car les êtres du Rêve demeurent comme le Rêve lui-même, invisibles : ils ne sont perçus qu'à travers la narration, le lieu qu'ils constitue en tant qu'objet total¹³⁶.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, Benmalek veut nous transmettre au travers de ses choix narratifs et fictionnels l'expérience du génocide des Aborigènes assurée par un personnage-enfant. Son statut d'orphelin dépasse celui de son histoire familiale : la perte est plus importante puisque c'est celle de tout son peuple.

Dans leurs pérégrinations, les personnages Lislei et Kader découvrent le petit Tridarir vivant, capturé par les colons, coincé entre les parois de deux caisses, sur le bateau pendant leur embarcation à Jackson Town: « *Entre deux caisses, recouvertes aux trois quarts par la bâche, gît une boule noire. Une boucle au milieu de laquelle brillent...des yeux terrifiés* »¹³⁷. Les deux personnages demeurent sans voix suite à leur découverte :

-C'est quoi, cette chiennerie ? (Rétorque Kader)

Les pieds et les mains du captif sont ligotés par des cordelettes fines qui rentrent dans la peau. Le petit est bâillonné, mais, la salive aidant, le chiffon a fini par glisser à l'intérieur de la bouche. L'enfant gémit doucement, ses grands yeux fixés avec épouvante sur les deux adultes.

-On dirait un enfant de Canaque. Mais que viendrait faire un gosse canaque sur ce bateau ?

¹³⁵ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.73

¹³⁶ Voir l'étude faite par Marika Moisseff, « les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », in *Genèses* N° 19. Les objets et les choses, septembre 1994. URL : https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1259.

¹³⁷ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.145

Je suis sûr qu'il n'était pas avec nous, à Nouméa.
Effaré, Kader se retourne vers Lislei :
-Pourquoi traitent-ils un gamin de cette façon ? »

Cette discussion dépassionnée et objective rappelle à nouveau la réalité de la communauté aborigène, décimée par la violence de la colonisation génératrice d'un véritable génocide. Une écriture de l'empathie recouvre la matière romanesque du texte, secoue la sensibilité du lecteur et crée de la compassion dans la texture du récit par l'emploi des interrogations et du vocabulaire de la violence « captif » ; « ligotés » ; « bâillonné », « gémit ». La marque physique que laisse paraître « les cordelettes fines qui rentrent dans la peau » est signe d'une identité qui va de pair ici avec la reconnaissance des souffrances de tout un peuple dont Tridarir porte physiquement la trace. Ce choix constitue un moteur fictionnel efficace sur lequel joue le titre du roman *L'Enfant du peuple ancien* ainsi que la photographie qui occupe tout le fond de la première de couverture d'un enfant noir souriant.

La description de la brutalité exercée sur Tridarir met l'accent sur la violence exercée contre les enfants aborigènes. Nul n'est épargné, la fabrique de l'effacement est l'objectif phare de la politique d'extermination.

Kader, médusé par la scène à laquelle il essaie de faire face, pose l'interrogation qui demeure sans réponse dans tout le roman : « -*Pourquoi traitent-ils un gamin de cette façon ?* ». Cette expression donne ainsi à lire une esthétique du désenchantement qui brouille l'éthique romanesque. Cette interrogation est aussi celle que pose cet enfant apeuré par l'épouvante. Sa voix muette construit son propre personnage, rend accessible les événements historiques et rend compte de son engagement final qui constitue un prolongement de l'Histoire de ses ancêtres.

Par ailleurs, déphasés, les deux personnages Kader et Lislei, après moult disputes pour sauver et garder l'enfant, finissent, après de nouveaux périples, par être les acteurs avec Tridarir d'une magnifique histoire d'amour.

Benmalek établit un parallèle entre la colonisation des Aborigènes et celle de la conquête d'Algérie qui s'est traduite par la disparition d'un tiers de la population indigène du fait de la famine, des épidémies, des déportations et de la violence coloniale exacerbée. Dès le prologue du roman, c'est par le prisme du personnage Kader que l'histoire du génocide sera éclatée,

mettant en récit trois histoires qui s'entremêlent. Sa voix résonne d'un lieu spatiotemporel différent et nous donne des informations sur les événements à venir ainsi que sur les jalons de l'Histoire du génocide des Aborigènes, suggérant son lien avec l'épisode de la Commune de Paris et de l'expédition coloniale, sans pour autant l'explicitier entièrement. Dans le chapitre « *Hauts plateaux, sud de l'Algérie, mois de Rajab de l'année 1288 après l'Hégire (avril 1871)* », le personnage Kader, neveu de l'émir Abd El Kader, esquisse la narration par l'évocation de la guerre avec son cousin Hassan: « - *Tu crois vraiment que nous allons faire la guerre, Hassan ?* »¹³⁸ ; « - *Hassan, tu penses qu'on a des chances de vaincre ?* »¹³⁹. Celui-ci répond :

-Aucune. De gagner une bataille ou deux, de brûler quelques fermes, de couper les têtes et les bourses à des dizaines de colons, de montrer qu'on n'est pas des esclaves, oui. De les chasser de notre pays, non. Leurs canons, leurs fusils sont trop forts pour nous. Que pourrons-nous leur opposer : des guerriers affamés, des villageois en guenille, quelques pétoires, d'interminables querelles entre les tribus beaucoup, beaucoup de prières pas plus efficaces que des pets de chèvres.¹⁴⁰

Dans ce récit, le narrateur rapporte quelques éléments historiques de la conquête coloniale de l'Algérie par la France en précisant le pouvoir dominateur colonial. « Leurs canons, leurs fusils sont trop forts pour nous » tout comme pour invoquer implicitement quarante ans de combats, de meurtres et de pillages. Des razzias et des massacres contre un peuple « affamé » ; « en guenille » dépourvu de toute organisation matérielle moderne. Ainsi, le carnage est affreux, la cruauté est inouïe. Toute cette barbarie consiste à mettre tout le monde à mort sans autre forme de procès sur la simple supposition que ces indigènes abattus sont la conséquence d'un incident diplomatique entre le dey d'Alger Hussein et le consul français Pierre Deval au cours de l'année 1827, connu comme l'épisode du « coup d'éventail du dey d'Alger » et qui a servi de prétexte à Charles X pour engager une conquête coloniale. Benmalek témoigne de l'horreur de manière extrême à partir du lien qu'il tisse avec le génocide des Aborigènes d'Australie, et qui constitue notamment une charnière avec

¹³⁸*Ibid.*, p.27

¹³⁹*Ibid.*, p.31

¹⁴⁰*Ibid.*, p.31

l'épisode de la Commune de Paris. Le lecteur, ramené à la fictionnalité du récit, découvre davantage les dérives des stratégies politiques d'un système de pouvoir puissant.

L'imaginaire de Benmalek produit une œuvre dont l'hétérogénéité n'a d'égal que son homogénéité. Trois histoires, trois périodes, trois peuples qui habitent et hantent l'auteur sont développées et narrées, et construisent une forme d'histoire générale reposant la réaffirmation et la mise en présence de l'altérité, dans une écriture subversive. Cela se confirme notamment dans l'incipit de chacun de nos trois romans, qui subit une rupture textuelle. La fin de l'incipit atteint ainsi son aboutissement à la fin du roman. Dès lors, l'organisation des voix narratives et l'organisation chronologique dans l'univers romanesque où les espaces sont multiples permettent une remise en question de la linéarité des romans. L'écriture est bouleversée et fait ébranler la conscience du lecteur. L'on est, de ce fait, en mesure de définir une écriture de la transgression qui donne à lire une poétique du trauma chez Benmalek.

L'expulsion, la déportation, l'extermination sont des formes de violences extrêmes qui prédominent dans l'œuvre de Benmalek. Les romans analysés portent sur des personnages fictifs victimes de ces événements traumatiques de nature personnelle, collective et historique. Le récit s'appuie sur la fiction pour écrire l'histoire et l'écriture cherche à exhumer les effets de ce passé, passé sous silence. Traumatisme et mémoire sont ainsi associés pour donner à lire une nouvelle page de la mémoire fictionnalisée. La fiction ne réécrit pas l'Histoire. Les faits et les événements sont là.

Pour atteindre l'extrême cruauté somatique, les bourreaux recourent à des méthodes répressives et accomplissent des actes criminels les plus odieux :

Le but de toutes ces méthodes, souligne Hannah Arendt, est toujours le même : il s'agit de manipuler le corps humain-avec ses infinies possibilités de souffrir- de manière à lui faire détruire la personne humaine aussi inexorablement que certaines maladies mentales d'origine organique »¹⁴¹

¹⁴¹Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*. Op. Cit.P.268

Il en est ainsi de la déportation. En conséquence, nous allons poursuivre en repérant les éléments qui participent à la représentation de la déportation des Morisques et de ses effets, crime de guerre originellement puis crime « contre les lois de l'humanité »¹⁴².

¹⁴²La déportation aurait été interdite dans l'article 6c du Statut du TMI de Nuremberg et reconduite dans certaines définitions de la notion de crime contre l'humanité.

Chapitre III- Déportation et extermination des Morisques dans *Ô Maria*

L'univers historique de *Ô Maria* trouve sa cohésion dans le traitement fictionnel de quelques épisodes tragiques de la déportation des Morisques et participe à fonder un imaginaire nourri d'Histoire. Ce récit construit une totalité dans laquelle peuple, espace et culture sont associés. L'auteur convie son lecteur à un voyage temporel et géographique qui s'affranchit des frontières et des chronologies, matériau essentiel du processus créatif d'Anouar Benmalek. Dans les premières pages du roman, le personnage de tante Luçia annonce le *fatum* ou le destin dans lequel sera engloutie l'« engeance » des Morisques. Maria, affolée, rappelle l'épouvante de la déportation et l'extermination des Morisques à sa tante. Le narrateur hétérodiégétique souligne :

-Tu m'as toi-même juré que le premier geste des soldats du roi avait été d'exterminer tout le monde, femmes et enfants compris, de raser la ville et de semer du sel sur les ruines pour que rien ne repousse.¹⁴³

La déportation des Morisques d'Espagne constitue le « Cadavre noir de l'Histoire » dans le roman *Ô Maria*. Les Morisques sont expulsés de force vers d'autres régions. Dans un discours au style indirect libre, le narrateur décrit le départ de nombreux Morisques et le sort qui leur était réservé. L'espace y est représenté dans toute sa dimension mémorielle avec l'emploi de l'imparfait :

Au port, on raconta à Juan les scènes déchirantes du départ des Morisques. Escortés par des soldats, les mains attachées par des cordes, malmenés par la foule qui leur jetait pierres et excréments, ils étaient si nombreux que les galères royales et les bâtiments de la flotte océane n'y suffirent pas. Il fallut affréter en toute hâte des navires de transport en provenance du reste de la chrétienté. Beaucoup de déportés mourraient avant leur arrivée, à cause des tempêtes et des

¹⁴³Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op.Cit. P.36.

patrons de bateaux qui, parfois, écourtaient le périlleux voyage en précipitant tout bonnement leurs passagers par-dessus bord.¹⁴⁴

L'écriture de l'espace participe grandement à la recomposition fictionnelle de l'histoire de Grenade. En effet, le déplacement des populations pratiqué par les Chrétiens avait deux objectifs: expulser les Musulmans d'Espagne et effacer toute trace de leur culture.

Plusieurs pages dépeignent l'événement historique. Dans une focalisation zéro, le narrateur met le point sur les effets de l'expulsion des Morisques qui sombrent dans le déperissement :

Malgré la nuit, des gens sont rassemblés dans les rues, les hommes sont sombres, certains pleurent. Les femmes ont la peine plus démonstrative et n'hésitent pas à se griffer le visage en hurlant que Dieu les a abandonnés, qu'elles préféreraient mourir sur place plutôt que de quitter le pays de leurs ancêtres.¹⁴⁵

Les expulsés/ déportés sont d'abord livrés au pillage et à l'expropriation avant d'être embarqués dans les galères. La justification de ces pillages dont furent victimes tous les Morisques (Morisques réconciliés et les *relajados*¹⁴⁶) est l'allusion aux biens qu'ils tentaient de préserver. Un décret, certifié par le droit civil depuis déjà 1220, prévoyait la confiscation des biens des Morisques. A cette époque, Frédéric I^{er} avait déterminé que « *tous les hérétiques de l'un ou de l'autre sexe étaient frappés d'infamie et dépouillés de leurs biens qui ne sauraient jamais leur revenir et dont en aucun cas les descendants ne bénéficieraient.* »¹⁴⁷

Sur ce sujet, Jeanne Vidal nous fait part de ce que le théologien et Inquisiteur Nicolas Eymerich¹⁴⁸ prévoyait au XIV^{ème} siècle pour les Morisques en fonction de leur hérésie et des fautes commises :

¹⁴⁴*Ibid* .p.352.

¹⁴⁵*Ibid*. P.360.

¹⁴⁶ Le mot désigne les Morisques qui préservent toujours leur foi musulmane et qui sont destinés donc au bras séculier.

¹⁴⁷Eymerich , Nicolas & Pena Francisco, *Le manuel des Inquisiteurs*, Paris, éd. Mouton, 1773.p.232. (Sous le titre original : *Directorium Inquisitorum*) adapté en 1578, cité par Jeanne, Vidal, *Quand on brûlait les Morisques 1544-1621*. Préface de Louis Cardaillac, Paris. Ed. Nîmes. 1986, p.110.

¹⁴⁸Théologien et inquisiteur catalan, né à Gérone (Espagne) vers 1320 et mort à Gérone le 4 janvier 1399.

Ceux qui se repentent avant la sentence par laquelle ils auraient été livrés au bras séculier gardent leurs biens. On confisque en revanche, *ipso iure*, les biens de ceux qui ne se repentent qu'après la sentence de condamnation. Les biens de ces derniers deviennent la propriété des autorités civiles, à moins que par générosité, celle-ci ne les leur rendent.¹⁴⁹

Ces degrés dans la dépossession dus à une éventuelle générosité de la part d'Eymerich est vite périmée à la fin du XVI^{ème} siècle puisque un de ses successeurs l'Inquisiteur Fransisco Pena préconise la confiscation systématique des biens des hérétiques.

On mentionne ainsi l'appropriation de leurs femmes, de leurs enfants et de leurs objets de valeurs, etc. De plus, Jeanne Vidal ne manque pas de relever que les juges inquisitoriaux de Grenade ont confisqué les biens de 84 Morisques lors de l'autodafé de 1569.

Les traces historiques de ces exactions sont relatées par le narrateur lors du départ des Morisques hors de leur Andalousie natale. Un arquebusier demande à Juan d'étriper le ventre d'une victime pour extirper, s'il y'en avait, de l'or. Le narrateur note :

(...) Juan entendit l'un des assaillants lui proposer, avec une expression mi-sérieuse, mi-goguenarde, de l'aider à éventrer le cadavre, le bruit ayant couru que les Morisques avalaient l'or et les bijoux qu'on leur interdisait, sous peine de pendaison, d'emporter avec eux.¹⁵⁰

Ce passage amplifie l'information donnée par les historiens et lui confère une expression plus frappante à même de traduire l'ampleur du mal commis. A ces rappels des malheurs et des horreurs de l'expulsion, se rattachent les précisions données au narrateur par un matelot, témoin de l'événement: « *la mer rejeta tellement de noyés sur les plages que les pêcheurs de la région donnèrent aux sardines les plus dodues le surnom de « valenciennes »* »
». Il ajouta ainsi qu' « *un temps ils refusèrent même d'en consommer, persuadés qu'elles*

¹⁴⁹ Vidal, Jeanne, Op.Cit.p110-111.

¹⁵⁰ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op.Cit. p.382.

s'étaient gavées de chair humaine ». Le matelot scandalisé poursuit : «- *le pire, c'est que, quand les Morisques débarquent en Afrique, les Maures de là-bas les prennent pour de vrais chrétiens : ils les pillent et les trucident !* »¹⁵¹

Ces passages semblent caractériser le style de Benmalek. Pour notre auteur, il s'agit de rendre les faits historiques plus lisibles en ajoutant des scènes imaginées avec grande précision. Benmalek, par la fiction, fabrique des témoignages qui vont servir de preuves à l'histoire pour créer l'empathie avec le lecteur. Les deux récits décrivent un peuple martyrisé incapable d'infléchir sur son destin, parce qu'ayant perdu la « grâce divine », il ne lui reste plus qu'à se laisser mourir et se jeter à la mer. On peut identifier cela à travers le privatif « des » qui précède les adjectifs en castillan, qui qualifient les Morisques déportés : « *deseperados, desigual, desnudo, despenan, desvalijados, descultos, desventurada gente* »¹⁵² ou « désespérés, inégaux, nus, culbutés, saccagés, pieds nus, malheureux peuple » en français.

Par ailleurs, Anouar Benmalek s'attarde à décrire la déchéance d'un peuple à travers sa souffrance et sa résignation la plus totale à son destin tragique. Pour donner plus de crédibilité aux faits décrits, Benmalek recourt à un vocabulaire de l'exagération. Son style dépasse la réalité et son imaginaire surprend le lecteur. En effet, les individus qui avalent de l'or pour le garder et le retrouver après leur expulsion hors du royaume d'Espagne de peur que les Chrétiens les surprennent, semble être un acte extrême. L'amplification et le grossissement permettent de rendre plus explicite la répression à laquelle sont soumis les Morisques. En imaginant l'impensable et l'intolérable, la fiction romanesque insiste sur la souffrance des peuples oubliée par l'Histoire, souffrance que les historiens Cardaillac, Lapeyere, Braudel, ou Vidal n'ont fait qu'effleurer.

Dans notre récit, le personnage historique Maria incarne une victime de l'horreur absolue. La fiction concentre dans cette figure l'ensemble des horreurs perpétrées par l'Inquisition chrétienne. Nous verrons dans la suite de ce chapitre comment la cristallisation de ce personnage permet de rappeler le silence qui a longtemps plané en Espagne musulmane sur cette terrible épouvante.

¹⁵¹*ibid.* P.352.

¹⁵²Martinez, François, *La permanence morisque en Espagne après 1609 : discours et réalités*. Presses universitaires du Septentrion, 1997.

III- 1- Maria, la voix de l'omerta

L'âpreté de la lutte morisque pour sauvegarder une religion et un mode de vie, au nom d'une identité musulmane et, conséquemment la répression qui s'est abattue sur ce peuple par un pouvoir inquisitorial sont explicitement représentées dans le parcours tragique de l'héroïne.

De fait, pour retracer la vie de son héroïne, Anouar Benmalek s'est inspiré de la destinée de *Géronima La Zalemona*, une femme morisque devenue chrétienne mais dont la foi est demeurée musulmane. Le procès de cette femme, selon Jeanne Vidal « est significatif de la tension qui existait entre les deux communautés et qui se cristallisait souvent sur un événement bien précis : celui des funérailles »¹⁵³.

La torture inquisitoriale conduit ainsi les Morisques à des choix et moyens de défense extrêmes à l'instar de cette femme qui s'arrache la langue pour ne pas dénoncer les siens.

Poser le meurtre dans son caractère de monstruosité c'est faire du corps son empreinte. Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* démontre que tout pouvoir cherche à laisser sa marque sur les corps car il est le réceptacle privilégié de la volonté du pouvoir. Il illustre l'exécution publique de Damiens, en place de Grève le 02 mars 1757, condamné à mort pour avoir essayé de porter atteinte à l'honneur du roi de France¹⁵⁴. Cette scène ritualisée de la souffrance corporelle a pour but de protéger par le spectaculaire l'intégrité du pouvoir. Ainsi l'acte de tuer constitue la pratique la plus spectaculaire dont dispose un pouvoir pour affirmer sa puissance, en marquant, martyrisant, détruisant les corps de ceux qu'il désigne comme ses ennemis.

Dans *Ô Maria*, le narrateur relate le spectacle offert lors de la mort de Maria et notamment, la scène du bûcher sur lequel elle est brûlée. Les derniers moments sont théâtralisés, et Benmalek s'attarde sur la manière dont le corps de la « colombe » se consume de façon continue.

¹⁵³Pour rappel, lorsqu'en 1604, son fils mourut, *Géronima La Zalemona* n'a pas permis la cérémonie religieuse chrétienne, ce qui fit rendre un verdict impitoyable aux Inquisiteurs : « Emprisonnée et craignant de trahir sa famille, et surtout son mari, elle se coupera la langue pour ne pas parler. Les juges convaincus de sa culpabilité, la feront brûler (...) à l'issue de l'autodafé du 19 octobre 1606 ». In : Jeanne, Vidal, *Quand on brûlait les Morisques 1544-1621*. Op. Cit. p.179

¹⁵⁴ Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris. Ed. Gallimard, 1975.p.22

La Maria eut toute la nuit pour regretter ses aveux. Brisée par la douleur, elle n'ignorait plus qu'elle avouerait tout ce qui lui restait à avouer si on la soumettait de nouveau aux brodequins. Elle décida de prendre les devants. Quand le juge, accompagné de bourreau, s'en revint, au matin, pour l'interroger, il la trouva avec la bouche et le menton en sang. Pour ne pas trahir malgré elle ses acolytes, la morisque s'était tout simplement tranchée la langue avec les dents ! On aurait beau la tenailler, lui briser les genoux, la soumettre aux charbons ardents ou au chevalet, sa bouche même si elle ne lui obéissait plus, ne proférerait que des cris de bêtes. Le comble, c'est que pour éviter qu'on le lui recousît, elle avait piétiné le bout de langue qu'elle s'était arraché (...) On l'a torturée maintes et maintes fois par la suite. Pendant des mois malgré les braises et les cordes, personne n'est parvenu à comprendre ce qu'elle glapissait.¹⁵⁵

Ce passage est une amplification pathétique du détail historique relatant la spectacularisation du supplice de *Géronima La Zalemona* qui, dans le roman, devient Maria, mère de Juan, enfant qu'elle veut préserver de la terreur inquisitoriale.

L'enchevêtrement du spectaculaire dans cette scène définit le processus de la violence extrême. Le passage à l'acte suppose un dispositif de bascule, organisationnel et technique comme le définit Jacques Semelin¹⁵⁶. La torture est l'expérience traumatisante de la dépossession de son propre corps. Imolé, le personnage Maria disparaît lentement, ce qui conduit vers une mort à la fois physique et symbolique. Ce spectacle de grande violence est consubstantiel à la pratique criminelle. Le caractère collectif de l'acte de lynchage légitime le crime aux yeux de ses exécuteurs. Quand l'acte criminel devient sacré et banal pour le groupe, toute forme de cruauté est soutenue. Cette punition, accompagnée d'une dimension de supplice, doit obligatoirement s'offrir en spectacle. C'est pourquoi la mise à mort de Maria, attendue et réclamée par la foule, apporte un soulagement à tout le monde, cette mort est fêtée comme un fait héroïque, une victoire collective. Aux yeux de tous, les persécuteurs sont soumis à une autorité à laquelle ils obéissent, en l'occurrence cette « loi suprême » qui s'empare des corps pour affirmer rituellement sa toute puissance.

Préméditée ou spontanée, cette torture en public domine les esprits et instaure un univers de peur, de terreur, de haine et de vengeance dans la foule, facteurs sans lesquels les pratiques de cruauté seraient inimaginables. Ceux-ci s'imposent comme éléments de déshumanisation où

¹⁵⁵ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op.Cit. P. 375-376.

¹⁵⁶ Semelin, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op.Cit. P.403

l'aspiration à la domination trouve tout son sens dans la formule de « tout est possible ». Cette forme d'intentionnalité qui se meut dans la perpétration délirante des atrocités est un moyen sûr de provoquer un traumatisme durable chez les victimes mais aussi chez les témoins et, au-delà, chez les membres de leur groupe communautaire.

De ce fait, le continuum de la violence assure la continuité du pouvoir disciplinaire qui se laisse voir par le biais du spectacle. Le personnage de Maria est la victime émissaire qui concentre sur elle toute la violence collective.

Par ailleurs, la meurtrissure du corps morisque est un aspect fondamental de l'ensemble de l'ossature du récit de Benmalek. Le narrateur Juan nous rapporte dans différents passages la manière théâtrale dont le corps de Maria est livré aux mains du bourreau :

Elle est maintenant la dernière à être brûlée. La défroque informe qui la vêt, probablement saupoudrée de soufre pour impressionner davantage la populace, flambe avec une flamme bleuâtre. Comme ma mère n'a plus de langue, son cri de souffrance ressemble au glapissement assourdi d'une truie qu'on égorge. »¹⁵⁷

Dire la cruauté et l'insupportable spectacle d'un corps souffrant et brûlé, décrire cette « langue mutilée » qu'on ne peut recoudre, ne se font qu'au travers d'un langage cru, trivial où la fiction se mêle à la réalité afin d'exprimer la torsion et la déshumanisation qui passent par le corps. Dans cet extrait, est mise en évidence l'impossibilité de donner consistance à la voix et le paroxysme de la souffrance ne peut s'exprimer que dans un grognement de douleur (en-deçà de la voix), d'une langue coupée.

Le romancier donne pourtant une voix (contre toute vraisemblance) à son héroïne mais étouffée qui résonnera dans un lieu fantomatique où sont exhumées les victimes morisques. Dans ce nouvel espace de la « revenance », Maria apparaît sous l'étoffe d'un nouveau personnage, où l'indicible se dissout. Ce choix narratif exprime bien l'acmé de la violence par la privation ou le don paradoxal d'une voix.

Plus loin dans le récit, saisi par la scène d'horreur que lui inflige la combustion de sa mère encore vivante, Juan décrit minutieusement la puanteur qui se dégage de la crémation du

¹⁶²*Ibid.* P.20.

corps de sa mère, les couinements et notamment les tressaillements brusques qui secouent son corps de suppliciée. En une description clinique, l'auteur n'épargne rien au lecteur :

Il a plu et le feu a eu du mal à prendre. - Heureusement a murmuré quelqu'un, comme ça la condamnée mettra du temps à griller ». A présent, l'acre fumée des fagots et des cheveux grillés- ça n'est pas croyable : ceux de ma mère !-a pris le dessus et empuantit l'atmosphère. Enveloppée par les volutes, la femme est encore vivante, puisque je perçois ses ignobles couinements, malgré le craquement du bois qui éclate. Un coup de vent balaie la fumée et dévoile la suppliciée ; secouée de soubresauts grotesques, elle étire le cou pour éviter la flamme qui lui lèche déjà la base des seins. Je baisse les yeux quand le feu entame la joue droite (...) je découvre, à épier sachant à demi carbonisée, encore tressautant.¹⁵⁸

Cet extrait à l'écriture réaliste met en exergue la résistance incompréhensible- dont fait preuve la victime face aux autres victimes (disparus ou témoins-vivants). Varlam Chalamov dans *Récits de la vie des camps*¹⁵⁹ rappelle que les figures victimaires qui subsistent aux actes d'atrocités ne sont pas de simples victimes : « *Qu'il s'agit d'une bête autrement résistante que les chevaux, non par son corps fragile, mais par son obstination à demeurer ce qu'il est , c'est-à-dire, précisément autre chose qu'une victime, autre chose qu'un être –pour- la mort, et donc : autre chose qu'un mortel.* »¹⁶⁰

Une fois le corps « immortel » de sa mère devenu inerte, Juan ne peut s'empêcher de s'exclamer devant le fait accompli :

Le corps atrocement immolé de ma mère se dresse bien là-bas.¹⁶¹

Et encore :

Il a trop plu cette nuit, c'est un mauvais jour pour un bourreau consciencieux. Le corps attaché s'est recroquevillé à la manière d'un brandon consumé.¹⁶²

¹⁵⁸*Ibid.* P.15.

¹⁵⁹Chalamov, Varlam, Kolyma. *Récits de la vie des camps*, Maspero, Ed. La Découverte, 1980.

¹⁶⁰*Ibid.* p.13

¹⁶¹*Ibid.* P.17.

¹⁶²*Ibid.* P.20.

De telles paroles révèlent la façon spécifique dont les bourreaux se sont emparés des corps et confirment que s'accaparer des corps, les tordre, les découper, constituent des actes culturels à part entière, à travers lesquels l'exécutant exprime quelque chose de sa propre identité. Tel est le point de vue soutenu par l'anthropologue indien Arjun Appadurai :

Il est clair que la violence infligée au corps humain dans un contexte ethnique n'est jamais totalement hasardeuse, ni dépourvue de forme culturelle [...] décapiter, empaler, étriper, scier, violer, brûler, pendre, suffoquer- ont des formes macabres qui ne sont pas sans lien avec la culture, et leur violence est prévisible.¹⁶³

La violence est ainsi liée à la culture. Des phénomènes considérés comme script culturel encouragent et renforcent l'usage des conduites coercitives de violences. Elles sont ainsi entretenues par divers facteurs sociaux tels que la « culture de l'honneur » qui nécessite de se venger si l'on est soumis à un acte violent.

Explicitement, Anouar Benmalek écrit un roman historique et le personnage de Maria est inspiré par une héroïne qui a réellement existé dans la péninsule ibérique. Il mythifie ainsi le personnage historique pour révéler l'insoutenable destin historique des Morisques. De ce fait, son personnage a une double dimension : historique et fictive. Cette stratégie d'écriture est un gage de l'honnêteté de l'écrivain vis-à-vis de son lecteur quant à la crédibilité de son personnage. Or, nous remarquons qu'Anouar Benmalek offre une nouvelle vie à son héroïne que celle vécue dans la réalité historique, dite par Jeanne Vidal. L'« histoire » a le pouvoir de dépasser ou de combler les béances de l'« Histoire ». Le romancier transforme la réalité par son écriture lyrique pour mieux ébranler la conscience du lecteur. Cette écriture « ensanglantée » permet à notre auteur d'aborder sans détour la pratique du bûcher, la peine la plus sévère infligée par les Inquisiteurs. Cette dénonciation du bûcher est illustrée par le destin tragique de Maria immolée par le feu et conforte la qualification du bucher inquisitorial donnée par l'historienne Jeanne Vidal : « [le bûcher] a contribué à bâtir la légende noire dont a été victime l'Espagne pendant des siècles. »¹⁶⁴.

¹⁶³Appadurai, Arjun, « Uncertainties and Ethics Violence. The Era of Globalization », *Public Culture*, Vol, 10, n°2, 1998, p.909.

¹⁶⁴*Ibid.* P.141.

Ce faisant, l'historiographie officielle au sujet des Maures est avantagement complétée par le roman historique qui invite à prendre connaissance de la torture et des dégradations que subit le corps.

La littérature de la catastrophe est lanceuse d'alerte et, par le plaisir de la lecture, peut modifier la réception de l'Histoire et susciter la réflexion. Le « dict » de la mémoire est donné à tous, victimes ou bourreaux, afin de comprendre les mécanismes des violences extrêmes et leur caractère destructeur. Les événements purement fictionnels ou fictionnellement interprétés sont inscrits dans la mémoire collective de l'humanité, leur conférant, au-delà de la coloration tragique et poétique, l'épaisseur du vécu, qui échappe souvent à l'historien.

D'emblée donc, la poétique du trauma dans le roman postcolonial contemporain s'articule autour d'une révolution à la fois éthique et esthétique. Cette écriture offre la possibilité d'une nouvelle relecture de l'imaginaire du trauma, de la guerre ou du génocide. Anouar Benmalek développe une écriture de la transgression qui bat en brèche les codes de l'écriture elle-même, faisant du texte un objet lui-même marqué par la violence langagière. Développant des stratégies narratives correspondant à l'imaginaire de l'horreur et du chaos, la poéticité de nos romans développe une sensibilité littéraire qui se nourrit, nous l'avons vu, de l'éclatement de certains éléments narratifs tels que les voix narratives, les points de vue et les focalisations, la linéarité et la chronologie de la diégèse mettant en relief des procédés de rupture et de perversion, et revigorant la poétique du trauma sur le plan formel et thématique. Benmalek réinvente son écriture en fonction du mode de représentation de la violence. Il met ainsi en avant des génocides, des massacres, des exterminations, des viols oubliés et passés sous silence.

Son écriture est engagée dans la mesure où elle interroge la nature de la violence pour mieux l'expliquer, où elle opte pour la dénonciation des pouvoirs totalitaires et coloniaux et en même temps, pour l'émancipation des peuples opprimés. La langue tantôt sublime, tantôt crue est interrogée, elle est caractéristique d'une pratique d'écriture de la transgression, opérant comme le précise Assia Djebar : « *un cérémonial de cruauté silencieuse et raffinée* »¹⁶⁵. Nous constatons qu'au grille de nos lectures que la poétique de Benmalek appartient à la poétique postcoloniale définie comme suit par Emmanuel François Bruno :

¹⁶⁵ Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris. éd. Albin Michel, 2003.p.223

En sachant que la pensée postcoloniale explore et met à nu les systèmes de pouvoir et la relation entre dominant et dominé, il devient possible de lire cette littérature comme une tentative de refus à l'égard non plus seulement de l'hégémonie coloniale mais aussi des systèmes de pouvoir et de domination qui sous-tendent une autre forme d'hégémonie symbolique, celle de la mondialisation féroce.¹⁶⁶

Par ailleurs, l'œuvre de Benmalek se singularise par la tentative du « dict » de la violence traumatique. Mais cette expérience esthétique serait inaboutie si Benmalek ne posait pas la question de la justice afin de circonscrire les modalités de l'être victimaire.

La matérialité du réel n'a de consistance que dans la mesure où elle subsiste dans la mémoire. Dès lors, l'appréhension du réel par les victimes ne peut être envisagée que comme la mise en œuvre d'une construction purement fictionnelle, qui seule, a le pouvoir de lui donner une consistance, un statut palpable. Le présent de l'énonciation se meut ainsi librement entre un passé et un avenir n'obéissant qu'au pacte de la possibilité, de la contingence. Le présent s'exprime dans un travail de mémoire qui confère à l'écriture un pouvoir déterminant dans l'élaboration d'une justice réparatrice, formant une postmémoire spécifiquement littéraire.

III-2- Quelle justice pour les victimes ?

Dans les trois romans de notre corpus, Anouar Benmalek s'approprie le passé et rend hommage aux victimes de plusieurs tragédies humaines, à savoir le Génocide des Juifs d'Europe, le massacre des Aborigènes d'Australie et la déportation des Morisques d'Espagne ainsi que leur conversion forcée. Les victimes sont tous ceux et celles qui ont vécu un trauma, qu'ils soient rescapés d'une violence meurtrière, survivants à l'entreprise criminelle, témoins, engloutis qui ont échappé à la mort ou les trépassés.

¹⁶⁶ Bruno, Emmanuel François « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération ». In : International Journal of Francophone Studies Volume 13 Numéros 3&4 .2010 Intellect Ltd. Mauritius Institute of Education. PP 01-19, p.14.

Nous l'avons déjà vu, des voix polyphoniques émergentes dans l'univers romanesque témoignent et permettent d'interroger le tragique de l'existence humaine. Ce traitement fictionnel qui dépasse parfois l'éthique textuelle -de par son jeu de « feintise ludique » où il n'existe pas de critères textuels (syntaxiques ou stylistique) de la fictionnalité puisque si le mensonge vise à tromper, la fiction se dénonce elle-même comme feintise- implique une plongée dans la trivialité, la monstruosité, le merveilleux et le fantastique afin que le lecteur puisse se glisser innocemment dans l'univers de la fiction. Ce que relèvent ainsi les analyses de Jean-Marie Schaffer qui s'inscrivent dans le courant théorique du cognitivisme. Il définit dans *Pourquoi la fiction ?* la fonction de « la feintise ludique »: « *La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire et croire que cet univers imaginaire est l'univers réel* »¹⁶⁷.

Les assertions véridiques ou les assertions de feinte de la diégèse, de la situation d'énonciation qui remettent en question la crédibilité du narrateur quant à la description de l'expérience de la guerre jouent sur la fonction émotive du texte pour aider le lecteur à s'immerger de plain-pied dans l'univers de la fiction créée, pour se l'approprier et le prolonger en s'en donnant une véritable interprétation.

Pour parler de « ses » victimes, Anouar Benmalek choisit de mettre en intrigue une vie imaginaire aux abords du vraisemblable à savoir un récit « *traitant de personnages authentiques dont [il] ne préten[d] même pas inventer la vie* »¹⁶⁸. Nulle frontière ne subsiste alors entre la fiction et le vraisemblable. Ce n'est pas le réel, c'est une intrigue qui aurait pu se passer comme cela parce que rien n'est faux mais tout est faux-semblant. Tout est référencié, tout est crédible mais n'est pas vrai. Benmalek ne ment pas au lecteur, il lui fait toucher l'extrême violence sans l'expérience.

Autrement dit, les mécanismes de victimisation mis en place dans l'univers romanesque émanent de la créativité de l'auteur. Ils invitent le lecteur à interpréter les horreurs de la guerre en fonction des indices fournis par la narration ou à recourir à un savoir historique qui lui permet de combler certains vides. Benmalek recourt à une écriture intime voire sensible de l'Histoire. Il se sert de la fiction pour créer différentes victimes qu'il confronte en

¹⁶⁷ Schaffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris. Ed. Du Seuil, 1999, p.156.

¹⁶⁸ Malançon, Anne-Marie et Salha, Agathe (Dir), « Introduction » in *Fictions biographiques XIXème-XXIème siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p.18

entremêlant leurs histoires, leurs destins ainsi que leurs voix et leurs points de vue dans un espace géo-temporel hétérogène. Les victimes sont représentées sous la forme de succession de violences dont elles ne peuvent se libérer. L'auteur offre au spectateur l'accès à leur intériorité imaginée, associant des traits historiques et fictionnels pour leur offrir une place au sein de la littérature. Il suit en cela l'écrivain Marcel Schwob qui, dans son introduction des *Vies imaginaires* affirme que « l'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse »¹⁶⁹.

La fiction prend en charge les événements du récit, présente la violence extrême dans toute sa réalité cruelle en franchissant les seuils de la brutalité. Elle présente des êtres victimes de l'appétence des meurtriers et du système totalitaire destructeur. Ces personnages –victimes sont représentés dans leurs déchéance physique et psychologique au bord de l'épuisement. Ces êtres amputés, martyrisés, suppliciés, disloqués aux multiples portraits expriment une volonté de témoigner de l'expérience commune de la grande violence.

L'imaginaire contemporain de Benmalek défie, également, le pacte de lecture réaliste en intégrant au texte le surnaturel et le merveilleux. L'auteur donne vie aux personnages-victimes et leur redonne une seconde vie dans le monde de la revenance, comme un mémorial érigé en souvenirs et à l'honneur de leur mémoire. Plus que des victimes, il se réapproprie un archétype de par leur caractère divinatoire qui justifie le basculement des textes dans l'« inquiétante étrangeté ». De ce fait, le récit de la transgression qui oscille entre le réel et l'irréel est dépositaire d'une vérité historique que les amorces mimétiques créées par l'auteur invitent à découvrir.

Les voix-mosaïques des victimes « anonymes » que nous avons définies au fil de notre analyse abolissent l'indicible qui traduit l'expérience individuelle et collective face à l'horreur. La multiplicité des « je » construits dans le fil narratif donnent à voir le vécu des personnages. Chaque « moi » exprime inlassablement la manière de vivre et d'affronter l'apocalypse collective de la guerre en incarnant une mémoire individuelle. Un chœur de voix alliant polyphonie et monologisme qui traduit l'expérience personnelle de la violence extrême au nom d'une expérience collective.

Ainsi, Anouar Benmalek, d'une part, utilise le chœur de ses êtres de papiers de diverses origines et à multiples facettes et, notamment aux personnalités variées. Qu'ils se nomment Tridarir, seul survivant du massacre des Aborigènes ou ses parents Walaya et Woorady,

¹⁶⁹ Schwob, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, La République des lettres, 2014, p.20-21

morts, qui sont parmi les tous derniers représentants des premiers habitants de la Tasmanie ; ou Kader, l'Algérien et Lislei, la jeune orpheline alsacienne mêlée à la sanglante Commune de Paris, qui ont sauvé la vie de Tridarir, ou Maria, la morisque, sa fille Catalina, son fils Juan, ou Dame Ana, esclave chrétienne du peintre Don Miguel Ribera, les personnages hereros Sawtche, Truganini, Hitjiverwe, les personnages juifs allemands qui sont Karl, Helena, Manfred, Mijalko¹⁷⁰, Ludwig, qui, par la force du hasard, vivent les deux génocides dans deux récits superposés de l'extermination des juifs d'Europe et des Hereros et Namas de l'Afrique de l'Ouest, ils sont tous victimes et/ou témoins de violences génocidaires.

D'autre part, il utilise le monologue qui revêt une impuissance corporelle en prenant peu à peu la forme du délire. La voix émerge et devient l'écho de la voix des oubliés de l'Histoire. Celle-ci insuffle une dimension manichéenne à la poétique de Benmalek. D'une part, elle donne corps à la douleur des personnages et d'autre part, elle subsume toutes les voix étouffées par sa seule rémission de voix palingénésiques. Cette chorale rythmée de sonorités qui débordent de la narration pallie ainsi tous les silences, les non-dits du trauma, les vides historiques et crée ainsi chez le lecteur un effet d'adhésion de par son effet affectif et émotionnel qui traduit une atmosphère d'empathie. L'être victimaire résiste, brame le besoin de dire l'impossible en l'intériorisant.

Ces personnages-victimes que Benmalek met en scène sont des *mediums* convoquant la grande Histoire revisitée par la fiction. Ils se remémorent leurs histoires, essaient de comprendre l'« irréprésentable » qui régit leurs nouvelles vies tout en demeurant pantois, angoissés, impuissants face à la violence implacable. De ce fait, la peur se dissimule-t-elle au profit de la compréhension du mal ?

Le mal s'épuise dans les ressorts de la *fabula*, la peur que traduit le texte littéraire se ronge sempiternellement mais le désespoir demeure. Une seule mission dans laquelle ils se sont véritablement investis : éveiller la conscience humaine.

L'œuvre de Benmalek est une exploration des possibles narratifs qui affranchissent toutes les limites. Elle est écrite pour être dite à voix haute. La parole des victimes incarnée

¹⁷⁰Un personnage historique que Benmalek fictionnalise dans son roman. Il s'agit de Mijalko Todorovic Plavi, un juif de Serbie, participant à la lutte pour la libération nationale en Yougoslavie (1913-1999).

comme des muses dans notre fiction est reconnue comme omnisciente, leur chant dit « *ce qui est, ce qui sera et ce qui est fut* »¹⁷¹ comme le précise Hésiode dans sa *Théogonie*.

La psychanalyste Martine Dutoit affirme que « *Toute parole est un acte qui vise à nous permettre d'exister parmi d'autres, d'affirmer nos identités, d'argumenter, d'interpréter le monde, et, de façon stratégique, d'éprouver notre place d'auteur et d'acteur ayant la possibilité d'agir, d'influencer le cours des choses* »¹⁷². Les traumatismes sont ainsi nommés, les silences sont tus, les secrets sont omis et ce, afin d'annihiler le revers de l'Histoire et, *en sus*, d'éclairer et de compléter les zones d'ombre de celle-ci.

Au travail d'obscurité de ce que Pierre Vidal-Naquet appelle « les assassins de la mémoire », peut-on parler de justice ? de reconnaissance des voix du passé ? La reconnaissance de la victime chez Benmalek n'est-elle pas compatible avec sa représentation héroïque ?

III-2-1- Scénographie d'une justice restauratrice :

Le XX^{ème} siècle est marqué par une obsession mémorielle à l'égard des souffrances vécues se traduisant par le passage de la suspicion à la reconnaissance à l'égard des victimes. Ce que montre ainsi la notion de traumatisme- inscrite aujourd'hui dans une politique de la réparation, de la preuve et du témoignage- qui a rendu légitime la reconnaissance des souffrances endurées.¹⁷³

Le déni de mémoire empêche de se souvenir des victimes empêchant le travail de deuil et l'élaboration du passé. Dans l'introduction à l'ouvrage intitulé *Les dénis de l'histoire. Europe et Extrême-Orient au XXème siècle*, Pierre Bayard et Alain Brossat mettent en avant les mécanismes du déni de l'histoire. Ils soulignent :

¹⁷¹ Hésiode, *Théogonie*, traduction et édition Paul Mazon, Les belles lettres, 1982. p32 et p 38.

¹⁷² Dutoit, Martine, « Etre et rester sans voix... » in *Vie sociale*, n°3, 2007, p.53

¹⁷³ L'anthropologue Didier Fassin a montré le basculement de la notion du traumatisme de son univers de la clinique et de la psychiatrie vers la sphère politique pour ainsi légitimer le statut de la victime. Fassin, Didier et Richtman Richard, *L'Empire du traumatisme: enquête sur la condition de victime*. Paris. Ed. Flammarion, 2007.

Ils [Les mécanismes] passent par l'effacement des traces, la rétention ou la destruction des archives, la réduction au silence des témoins, l'emploi systématique d'euphémismes ou d'expressions inappropriées, l'imposition d'un enseignement de l'Histoire tendancieux et de versions officielles, la lutte contre la diffusion de versions plus véridiques et contre l'apparition d'un espace public de discussion.¹⁷⁴

Rendre justice aux morts implique ainsi une exigence de solidarité d'un Etat (les commémorations les musées, les artefacts, les monuments, les mémoriels, rédemption nationale, etc.). En effet, la justice n'est pas à fonction thérapeutique mais judiciaire. Outre cette dette institutionnelle et/ou cette obsession mémorielle envers un passé « glorieux », le texte littéraire offre une voie considérable à la reconstruction mémorielle. Comme le confirme Paul Ricœur : « *le passé qui n'est plus, mais qui a été, réclame le dire du récit du fond même de sa propre absence* »¹⁷⁵. Le récit poétique garde trace des victimes du passé en fonction de sa mise en récit dans le texte et de son élaboration esthétique. Philippe Joutard souligne que « *L'histoire est appelée en thérapeute des mémoires blessées pour les apaiser et en faire des mémoires justes. Grâce à ses méthodes ; elle permet à ces dernières de sortir de leur enfermement et donc à nos sociétés d'échapper à la concurrence mémorielle* »¹⁷⁶. En effet, la justice comme « visée éthique »¹⁷⁷ n'apparaît jamais avec autant d'urgence et d'acuité que lorsque la structure du vivre-ensemble est menacée.

La mémoire du passé comme « ayant-été » est le gage de la reconnaissance¹⁷⁸. La demande de reconnaissance sous le signe de « justice » porte sur l'identité personnelle et

¹⁷⁴ Bayard, Pierre et Brossat, Alain, *Les dénis de l'histoire. Europe et Extrême-Orient au XXème siècle*. Paris. éd. Laurence Teper, 2008. p.14-15

¹⁷⁵ Ricœur, Paul, « La marque du passé », revue de métaphysique et de morale, 1998. N°1.p.28

¹⁷⁶ Joutard, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliances*. Paris. Ed. La Découverte, 2015.p.243

¹⁷⁷ Expression propre à Paul Ricœur, dans son ouvrage intitulé : *Soi-même comme un autre*. Paris, éd. Du Seuil, 1990.

¹⁷⁸ Ricœur, Paul « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé-XXII^e », conférence Marc Bloch, 13 juin 2000. In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, juillet-août, 55 (4), p.736. Il souligne : « *La mémoire détient un privilège que l'histoire ne partagera pas, à savoir le petit bonheur de la reconnaissance : "C'est bien elle ! C'est bien elle ! C'est bien lui !". Quelle récompense, en dépit des déboires d'une mémoire difficiles, ardue* ».

Dans la conclusion de sa conférence donnée en juin 2000, Ricœur évoque la concurrence entre histoire et mémoire. L'histoire est un processus de connaissance et la mémoire au sens contemporain est perçu comme un processus de reconnaissance : « *A la mémoire, reste l'avantage de la reconnaissance, du passé, comme ayant été, quoique n'étant plus; à l'histoire revient le pouvoir d'élargir le regard dans l'espace et le temps, la force de la critique dans l'ordre du témoignage, de l'explication et de la compréhension, la maîtrise de la rhétorique du texte et plus que tout l'équité à l'égard des revendications concurrentes des mémoires blessées et parfois aveugles aux mémoires des autres. Entre le vœu de la fidélité de la mémoire et le pacte de vérité en histoire, l'ordre de priorité est indécidable. Seul est habilité à trancher le lecteur et dans le lecteur le citoyen* ».

l'identité collective. Notre but est ainsi de déterminer les accointances entre les puissances de *Mnémosyne* et *Thémis* qu'incarne la justice, sa sœur jumelle.

La justice apparaît comme l'expression de la « requête de vérité », du travail de mémoire critique sans lesquels l'identité ne serait pas connue.

Le discours sur le passé demeure toujours une construction. Il est construit de multiples manières dans l'œuvre de Benmalek. Ses intentions de dévictimisation et de récupération mémorielle réinterrogées dans sa fiction suscitent toute notre attention.

Force est de constater que la mémoire n'est jamais authentique car le passé n'est jamais pleinement ressuscité et les victimes ne sont pas toujours reconnues. En effet, pour rendre justice aux morts -dans des possibles narratifs- nous avons opté pour deux catégories qui définissent l'enjeu de justice *via* une reconfiguration esthétique.

Les romans de notre corpus illustrent d'une part, les événements historiques de manière explicite dans la diégèse afin de dévoiler la vérité des atrocités en mettant en avant plusieurs procédés de fictionnalisation de l'Histoire. D'autre part, le texte littéraire s'impose comme « fixateur » de la mémoire traumatique pour garder traces du passé. Ainsi, notre récit à vocation historique produit du sens, du savoir, une mémoire qui déconstruit l'hyper- instrumentalisation du passé. Cette mémoire revivifie notre rapport au passé, « défatalise » l'Histoire dans la mesure où « tout devient possible ». Elle comble les trous, les silences et l'indicible de l'Histoire qui doivent nourrir notre parole sur le passé.

Le statut de la victime est convoqué, éclairé et réinterrogé dans l'hospitalité langagière car il est dépeint dans toute sa nudité historique à travers les figures diverses des personnages représentés chacun d'entre eux dans leurs vécus imaginés.

De manière définitive, la confrontation des victimes à leurs vécus historiques est toujours quelque chose de complexe et de parfois traumatique. C'est pourquoi le passé demeure sous l'emprise de la recreation et de la réinvention de quelque façon. L'écriture s'articule, de ce fait, autour de l'espoir qui tente de revendiquer une exigence de lucidité et d'observation consciente d'un passé endeuillé. En même temps, elle est portée par le souci de faire émerger une parole qui dénonce les cruautés du monde.

De ce fait, si la fiction est porteuse d'espérance, c'est que les mythes qu'elles génèrent, les figures mnémosynes qu'elles idéalisent -créés au sein même de son esthétique-, lanouvelle mémoire qu'elle réactualise au sein même de toutes les cruautés offrent des brins fragiles d'un bonheur à venir et d'une humanité éveillée. Dans le roman *Ô Maria*, le narrateur le souligne : « *Seule la mort est immense, mais inutilement. J'ai réalisé tout à coup qu'il n'y avait pas de Secret. Ou, s'il en existait un, qu'il ne présentait pas beaucoup d'intérêts* »¹⁷⁹.

Ainsi, face à cet optimisme palingénésique à venir, ponctué par l'adverbe « inutilement » et par les expressions « il n'y avait pas de Secret », « beaucoup d'intérêts » se place une parole plus pessimiste et plus désespérée comme pour marquer le déni et la résignation des victimes et notamment leur conception fataliste du monde : « *Le monde entier, en fait, souligne le narrateur, est si petit. Le monde peut tout à fait être oublié. C'est ainsi et pas autrement. Et peut-être est-ce préférable ?* »¹⁸⁰.

L'oubli dans la temporalité historique se lit dans *L'Enfant du peuple ancien*. Aucun des trois personnages principaux Kader, Tridarir, Lislei n'a oublié les années d'errance à travers l'Australie, le danger perpétuel qu'ils ont couru, la crainte des dénonciations et le bonheur qu'ils ont défendu par le secret absolu. L'amour et l'humanisme marquent la trame narrative de ce roman pour effacer l'horreur de la guerre. Le narrateur Kader note :

L'Aborigène taciturne qui trotte à mes côtés est probablement une des choses les plus belles qui me soient arrivées. La plus intrigante, certainement. Je l'ai aimé-je l'aime-plus que mon fils. Peut-être autant que j'aie pu aimer- et que j'aime-Lislei. [...] Je me suis souvent demandé si, en dernière instance, Lislei n'était pas restée avec moi à cause de son affection pour le gamin supplicié du bateau¹⁸¹.

La parure du fictionnel humanise au mieux la laideur de la réalité dans ce passage. Au travers de l'amour que lui portent Kader et Lislei, la figure de l'Aborigène s'est affranchie d'une part d'une politique dominante et d'autre part, d'un ostracisme historiographique.

Ce roman qui prend forme de résistance s'avère être un moyen d'appréhender des phénomènes sociaux et culturels, et notamment de constituer un renouvellement de

¹⁷⁹Benmalek, Anouar, *Ô Maria. Op. Cit.* p.478

¹⁸⁰*Ibid.* p. 478

¹⁸¹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien, Op. Cit.* p.309

l'historiographie. Ainsi, faire déposition de l'histoire c'est aussi rendre justice aux victimes aborigènes par une réalité recréée dans la fiction.

Dans ce roman, l'apparition de la mouette après le départ de Tridarir symbolise l'enchantement de Kader, accompagné par une joie revivifiante qui marque les lignes de notre roman, à l'idée de revoir sa petite fille, Joan.

La joie de ma petite-fille m'a fait l'effet d'un baume sur le cœur. Souligne Kader. En même temps, cela ne m'a pas concerné. J'ai soupiré. Je me fichais bien maintenant de l'Algérie, de la France et de l'Australie. [...] J'ai pensé aux deux doux sauvages de ma tribu. A Lislei. A Tridarir. A la débâcle de notre amour puisqu'ils étaient morts.¹⁸²

Kader témoigne de son expérience personnelle face à la barbarie humaine. L'effondrement de son amour pour ses « deux doux sauvages » marque un signe de dépassement des souffrances et des désillusions. Une capacité à une nouvelle vie, à une traversée du mal qui exprime la quintessence de la condition humaine.

Dans le roman *Fils du Shéol*, le rêve répond au désenchantement et à l'amertume d'un monde enclin aux forces du mal. Le récit relate, dans une activité onirique, la scène des jeux de crachats dont rêve le personnage herero¹⁸³ Hitjiverwe, avec son amoureux Ludwig. Amour et rires deviennent les topos d'une relation « sacrée » entre les deux personnages. Dans une narration omnisciente, l'auteur souligne :

Ils sont tous les deux mouillés, ils se sourient, un peu gauches. Ludwig déclare avec une solennité amusée mais des chats dans la gorge : « Voilà, ma belle, on dirait que nous sommes devenus sacrés l'un pour l'autre. » Leurs jambes se touchent alors. Avant qu'ils ne rejouent à l'éternelle griserie de l'amour et de la volupté, Hitjiverwe se penche, brusquement effrayée, vers l'oreille de son amant et murmure, suppliante : « -Ne m'oublie jamais, Ludwig, ne m'oublie jamais ». ¹⁸⁴

¹⁸²*Ibid.* p.318

¹⁸³ Herero qui signifie dans notre roman le « peuple enjoué ».

¹⁸⁴ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. 408-409

Ce passage montre de façon explicite que la victime ne se construit nullement dans le devenir d'un temps historique mais *a contrario*, dans un perpétuel travail de reconstruction, d'auto-réparation et de resubjectivation pour se réintégrer elle-même et s'émanciper de toute forme de fatalité.

Dans le monologue de Hitjiverwe, la répétition du verbe « oublier » dans l'extrait « Nem'oublie jamais Ludwig, ne m'oublie jamais » avance que la dette oblige et devient peu ou prou un devoir de mémoire.

Anouar Benmalek l'accueille dans les entrelacs de sa fiction, lui offrant la seule habitation, à exister dans le langage comme le dit Pierre Pachet : « *N'est ce pas toujours au creux de notre histoire que nous entendons les paroles de l'autre ?* »¹⁸⁵

Le traitement fictionnel des victimes et leur dévictimisation demeure incomplet. Le présent ne se délie pas forcément du passé. Le crime reste impardonnable et les victimes ne seraient pas vengées. Celles-ci se délieront et se délivreront du poids du passé comme elles pourront par la temporalité même¹⁸⁶. Ce que montre un autre passage du roman. Hitjiverwe tente d'améliorer son rêve, se projette vers un futur prometteur face à l'horreur qui règne dans le camp de concentration de Shark Island. L'espoir se perpétue, tel est le travail de reconfiguration mémorielle.

Au cours des longs mois passés à Shark Island, elle l'a [le rêve] progressivement amélioré dans le sombre réduit de son esprit, y ajoutant des détails, en enjolivant d'autres. La scène commence souvent le soir, parfois le matin. Ludwig est son amant depuis quelques jours seulement, parfois maladroit, un peu trop rapide, débordant de désir et pourtant si attentionné que la jeune femme en a les larmes aux yeux dans son rêve »¹⁸⁷.

Ainsi, une relation de liberté et d'inventivité se manifeste chez le personnage-victime dans toute son intensité. Cet extrait nous montre également le statut ontologique du passé : le passé

¹⁸⁵Pachet, Pierre, *Conversations à Jassy*, Paris, éd. Maurice Nadeau, 1997, p.186.

¹⁸⁶ Nous pensons à l'expression d' « oubli libérateur » de Nietzsche, reprise par Paul Ricœur et Walter Benjamin.

¹⁸⁷Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.406-407

est ce qui n'est plus, qui s'est éteint et ne revient pas¹⁸⁸. Le présent change ainsi la mémoire du passé dans le sens où les victimes donnent au passé une autre interprétation.

Dans le roman *Ô maria*, cet espoir que nous offre l'espace de la revenance se traduit par une atmosphère paisible. Maria souligne : « *Le vent s'est levé. Le bateau s'est mis à tanguer. J'ai regardé la mer au loin-enfin, ce que j'en entrevoyais à travers mes sens patauds. Elle jouait à être imposante, avec ses vagues infatuées, alors qu'elle est si petite* »¹⁸⁹.

Dans ce passage, l'on remarque un retour au silence, « au non-dit ». Cela signifie que la parole n'est pas forcément salvatrice et/ ou réparatrice. Le silence peut être protecteur et réparateur des atrocités du passé car pour se reconstruire, on fait silence sur la cause initiale du mal.

La fiction demeure ainsi la voix/voie revendicatrice d'une Justice aux *Héritiers du silence*.¹⁹⁰ Elle parle d'eux ainsi par délégation dans la mesure où elle exprime leurs identités, fait connaître leurs vies et leurs vécus, revendique leurs droits à la parole pour être entendus dans leurs diversités. Par conséquent, c'est la fiction qui s'engage dans le travail de mémoire pour évincer l'oubli historique, comme le confirme Romain Gary :

La création est pour moi une défense contre un monde envahissant, écrasant, intolérable et en même temps insuffisant, inadapté, mutilé, profondément insatisfaisant. Le roman est une élimination de ce moment-là. C'est une création d'histoires contre l'Histoire. Le romancier élimine l'intolérable sous forme romanesque.¹⁹¹

La victime n'est pas éternelle, mais se donne une sorte d'immortalité dans la fiction littéraire contrairement à la fragilité des institutions, vulnérables à l'imprévisibilité¹⁹². L'écriture joue

¹⁸⁸ Martin Heidegger et la tradition herméneutique moderne ont souligné le double statut ontologique du passé, celui de *vergangen*/ révolu ; *gewesen*/ ce qui a été et perdure encore dans le présent.

¹⁸⁹ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op.Cit. p.478.

¹⁹⁰ Expression que nous empruntons à Florence Doss qui a étudié pour enquête le silence des victimes de la guerre d'Algérie, de leurs femmes et de leurs enfants.

¹⁹¹ Gary, Romain, *L'Affaire Homme*, Paris, Gallimard, coll/ Folio, 2005, p.288

¹⁹² Paul Ricœur souligne : « *Le pouvoir n'existe qu'autant et aussi longtemps que le vouloir vivre et agir en commun, subsiste dans une communauté historique : mais ce pouvoir est oublié en tant qu'origine de l'instance politique et recouvert par les structures hiérarchiques de la domination entre gouvernants et gouvernés* » in Paul, Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, éd. Du Seuil, 1990. p.299

le rôle d'un « rituel d'enterrement » comme le note Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* :

[...] l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement ; elle exorcise la mort, en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants.¹⁹³

Parler du traumatisme, c'est inlassablement reconnaître la victime. Nous l'avons démontré, la reconnaissance du traumatisme des victimes dans les romans de notre corpus se fait par l'adoption de leurs paroles meurtries, l'affirmation des violences auxquelles elles sont exposées ainsi que l'exactitude de leurs souffrances. Une « rédemption narrative » se crée ainsi dans le texte afin de répondre aux revendications des victimes, celles d'une mémoire positive qui entend la parole des témoins, qui travaille sur l'injustifiable, l'irréparable, l'imprescriptible et sur les retombées du pardon en termes de compassion et de bienveillance. Ce qui constitue, nous semble-t-il, un marqueur démocratique, à visée téléologique, celle d'un bien-vivre en commun.

Nous devons chercher dans l'histoire, dit Hegel, un but universel, le but final du monde-non un but particulier de l'esprit subjectif ou du sentiment humain. Nous devons le saisir avec la raison car la raison ne peut trouver de l'intérêt dans aucun but fini particulier, mais seulement dans le but absolu.¹⁹⁴

¹⁹³Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1945, p.118.

¹⁹⁴Hegel, Georg W.F., *La raison dans l'Histoire* « Introduction à la philosophie de l'Histoire » traduction de Kostas Papaioannou, Paris, Ed, Pocket, 2012. p.54.

CONCLUSION

Le texte narratif semble être une passerelle de réflexions et de créations pour « mettre sous les yeux », représenter de manière quasi réelle *le tremendum horrendum* et apporter des significations possibles aux atrocités et aux tragédies humaines.

Dans la conception totalitaire, le raisonnement de la pensée totalitaire se veut instrumental car il vise à atteindre ses objectifs par le principe nihiliste de « tout est permis ». Il prend ainsi pour expression « l'impossible est possible »¹⁹⁵ et met en exergue sa puissance à soumettre et à éliminer les aptitudes morales et physiques de l'être humain. Hannah Arendt le confirme: « *La domination totalitaire « [...] veut précisément éliminer la capacité qu'a l'homme d'agir* »¹⁹⁶.

La terreur, comme l'une des modalités que met en jeu le système totalitaire demeure un maillon essentiel pour lui permettre d'exister. Arendt note que la terreur est l'essence même du régime totalitaire. Le dispositif de surveillance¹⁹⁷ et le monopole de la vérité sont ses véritables structures.

En outre, Jacques Semelin propose la notion de « rationalité délirante » pour caractériser la rhétorique criminelle du totalitarisme à partir duquel se construit un processus de violence pouvant conduire au massacre ou au génocide¹⁹⁸ « *Le propre de cette rationalité délirante, disait-il, n'est donc pas seulement de structurer dans un discours idéologique suffisamment élaboré les figures de l'ennemi à détruire. Il est aussi de permettre à ce discours de basculer dans une pratique de destruction* »¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Rousset, David, *Les jours de notre mort*, Paris. éd du Pavois, 1947, p.587.

¹⁹⁶ Arendt, Hannah, *Le système totalitaire*. Op. Cit. p.293

¹⁹⁷ Voir Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*. Op. Cit. P.81. La « machine panoptique » dont parle Foucault est celle qui surveille.

¹⁹⁸ Semelin, Jacques, « Du massacre au processus génocidaire », revue internationale des sciences sociales, n°174, décembre 2002, P. 483-491.

¹⁹⁹ Semelin, Jacques, *purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Op. Cit. P.84

L'état totalitaire a besoin des instruments de violence pour assurer sa propre survie. Les camps de travail, les camps de concentration, les camps d'extermination, les ghettos sont les exemples les plus illustratifs de la puissance de l'idéologie totalitaire: « *Les camps de concentration sont les laboratoires où l'on expérimente des mutations de la nature humaine* »²⁰⁰ souligne Hannah Arendt.

Ecrire sur le corps diaphane, le corps meurtri ou le corps mort est le travail de la littérature de la monstration, littérature qui parle du corps, de la chair absente où la rhétorique de la douleur est omniprésente. Le cri endolori des personnages est le cri de la mémoire, de l'Histoire et d'une écriture qui commence.

Anouar Benmalek défend une mémoire « sapientiale posthistorique »²⁰¹ pour rendre compte de l'importance de l'Histoire non seulement quant à la reconstruction de l'« ayant-été », mais aussi à cette notion de mémoire et de justice qui escorte l'Histoire dans son vaste champ abritant et protégeant les morts et les vivants. La négation de cette mémoire traumatique est formulée pour désigner l'ensemble des attitudes adoptées et des explications fournies pour nier la réalité d'un crime contre l'humanité. Cette négation fait ainsi obstacle à la cicatrisation des blessures, étouffe la mémoire, mutile le souvenir et efface l'Histoire. Or, l'absence de toutes ces violences extrêmes sont indélébiles. La fiction réduit ainsi la distance entre histoire et mémoire et permet d'offrir plus de mémoire à l'Histoire.

Nous l'avons démontré, la composition complexe du système d'écriture de Benmalek prend l'Histoire comme substrat de son inspiration inventive, pose l'Histoire pour illustrer son espace romanesque de scènes de torture endurées par ses personnages. Ainsi, la meurtrissure du corps morisque est un aspect qui recouvre l'ensemble de l'ossature du récit. Benmalek nous invite à prendre connaissance de cette monstruosité matérielle et immatérielle que subtile corps.

Si le romancier - dans la description des faits- met à l'œuvre son génie créateur qui édulcore le récit historique souche et fait planer sur ce dernier un air d'invraisemblance propre

²⁰⁰Arendt, Hannah, *Le système totalitaire*. Op. Cit. p.277

²⁰¹Dans l'ouvrage intitulé *Paul Ricœur : Penser la mémoire*, François Dosse et Catherine Goldenstein expliquent que la mémoire que défend Paul Ricœur est une mémoire « sapientiale posthistorique » qu'il en appelle, une mémoire équitable car instruite par l'histoire qui en « donnant une place aux morts fait « une place aux vivants » » p. 60.

Dosse François et Goldenstein Catherine, *Paul Ricœur : Penser la mémoire*, Paris. Ed. du Seuil.2013.

à la fiction, on observe que les faits décrits sont historiquement établis. On réalise par conséquent que la sensibilité du romancier creuse un écart entre l'intrigue romanesque et les récits historiques souches. Le romancier démythifie, dès lors, le passé en ajoutant des informations historiques selon son gré. Ainsi, l'exploitation esthétique en tant que puissance créatrice de la fiction, contribue à l'épanouissement de l'Histoire, voire à son dépassement, dérogeant ainsi au réel. Pour ce faire, Anouar Benmalek recourt à l'usage des concepts historiques qui ont été ultérieurement appréhendés par des historiens comme génocide, massacre, extermination, déportations, etc.

Ajoutons que les crimes de masse perpétrés au XX siècle sont la conséquence plus au moins directe de l'expression en Europe, au XIX siècle, d'idéologies qui ont progressivement révélé leur potentiel meurtrier. Dans sa critique du livre d'Elise Fontenaille-N'Diaye, Pierre Bayard démontre comment se laisse lire, en « palimpseste », le génocide des Hereros et des Namas, la future destruction des Juifs d'Europe :

Le premier gouverneur de la colonie allemande du Sud-Ouest africain était Heinrich Goering, le père d'Hermann. Aux côtés de Von Trotha se trouvait Franz Von Epp, qui aidera Hitler dans sa conquête du pouvoir, lui-même grand admirateur de la colonisation allemande en Afrique. Les camps dans lesquels les Hereros et les Namas furent emprisonnés et mis à mort préfiguraient les camps d'extermination construits par les Nazis. Et l'ensemble de cette politique était soutenue par l'idée de la supériorité de certaines races et par la crainte obsessionnelle du métissage. Un symbole de cette filiation entre les génocides est Eugen Fischer, le célèbre théoricien raciste qui se rendit sur place pour enquêter sur les Basters, une population métisse, et visita les camps où étaient enfermés les Hereros. Il en tira un livre sur les dangers du métissage, dont Hitler s'inspira pour écrire *Mein Kampf* avant de le nommer recteur d'université à Berlin où il forma et engagea comme assistant le docteur Mengele.²⁰²

Ces idéologies ont formé le terreau sur lequel se sont développées des passions génocidaires qui s'épanouirent avec l'émergence d'états totalitaires, en même temps qu'elles définirent une cible émissaire. Ces crimes sont radicaux dans la manière méthodique selon laquelle ils étaient perpétrés.

²⁰² Bayard, Pierre, Critique du *Blue Book* de Elise Fontenaille -N'diaye, dans CIREMM (centre international de recherches et d'enseignement des meurtres de masse)
URL : <https://www.ciremm.org/critique/critique-1/>

En reprenant le fil de notre argumentation, nous aboutissons au constat que Benmalek démontre comment des femmes présumées effacées de l'Histoire entrent dans la possibilité d'écriture d'une nouvelle Histoire. Il ne s'agit pas ainsi d'une simple intégration de l'écriture de l'Histoire mais d'une élaboration textuelle qui passe par l'intime et le corps. Ces femmes représentées comme des ennemies, des étrangères, cantonnées dans la minorité, sont irrévocablement exclues dans la dissidence sociale et historique dans un corps violé et violenté, un corps souffrant, une voix de *l'omerta* dont les expériences principales sont régies par un principe fondamental du pouvoir totalitaire, de la domination raciale et de la « banalité du mal ». La Voix appropriée du corps maternel se fait de cris, d'un langage préverbal, d'incantation religieuse et de paroles primitives, etc., et s'avère être un mouvement de quête, un voyage « initiatique » dans les dédales de la fiction à la recherche d'une mémoire vive.

Ce qui nous amène à nous interroger dans notre troisième partie sur le statut de la figure féminine dans le prolongement de l'Histoire. Les romans prennent forme dans l'expression d'une parole qui n'est plus anonyme dans la mesure où il est possible de discerner aux creux de la fiction des voix féminines qui s'entrelacent et qui se portent garantes au sein du dispositif romanesque postcolonial. Ce phénomène se manifeste dans l'enchevêtrement des voix des morts et des vivants qui s'acharnent dans la transmission d'une mémoire narrative factuelle et fictionnelle. Ainsi, la fiction en vient à incarner des « configurations de l'expérience qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique. »²⁰³ Autrement dit, l'émergence d'un « dict » de la mémoire au féminin conduit au renouvellement des manières de faire de la fiction et prend une tournure particulière dans l'esthétique romanesque de notre auteur.

²⁰³Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. « avant-propos », Paris. Ed. La Fabrique. 2000. p.11

Troisième partie
Le Dict de la mémoire au
féminin

Troisième partie
Le Dict de la mémoire au
féminin

On prête beaucoup sa voix, en général à ceux qui ne parlent pas : les enfants, les fous, les opprimés. La voix se prête beaucoup. On pourrait en tirer une contre-règle éthique et peut-être politique : ne jamais prêter sa voix, que jamais la voix ne soit un organe procureur.

Roland Barthes, « Atelier sur la voix », *Le lexique de l'auteur*.

[...] des gens un peu pressés ont pensé que la voix ne m'intéressait pas, seulement l'écriture. Ce n'est évidemment pas vrai. Ce qui m'intéresse, c'est l'écriture dans la voix, la voix en tant que vibration différentielle, c'est-à-dire la trace.

Jacques Derrida, « Dialangues », *Points de suspension. Entretiens*.

INTRODUCTION

Une nouvelle manière-symbolique- de « dire » l'Histoire occultée, trouve finalement son émergence avec la mise en scène de la figure féminine dans les œuvres littéraires. L'apparition de cette figure dans la littérature arrache les verrous de la signification et de l'éthique de la « représentation » dans la mesure où elle ouvre des échappées dans la texture mimétique en brouillant la substance de la narration.

Le féminin, longtemps proscrit par la gent masculine, trouve enfin sa place dans le texte littéraire et inscrit sa « voix » pour s'émanciper et s'affirmer face à ce double espace du déni et de fermeture, celui de l'abject et de la douleur thanatique mais aussi celui du non-sens et de la perte.

La mémoire au sens de l'« ayant-été », trouve ainsi dans le texte littéraire une *chora*¹ mnémonique, un lieu d'épiphanie au féminin.

Les « questions de l'art, du style, de la vérité, écrit Jacques Derrida, ne se laissent donc pas dissocier de la question de la femme. Mais la simple formulation de cette problématique commune suspend la question « qu'est-ce qu'une femme ? » On ne peut plus chercher la femme ou la féminité ou la sexualité féminine. Du moins ne peut-on les trouver selon un mode connu de concept ou du savoir, même si on ne peut s'empêcher de les chercher.²

Le féminin est l'un des modes d'exploration des territoires inconnus de l'humain. Il relève du mystère comme le note Denis Diderot : « *Le symbole des femmes en général est celui de l'Apocalypse, sur le front de laquelle il est écrit mystère.* »³. C'est une figure complexe qui ouvre les portes de l'imaginaire à travers la littérature. En s'ouvrant sur le mode

¹ *Chora* en grec moderne signifie un terroir. Ce monde lumineux où elle peut parler, cet au-delà affecté par la sensualité et le plaisir de l'éros.

² Derrida, Jacques, *Eperon : les styles de Nietzsche*, Paris, éd. Flammarion, 1976. P.56

³ Diderot, Denis, *Œuvres*, Paris. Ed. Gallimard, « La bibliothèque de la pléiade », 1951, p.957. L'« Apocalypse » est le symbole de la femme en général.

du symbolique, le féminin devient un mode d'exploration des territoires inconnus de l'humain.

Les figures féminines se présentent sous différents aspects, celui de l'incarnation de muses, de prisonnières, de subalternes, de fées, de sorcières, de madones et de putains, de reines, de princesses, de comtesses et paysannes. Aussi pouvons-nous dire que, sans la présence de Nedjma, d'Albertine, de Shéhérazade, de Madame Bovary, de Médée, de Zénobie, de Aazi, de Nadja, d'Antigone et d'Andromaque et de bien d'autres figures féminines, la littérature universelle aurait perdu de sa beauté et de sa texture.

Dans cette partie consacrée au « dict de la mémoire au féminin », nous allons tâcher de donner aux personnages féminins, au sein d'un espace imprégné d'ostracisme, un langage au sens de « dict » et une « parole poétique »⁴, dict et parole tus/tués durant une trop longue période. Nous montrerons que les expériences de ces femmes- enfermées, persécutées, violentées- ont été entendues et transmises : en effet, le témoignage n'est pas seulement paroles, mais il est aussi présence de femmes qui ont brisé le silence de l'interdit social en témoignant avec leur corps et leur langage marqués par la souffrance traumatique de la guerre.

L'imaginaire féminin de la mémoire se construit de manière inédite autour de la figure de la femme en tant que passeuse de mémoire, et en tant qu'initiatrice d'un présent et d'un avenir. La voix féminine, naguère étouffée, vient s'inscrire dans le texte en tant que sujet de l'énoncé narratif qui lui accorde un lieu de mémoire voire un lieu de vie. Ainsi est créée une mémoire féminine de l'Histoire où le mythique, la maternité, le merveilleux font corps avec l'écriture et alimentent cette mémoire en cours de création.

Dans notre corpus, la mémoire fonctionne comme un *maelstrom*, elle est assurée par des mémoires de femmes dans un espace qui va de la représentation de la femme au discours que l'on fait entendre sur elle, en passant par les implications poétiques, sociales, culturelles et idéologiques.

Le féminin est une figure très récurrente dans la littérature francophone postcoloniale. De nombreux écrivains et critiques littéraires mettent en scène des personnages féminins, pour deux raisons au moins. D'une part, la tradition a fait que la femme ne peut braver l'interdit séculaire et le non-dit qui sont les topos révélateurs d'une société dominante où la condition

⁴Dans *Acheminement vers la parole*, Heidegger questionne l'essence du langage au-delà de sa fonction de communication. Il s'agit ainsi de la parole poétique.

féminine est subie de manière surdéterminée. D'autre part, cette figure est stigmatisée par et sous le poids d'un régime dominé par l'hégémonie patriarcale. C'est alors que les écrivains viennent battre en brèche ce système totalitaire en procédant à l'appropriation de la parole par des femmes qui brisent le carcan de la tradition.

La poétique postcoloniale concernant le sujet féminin est une poétique de la subversion, subversion d'un ordre obsolète pour la refondation d'un ordre nouveau et libérateur. Ainsi, la femme qui témoigne sur des faits historiques porte en elle les germes d'une transgression car l'origine étymologique du mot « témoin » est en effet *testes* (les testicules). Les dépositaires du témoignage sont en effet les hommes. Le « je » testimonial féminin s'empare alors de ce nouvel espace postcolonial pour s'émanciper, s'affirmer et faire entendre des voix longtemps muettes.

Dans *Les subalternes peuvent-elles parler*, Gayatri Spivak décrit la domination du sujet « subalterne » dans l'Inde postcoloniale. Selon cette théoricienne, les privilégiés- qui sont les intellectuels occidentaux- ne peuvent prétendre parler pour les subalternes car ils ne font que les réduire encore une fois au silence. Ce qui ne semble pas être le cas d'Anouar Benmalek dont la poétique inscrit le féminin sous toutes ses formes. Son approche thématique des grandes idées émancipatrices est renouvelée par les représentations topiques au féminin des « lieux de mémoire », notamment des femmes absentes de l'Histoire, anéanties par la violence historique. La femme subit cette violence doublement : comme être humain et comme femme de l'ennemi que l'on atteint en raison du code machiste de l'honneur au travers du corps féminin dans le cas de viols et de tortures. Les œuvres de notre auteur ne traitent pas de l'écriture féminine testimoniale au sens où ce sont les femmes qui témoigneraient contre des violences extrêmes subies mais plutôt au sens où c'est un auteur masculin qui inscrit dans sa fiction des personnages féminins. Ainsi, construire une identité, une mémoire au féminin signifie déconstruire l'intériorisation de l'image socioculturelle construite par le regard masculin au sens de la subversion prônée par la poétique postcoloniale. Mais en retour, ces personnages féminins représentés au travers d'un regard masculin intériorisent à leur tour le modèle masculin, elles acquièrent un esprit de combativité tel qu'elles sont prêtes à lutter contre toute domination en allant même jusqu'à risquer de tomber dans la dépravation la plus totale pour parvenir à leur émancipation.

Le projet d'écriture d'Anouar Benmalek consiste à réinventer certaines normes de l'écriture romanesque afin de refonder un ordre nouveau modifiant ainsi la charte de l'écriture de l'Histoire, celui de l'inscription de la femme au cœur de la grande Histoire.

Chapitre -1- La fabrique d'un imaginaire féminin de la mémoire

La fabrique d'un imaginaire féminin de la mémoire semble être l'objectif de la poétique d'Anouar Benmalek, qui représente la femme comme actrice directe de l'Histoire en prise sur un réel qu'elle peut même modifier par l'entremise de l'imaginaire. L'écrivain espagnol Jorge Semprun souligne à ce propos : « *Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective, avec un peu d'artifice, donc !* »⁵

Anouar Benmalek tente de « faire dire et raconter » la mémoire non dans une texture linéaire, mais en brouillant les pistes et en créant des ponts de fuite entre la fiction et la réalité afin de mettre à nu la vérité. Il délègue alors à la femme la fonction de dire la mémoire, et cette stratégie est très explicite dans notre corpus. Il attribue la parole pour dire la mémoire traumatique à des personnages féminins, qui, tantôt sont vivants et tantôt morts : ces derniers sont des figures spectrales.

Le contexte d'émergence de la figure féminine en tant que voie et voix mémorielles renferme des topos qui la marginalisent face à l'hégémonie patriarcale. Il s'agit d'abord du silence que les femmes ne peuvent enfreindre pour contredire la parole des hommes, il y a ensuite l'espace de la guerre et de la destruction qui ne laisse à la femme aucune possibilité de lutte contre l'ennemi pour cause d'incapacité physique. Par ailleurs, en tant qu'elle incarne la figure emblématique de l'opposition face aux représentations culturelles travaillées et déconstruites par le féminisme, la femme se retrouve encore « fragilisée »: elle est la guerrière, la combattante, enfin la passeuse de mémoire dans la chaîne générationnelle. Ces deux contextes de l'absence de la figure féminine dans la scène romanesque délimitent ainsi un espace qui est celui de la marginalité.

⁵ Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, éd. Gallimard, 1994, p.135

I- 1- Femmes : passeuses de mémoire

Benmalek place la figure féminine au centre de sa fiction romanesque, il la délivre de son ostracisme et la dote d'une voix qui témoigne contre les violences que tant son âme et son corps ont subies. Dans notre contexte, il ne s'agit point de montrer des figures féminines qui sont marginalisées, réduites au silence et livrées à elles-mêmes comme c'est le cas dans les études des « *postcolonialism studies* »- mais il s'agit au contraire, de montrer que le « dict mémoriel » de ces femmes est porteur d'une éthique culturelle et transgénérationnelle. Autrement dit, Anouar Benmalek ne représente pas la femme Aborigène, Morisque, Juive, Herero et Nama comme étant le modèle archétypal culturel et littéraire (francophone postcolonial), c'est-à-dire représentant tantôt la patrie, tantôt la race et tantôt les valeurs africaines mais il libère expressément cette femme stéréotypée et lui octroie une nouvelle dimension dans un rôle matriciel de passeuse de mémoire, qui prend son destin en main en étant libre de le faire.

L'homme qu'est Benmalek fait en sorte de porter un regard tout à fait singulier sur ses personnages féminins sur lesquels il ne veut ni s'apitoyer ni inférioriser mais auxquels il redonne les voix dont elles avaient été dépossédées. Il y réussit en pénétrant dans leur intériorité de femmes-victimaires. L'espace de la mémoire est donc l'espace médiateur auquel Benmalek recourt pour établir des correspondances entre la fiction et l'Histoire.

A l'instar de Assia Djébar qui puise dans la fiction romanesque afin de montrer des femmes qui se réapproprient leur passé en le racontant de manière répétitive et fragmentaire voire par bribes, notre romancier offre aux femmes-victimes un « lieu de deuil » qu'elles regagnent et recouvrent, qui a été détourné et anéanti par la guerre. Il s'agit donc d'un lieu « absent » habité par un modèle archétypal de femmes. « Dire » la mémoire au féminin serait donc une transgression tout comme l'a été l'écriture féminine à l'exemple de celle d'Assia Djébar, dans la mesure où la transgression réside dans le fait même d'écrire.

Il s'agit maintenant de nous interroger sur le type de (s) mémoire (s) que l'auteur veut transmettre par l'intermédiaire de ce modèle de personnages féminins.

Dans l'expérience de guerre, c'est le corps féminin qui subit toute forme d'anéantissement et c'est lui-même qui en témoigne. Cette absence du corps féminin permet

d'accéder de façon privilégiée à la transmission mémorielle tout au long des générations. A ce titre, l'« absence » devient par excellence la mémoire du corps comme le souligne Carine Trevisan : « *Lorsque l'accent porte sur l'absence des corps, sur le manque, c'est le deuil des femmes qui vient au jour* »⁶. Cette citation explique que cette mémoire endeuillée, dépourvue de corps, donc de sépulture(s), cherche à se dire par le biais d'un prototype original de femmes, celles qui, endossant le rôle de pleureuses, de combattives et d'Antigone⁷, chargées de rendre justice aux morts. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur aborde la question de la mémoire à partir de ses dysfonctions quand il importe, dit-il, « *d'aborder la question des phénomènes mnémoniques du point de vue des capacités dont ils constituent l'effectuation 'heureuse'* »⁸. Les méthodes psychanalytiques prétendent que la mémoire, toute traumatique et blessée, soit-elle, est génératrice d'une effectuation heureuse voire inventive. Ainsi, la mémoire telle que mise en représentation par Anouar Benmalek au sens de l'inscription des femmes (l'inscription du corps féminin, « absent » dans l'expérience de la guerre) interprète de manière inédite l'« impensable » lié à la déshumanisation historique, car ne pouvant expliquer l'épouvante qui s'était abattue sur elles lors de leur vivant, ces femmes renaissent dans un lieu de mémoire pour donner sens à l'indicible.

C'est pourquoi nous avons choisi de baptiser *Mnémosynes*⁹ la triade féminine représentée dans notre corpus, s'agit-il ainsi de la figure féminine (dont l'expérience historique a souffert d'un manque de légitimité¹⁰), celle de la figure maternelle (niée par le régime et victime de violences particulières), celle enfin de l'épouse, à la manière d'Hésiode.

Cette entreprise féminine de la mémoire se construit non seulement dans cette parole déléguée aux femmes mais aussi à travers les gestes, les regards, les silences et surtout dans la déchéance physique qui parle aussi pour elles et dont la signification est d'une très grande

⁶ Trevisan, Carine, *Les fables du deuil. La grande guerre : mort et écriture*. Presses universitaires de France. Coll. « Perspectives littéraires », 2001. p.125

⁷ Duroux, Rose et Urdician, Stéphanie (Dir), *Les Antigone contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

⁸ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris .éd. du Seuil, 2000.p.25

⁹« Mnémosyne est invoquée par Hésiode et Pindare, qui la présentent comme une puissance que l'on pourrait qualifier de parfaitement féminines dans la mesure où son caractère se manifeste qu'à travers sa condition de fille, d'épouse et surtout, de mère des muses » in Iriarte Ana, *Traits féminins de la mémoire primordiale*. In: *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, 1994. P.316 pp. 315-326. Consulté le 22 février 2020 à 16h37. URL : https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1033

¹⁰ Il s'agit par exemple des personnages féminins historiques dans les romans d'Anouar Benmalek et auxquels il rend hommage.

portée. Se mettent indéfectiblement en place les prémisses d'une nouvelle construction identitaire et mémorielle du genre féminin.

I- 2- Le langage de la mémoire : entre Silence et Souvenir

La difficulté de témoigner de l'indicibilité des faits engage à penser une autre dimension du langage capable de témoigner contre la douleur historique des femmes sans pour autant dépasser la dimension du sens pour qu'elles puissent se faire entendre.

Il s'agit ainsi d'une mise en abyme de la parole féminine en tant que voix mémorielle de différentes expériences traumatiques qui cherche à se dire et à s'affirmer par bribes en faisant de la texture romanesque non seulement un lieu d'émergence mais surtout un territoire d'investissement.

I- 2- 1- Le souvenir traumatique

La mémoire ne consiste pas seulement à conserver le passé ni à se rapporter au passé mais à le représenter. Henri Bergson dans *Matière et Mémoire* établit une distinction entre les deux paradigmes à savoir la mémoire et la fiction. Le souvenir qui a été cherché dans la réalité absolue (dans le passé pur) et qui n'a rien d'une image, pour avoir été vécu et revécu, doit redevenir image. La phénoménologie ricœurienne de la mémoire adopte ainsi l'aspect bergsonien de souvenir comme image : « *J'adopte comme hypothèse de travail la conception bergsonienne du passage du "souvenir pur" au souvenir-image* »¹¹. De surcroît, le philosophe explique l'acte de se souvenir en image :

Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me rapportera dans le passé que si c'est en effet dans le passé que je suis

¹¹ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Op. Cit. p.61

allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière.¹²

Ricœur cerne le phénomène mnémonique à travers une image qui se crée et se greffe *a posteriori* au souvenir d'un passé qui se réactualise dans le présent. Cette image qui conduit à combler l'absent de l'histoire se cherche donc dans les ressorts de l'imaginaire de celui qui se souvient. Cette image est ainsi vécue comme un souvenir dans la sphère de la réalité en tant que sensation visuelle, sensorielle et émotionnelle. Le souvenir, surgissant à l'esprit, redevient effectif, puissant et agissant.

Le processus de l'imaginaire enfoui dans les tréfonds du souvenir possède un pouvoir « magique ». Sa puissance réside dans le fait que l'objet « imagé » (souvenir-image) sera peu ou prou la propriété inhérente du sujet « imageant » (de la personne qui se souvient de cette image). Cette résurgence du passé élimine ainsi le souci de la résurrection du passé quant à l'absence et à la distance de « l'ayant-été » à l'aune du présent. Par ailleurs, l'opération magique selon la conception phénoménologique de Ricœur consiste à « mettre sous les yeux » l'image d'un souvenir. Il souligne : « *Le souvenir est du côté de la perception* »¹³ cela explique que l'acte imaginaire a une fonction ostensive qui consiste en la mise en scène du souvenir-image : « *il s'agit d'une imagination qui montre, qui donne à voir, qui fait voir* »¹⁴

De ce fait, le souvenir se donne à voir comme une image, voire une « imagination » pour ressusciter les faits du passé. L'image du souvenir se fait dans une expérience traumatique. Ce que souligne Primo Lévi :

Racontant à des tiers, ils préfèrent s'arrêter un peu sur les trêves, sur les moments de répit, les intermèdes comiques ou curieux ou de détente, et passer plus rapidement sur les épisodes plus douloureux. On ne puise pas volontiers ces derniers dans le réservoir de la mémoire, aussi ont-ils tendance à s'obscurcir avec le temps et à perdre leurs contours.¹⁵

La mémoire se reconstruit de manière fragmentaire et non linéaire, cela explique le caractère traumatique de l'évocation du souvenir à l'expérience de la violence historique.

¹²Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008, p. 278. In Paul Ricœur, *Mémoire, Histoire, Oubli*. Op. Cit. P.63.

¹³ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Op. Cit. P.64

¹⁴*Ibid.* P.66.

¹⁵ Lévi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, éd. Gallimard, 1989, p. 25.

Dans *L'enfant du peuple ancien*, la déportée Lislei, tout en nageant, se laisse emporter par un retour au passé qui interrompt son présent imprégné de tristesse et de douleur :

Elle rêve. Elle a conscience qu'elle ne devrait pas autant se laisser aller aux souvenirs des jours caressants de son enfance. Odeur de marmelade, rire de son frère et bougonnement des parents... il y a un prix à payer pour la douceur de ces souvenirs car, après, le désespoir n'est jamais très loin, et le chagrin, le vrai, celui du début de la déportation, revient avec la force d'un fouet à l'âme.¹⁶

Ici, Lislei puise dans sa mémoire en vue de restituer le souvenir de son enfance car la douleur infligée par les méthodes répressives de la déportation en Nouvelle-Calédonie revient avec force pour les empêcher d'émerger et de la submerger. Elle songe quand même à sa maman, la seule ligne de fuite qui pourrait la consoler :

Lislei pense à sa mère, tellement affectueuse. Et dont l'image est si lointaine, si estompée après tant d'années. Lislei réalise que sa mémoire triche souvent car elle remplace les minuscules détails disparus du visage de sa mère par d'autres qu'elle invente au fil des songeries. ' Je te trahis ma pauvre maman, mais qu'y faire ? Soupire-t-elle.¹⁷

Ce passage ne manque pas de mettre en exergue cette « imagination qui donne à voir » selon la conception ricœurienne du souvenir. Le souvenir de l'enfance de Lislei n'est que cette « image » du passé qu'elle réinvente en se la remémorant.

Par ailleurs, dans le roman *Ô Maria*, se lit une rémanence d'un passé terne, déchu de toute ouverture. Un personnage féminin turc raconte aux autres esclaves la manière dont elle a été vendue :

Une turque racontant avec une sorte de fierté qu'elle avait déjà été revendue plusieurs fois à cause de son mauvais caractère, leur apprend que le prix d'une esclave s'exprimait habituellement par rapport à celui des bestiaux. Un esclave en bonne santé valait trois chevaux. Les femmes morisques et barbaresques étaient

¹⁶ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Paris. Ed. Le livre de Poche, 2000. p.104.

¹⁷ *Ibid.* p.104.

préférées aux mulâtres et aux négresses, à rebours de ce qui se passait pour les hommes. Les coings-cuits (elle désigna avec dérision la jeune Indienne) étaient les moins estimées, à cause de leur faible corpulence.¹⁸

Ce passage rend compte de la manière dont les esclaves morisques et barbaresques sont traitées. Cette femme turque témoigne que leur vente dépend de la vigueur corporelle de leurs corps.

En outre, pour essayer de comprendre la barbarie du Saint-Office, le personnage éponyme Maria ne cesse de rêver d'un avenir incertain. Submergée par une vague de tristesse, elle fait un saut vers son passé cherchant un moyen d'échapper à cette réalité oppressante:

Quand elle tentait de se représenter les contours de l'avenir, la rêveuse n'entrevoit que ronces d'affliction et de mort. La 'prisonnière' se tournait alors vers le passé, son passé (...). Les yeux fermés, elle distinguait les visages de ceux qu'elle avait aimés, le père, la tante et, en insistant un peu, la mère aux traits si peu connus. Voilà, c'était vers cette parcelle de temps, cette minuscule poignée d'année de félicité qu'elle aurait voulu s'envoler.¹⁹

Maria se tourne vers le passé pour le ressusciter et pouvoir surtout s'évader et trouver enfin un peu de répit et d'apaisement auprès des siens- parents et tante- qu'elle fait revivre par la remémoration. Maria s'abandonne aux souvenirs, aux images du passé, errant sur des espaces de mémoire qui lui reviennent à l'esprit dans un moment crucial : un paysage, un coin de l'horizon, ruisseau chatoyant, etc. Elle se rend compte que le temps de la rêverie et de l'imagination est hélas subsumé par le désespoir et l'horreur de l'extermination des Morisques. Ces souvenirs n'offrent que de petits moments de répit et d'apaisement.

En définitive, dans les passages ci-dessus, les personnages féminins recourent aux rêves pour fuir leur présent douloureux et s'évader vers un futur prometteur de vie paisible. Leur esprit est peuplé d'idées tout aussi folles les unes que les autres, de pensées plaisantes, gaies ou tristes auxquelles elles donnent libre cours, rien que pour échapper à l'enfer dans

¹⁸ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Paris, Ed. Le livre de Poche, 2006.p. 70

¹⁹ *Ibid.* p. 267

lequel elles sont enfermées. Leur imagination, très vagabonde, est en quête de dérivatifs à leur souffrance. Ces femmes, éprises de liberté, mettent en œuvre les mécanismes psychiques pour s'offrir des images et des souvenirs à même de leur faire oublier leur misérable situation.

Ce souvenir par l' « image » est donc un facteur déterminant qui permet l'accès à l' « interdit » afin d'exercer tout ce dont les héroïnes ont envie et notamment, de trouver une réponse à cet « incompréhensible » des violences extrêmes qui les tenaillent.

Dans *Ô Maria*, la mémoire se construit par fragments. La fragmentation comme effet de voix mêle à l'écho d'une trame passée des bribes de souvenirs qui tentent de se reconstituer. La jeune Maria, en sanglots, hoquète devant Dame Ana lorsqu'elle se rappelle ses parents tués par l'Inquisition espagnole :

-Il...il y a une semaine seulement ...mon père ...ma tante...j'avais ...Et maintenant... Dame Ana...ils me les ont tués...mon père...ma tante...au couteau...combien je les aime...Jamais je n'ai...jamais je n'ai ...Pardon, pardon, dame Ana...jamais je n'ai ...mon père...²⁰.

La répétition et le langage fragmenté de la narration mettent en exergue le bouleversement de Maria et son épouvante face à l'extermination. Dans cette discontinuité sensible du souvenir et de pleurs, ce fragment pointe sur ce qui n'est pas écrit, confère au texte un effet de découpage ou de fragmentation exposant en arrière-plan une mémoire morcelée à reconstituer. En effet, le récit lui-même, en plus d'être fragmenté dans sa disposition et son organisation, est en proie à une fragmentation narrative.

Indéniablement, le récit comme lieu textuel de témoignages, démontre comment des voix étouffées de femmes tentent de s'affranchir pour dire des vérités historiques, lesquelles, énoncées à travers des bribes de mots pleines de ruptures et d'interstices, donnent lieu au morcellement du texte.

C'est au XX^{ème} siècle que certains critiques littéraires font de la rhétorique de l' « indicible » leur objet d'analyse en voulant explorer l'expérience de l'ineffable par le silence. Dans l'œuvre d'Anouar Benmalek, les personnages féminins témoignent de leurs

²⁰*Ibid.* p.90.

expériences traumatiques en faisant de leur corps un lieu d'inscription identitaire. Le langage verbal s'avère parfois inapte à décrire et à témoigner de l'incommensurabilité de l'horreur. Le silence s'impose alors comme langage de la mémoire au sein duquel sont enfouies les souffrances des victimes. Ce faisant, il devient parlant, voire éloquent.

I-2-2- Le silence traumatique

L'indicible est, pour Régine Waintrater, une expression verbale dont on use l'affect pour se dire dans le témoignage :

L'expression verbale n'est donc pas la seule forme qu'emprunte l'affect pour se dire dans le témoignage. Pour dire l'indicible, le témoin a recours à des métaphores, des images qui, ancrées dans la langue et dans le corps, s'imposent à lui au cours de son récit. L'indicible invoque tout à la fois l'idée d'un incommunicable et d'un inavouable. Placé sous le signe de la déliaison, il est ce qu'on ne peut se dire, ni à autrui ni à soi-même.²¹

L'usage des formes non verbales du témoignage sont perceptibles à travers l'indicible et expriment ce que les mots ne peuvent exprimer. Le langage verbal et corporel donne ainsi une valeur singulière à l'écriture de l'indicible. De ce fait, le silence devient parole, ces deux termes, n'étant plus antinomiques, s'articulent et deviennent complémentaires. Mais comment un silence peut-il parler ? Et quel est son lien avec le traumatisme ?

Le silence signifie absence de tout bruit, mais surtout de parole. Le silence n'est pas absence de sens mais s'avère significatif comme l'exprime le proverbe « qui ne dit mot consent » et il peut être, au sein de controverses, le moyen le plus ferme de se faire entendre. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben insiste sur la différence établie par Primo Levi entre les survivants et les engloutis, et il en vient à dire que « *le vrai témoin est celui qui ne peut raconter* »²²

²¹ Waintrater, Régine, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Ed. Payot et Rivages. 2003, p.220.

²² Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris. Ed. Payot, 1999, p. 7.

Ainsi, le « vrai » témoin ne peut témoigner car l'événement n'est plus indicible mais il devient innommable, c'est-à-dire qu'il ne peut faire l'objet d'aucune représentation verbale. L'horreur de l'événement devient, de surcroît, impensable/impensable du fait que les capacités intellectuelles et éthiques ne sont pas en mesure de leur donner sens. En effet, l'expérience vécue par le témoin est si traumatique que le témoin est bouleversé dans son rapport avec le monde et avec lui-même. Le chaos auquel il est confronté le dépouille de tout raisonnement, il est livré à lui-même. Dans *Fils du Shéol*, face aux affres du régime nazi, le personnage féminin Elisa, dans un monologue intérieur, ne cesse de ressasser dans son for- intérieur une souffrance morale qui la tourmente. Ainsi, elle parle à elle-même, à cette voix intérieure qui crie et qui la tourmente :

Mon idiotie chérie, tu aurais mieux fait de rester dans ta douillette Algérie : quelque soit l'injustice qui y règne, jamais ce ne sera pire que dans cette saleté de Germanie avec ses étoiles jaunes pareilles à des bubons de peste ! Ah, tu espérais replacer d'un claquement de doigts, pour une simple bouchée d'amour, le pays de tes parents, les plages de ton enfance, les escaliers de ton Alger dégringolant vers le port...²³

Rêver des temps anciens en se parlant à soi-même en silence s'avère être l'une des voies par laquelle procèdent les victimes juives du troisième Reich qui ont subi l'« innommable » et qui ne peuvent le « dire ». Le silence semble devenir par conséquent cette voix mémorielle des plus parlantes qui s'inscrit telle une trace indélébile pour pallier au mutisme historique.

Dans un autre extrait du roman, le personnage Hitjiverwe, après la mort de son enfant « petit-Dieu », est si profondément traumatisée par l'épouvante qu'elle s'enferme dans un mutisme complet. Benmalek souligne:

En plus, jamais, jusqu'au jour de sa propre mort, malgré les coups, les hurlements et les menaces de pendaison pour insubordination, Hitjiverwe ne prononça d'autres paroles humaines, même quand, le lendemain à l'aube, elle ensevelit dans la fosse le petit être enveloppé de ce tissu qui aurait dû le tenir bien au chaud et que fut advenu l'instant, un peu dérisoire, de prier pour le salut du nouveau disparu²⁴.

²³Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Alger. Ed. Casbah. 2015. P.164.

²⁴*Ibid.* p. 391.

L'absence totale d'expression verbale chez Hitjiverwe témoigne ainsi de sa douleur incommensurable face à la disparition du seul être auprès duquel elle trouvait un brin de bonheur. Ses lèvres mutilées par les estafilades témoignent à leur tour de cette absence de parole, de l'interdit voire du silence « ineffable ». Vladimir Jankélévitch écrit à ce propos :

L'ineffable est inexprimable parce qu'on manque de mots pour exprimer ou définir un mystère aussi riche, parce qu'il y aurait sur lui infiniment à dire, immensément à suggérer, interminablement à raconter ; la mort, elle, est indicible parce qu'il n'y a, dès l'abord, absolument rien à en dire. [...] le silence ineffable, réponse tacite, a quelque chose de sublime, mais le silence indicible ne nous inspire que terreur et angoisse. [...] Notre voix clame dans le désert : muet et sourd, le mort ne fait pas écho à nos appels, et le dialogue retombe aussitôt dans la solitude désespérante du monologue.²⁵

Ainsi, face au mort, il n'y a que « solitude désespérante du monologue » et face à la mort il n'y a « absolument rien à dire ». Hitjiverwe, dont le chagrin est immense et les sens physiologiques taris, cesse de réagir face à la brutalité sans borne des Allemands. Plus encore, elle ne profère aucune prière quand elle enterre son fils. Le silence s'impose indubitablement comme pour traduire les exactions tragiques du passé.

Le silence comme langage de la mémoire se lit davantage dans *Ô Maria*. L'âpreté de la lutte morisque, pour la sauvegarde d'une religion et d'un mode de vie et la répression d'un pouvoir inquisitorial sont explicitement représentées dans le parcours tragique de l'héroïne Maria. Pour retracer la vie de son héroïne, Anouar Benmalek s'est inspiré de la destinée de *Géronima La Zalemona*, une femme morisque devenue chrétienne mais dont la foi est demeurée musulmane. Jeanne Vidal nous apprend au sujet de cette femme que « son procès est significatif de la tension qui existait entre les deux communautés et qui se cristallisait souvent sur un événement bien précis : celui des funérailles ». Lorsque en 1604, son fils mourut, elle n'a pas permis la cérémonie religieuse chrétienne, ce qui lui vaut un verdict sans appel de la part des Inquisiteurs : « Emprisonnée et craignant de trahir sa famille, et surtout son mari, elle se coupera la langue pour ne pas parler. Les juges convaincus de sa culpabilité, la feront brûler (...) à l'issue de l'autodafé du 19 octobre 1606 »²⁶.

²⁵Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris. Ed. Flammarion. Coll « Champs essais », 2012. p. 82-83.

²⁶ Vidal, Jeanne, *Quand on brûlait les Morisques. 1544-1621*. Préface de Louis Cardaillac. Paris. Ed. Nîmes, 1986 p.179.

La torture inquisitoriale conduit ainsi les Morisques à des choix et moyens de défense extrêmes à l'image de cette femme qui s'arrache la langue par peur de dénoncer les siens. Dans le roman, Juan, le fils de Maria témoigne du spectacle du bûcher sur lequel sa mère fut brûlée vive : « *Comme ma mère n'a plus de langue, son cri de souffrance ressemble au glapisement assourdi d'une truie qu'on égorge. Sauf qu'ici on n'égorge pas, on brûle.* »²⁷

Ici, la parole passe par la langue mais sans-celle-ci, la voix s'épuise jusqu'au silence. L'utilisation de l'oxymoron dans l'expression « glapisement assourdi » d'une truie pour traduire le cri de Maria est expressive, éloquente et très significative. Ce cri rend compte d'un « lieu de mémoire » insolite qui donne du sens au « non-sens » et joue sa partition dans l'ombre, l'absent et le vide. Ainsi, c'est dans cet « Absent » que peuvent se construire les possibilités langagières du silence en donnant du sens à la douleur infligée à des voix enfouies, meurtries et ensanglantées par les tragédies humaines.

De nouveaux archétypes et imaginaires se créent dans la narration pour dire une mémoire sacrée au féminin que nous allons définir dans la suite de ce chapitre.

I-3- Les nouvelles mythologies mémorielles au féminin :

La transmission de la mémoire par le biais des femmes est une entreprise très complexe. En s'affranchissant de la logique phallocratique et de l'interdit sociétal, elles passent pour des passeuses de mémoire entre les générations dans un genre littéraire propice à l'expression de leurs refoulements et de leur malaise identitaire.

La femme, diseuse et transmettrice de mémoires, est représentée dans le contexte de notre recherche, par un corps féminin victime de violence extrême. Un imaginaire de la mémoire au féminin provient de la narration, cette nouvelle manière d'inscrire le corps féminin dans le genre romanesque crée un retour inextricable au passé.

²⁷Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Paris. Ed. Le Livre de Poche, 2000. p.14

I- 3- 1- Une mémoire peinturée

Le désir pour/de la femme, insatiable pour l'homme, ne peut être assouvi qu'à travers et dans la peinture, pour la peindre et pour peindre son désir. L'image de l'excès de désir nous fait penser à Héloïse qui demeure le cri du désir absolu : « *Je brûle au contraire de toutes les flammes qu'attisent en moi les ardeurs de la chair, celles d'une jeunesse encore trop sensible au plaisir et l'expérience des plus délicieuses voluptés.* »²⁸

Dans *Ô Maria*, le personnage Juan finit par devenir artisan graveur, métier dont rêvait sa maman Maria. Juan porte les germes du génie de son père Don Miguel Ribera, artisan peintre. Témoin du spectacle du bûcher sur lequel sa mère a été brûlée vivante, et subjugué par sa beauté infinie, Juan peint ce corps, à la fois victime et figure maternelle pour perpétuer sa mémoire et la sauver de l'oubli. L'auteur écrit : « *Pendant deux longues heures, Juan va tourner la plaque sur son coussin et tracer des traits sur le vernis. Il croit dessiner les saillies, les ombres, les méplats du visage de sa mère d'après l'ultime vision entr'aperçue sur le bûcher* »²⁹

Tout au long de la combustion du son corps maternel, Juan tente d'en dessiner le portrait. Le narrateur entreprend un travail de mémoire pour laisser une trace archivée de ce corps qui « *ressemblait au fond à la Providence divine* »³⁰. Mais l'entreprise est entravée par les bourreaux de l'Inquisition qui éteignent les cendres du bûcher. Ces cendres de l'oubli rendent ainsi compte d'une mémoire maternelle brûlée et silencieuse.

Juan échoue à graver la figure de sa maman et à la reproduire d'une manière identique. En effet, même quand, utilisant une expression maternelle, il demande au « cuivre de chanter », et qu'il répète à chaque fois : « *chante, petit cuivre...* »³¹, ce dernier reste muet car « *le cuivre ne peut chanter plus justement que ce qu'on lui donne à déchiffrer* »³². C'est bien, en effet, dans l'image que prendrait naissance le processus traumatique. L'image que donnait à voir Maria provoque un trauma chez Juan, plus encore, elle représentait l'événement en lui-même,

²⁸ Didier, Béatrice, *Femme-écriture*, Paris. Ed. Presse Universitaire de France, 1999. p.158.

²⁹ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit p.354.

³⁰ *Ibid.* p.353

³¹ *Ibid.*, p.355

³² *Ibid.* p 355

ce qui l'empêchait de réaliser sa toile. Et « *Le visage de sa mère est à jamais perdu* »³³, souligne l'auteur. L'intrusion de ce dernier dans l'ossature de son roman est à comprendre comme une anticipation aux risques d'échec de la réinvention du portrait de Maria. Cette mémoire maternelle s'avère être « morne » comme le « *regard de la suppliciée, horrible d'épouvante, mais sans aucun trait à reporter sur la plaque.* »³⁴ Disloquée, cette mémoire effroyable obsède Juan, qui, laissant sa main dans l'auge, trouve « *ses phalanges avec des lambeaux de peau qui se détachent, comme écaillées par le racloir d'une poissonnière* »³⁵. L'on remarque que Juan veut ressusciter d'une manière violente la mémoire de sa maman meurtrie et à jamais perdue. En effet, la douleur et la compassion l'emportent chez lui sur toute considération esthétique. Ce n'est que lorsque cette douleur est représentée de façon amplifiée qu'elle peut être esthétisée, devenir « sublime » et toucher la sensibilité. Friedrich Von Schiller dans *Du sublime. Fragment sur le Sublime. Du Pathétique* explique que la représentation de la souffrance couplée peut confiner au sublime :

[...] pour le sublime pathétique, deux conditions principales sont exigées : d'abord, une vive représentation de la souffrance, pour exciter avec la force convenable l'affection compatissante ; en second lieu, une idée de la résistance à la souffrance, pour éveiller la conscience de la liberté intérieure de l'âme. Ce n'est qu'à la première de ces deux conditions que l'objet devient pathétique ; ce n'est qu'à la seconde que le pathétique devient sublime.³⁶

En effet, le point d'harmonie entre la raison et la sensibilité réside dans cette contradiction et cet « étrange » incompréhensible qui tend vers le sublime :

Le graveur orphelin plonge d'un coup sa main dans l'eau-forte. D'abord sans éprouver de sensations, hormis celle d'un fluide trop froid. Puis la douleur, fulgurante, lui saisit la main en dogue furieux plantant d'innombrables crocs. Un sourd gémissement échappe à l'homme, qui résiste. Mais il a tout juste le temps de penser « Maman, j'ai trahi... » que son corps échappant à tout contrôle, tire sa main de l'auge.³⁷

³³ *Ibid*, p.355

³⁴ *Ibid*. p.356

³⁵ *Ibid*. p.356.

³⁶ Schiller, Friedrich Von, *Du sublime. « Fragment sur le Sublime » et « Du Pathétique »*. Ed. Sulliver, Traduit par Adrien, Régnier, Arles, 1997.p.73

³⁷ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.356

Juan sombre dans une déperdition que la raison ne saisit pas. Le sublime est aussi « *l'incompréhensible*, ajoute Friedrich Von Schiller, *ce qui échappe à l'entendement et ce qui le trouble, qui peut servir à nous donner une idée de l'infini suprasensible, dès que cet élément va jusqu'à la grandeur [...]* ». ³⁸

N'ayant pas réussi à graver pour l' « éternité » les traits de sa maman, Juan sombre dans un désespoir sans fin : « [...] *son corps et son cœur sont des réalités goures qui ne reviennent à la vie qu'à cause des élancements de douleur qu'irradie sa main brûlée par l'eau-forte* ». ³⁹

Juan poursuit sa quête : ressusciter la mémoire de sa mère, trouver le tableau peint par Don Miguel Ribera. Le personnage Dame Ana lui montre alors le tableau recouvert de toiles d'araignées. Le narrateur note :

Le sujet en était une banale déposition du corps du Christ exécutée à la manière de Botticelli. Au pied de la Croix, entourée de plusieurs personnages affairés à soutenir le corps de Son Fils, se trouvait une Vierge en déploration, à demi évanouie, dans laquelle il venait de reconnaître sa propre mère, mais tellement plus jeune que dans ses souvenirs les plus anciens ! Le peintre, d'ailleurs, avait accentué le caractère étrange et presque ridicule du décalage des âges : la Vierge, affublée d'une auréole et de voiles de couleurs trop allègres pour le thème, paraissait plutôt l'enfant du vieil homme à la couronne d'épines, barbu et décharné, aux parties nettement suggérées malgré le linge jeté sur son bas-ventre ⁴⁰.

Ce passage montre que le peintre Don Miguel avait envie de peindre Maria en imitant le peintre Michel Ange Ave et sa divine Chapelle Sixtine.

Si Juan ait échoué à peindre le portrait de sa maman, ce ne fut pas le cas du peintre Don Miguel qui avait réussi de la morte à faire un portrait d'une beauté saisissante. Preuve en est l'admiration de Juan, éperdu de tendresse, face au portrait de sa mère dont se dégageait une beauté divine: « *les commissures des paupières le brûlant [...], se sentit fondre de tendresse.* » ⁴¹
Découvrant le visage de sa mère sur la toile, Juan est éperdu de joie, ce qui témoigne sans conteste qu'il est certain que la mémoire maternelle est sauvegardée de l'oubli, qu'elle n'a pas été totalement disparue puisqu'elle est réincarnée- à jamais- sur la toile.

³⁸ Schiller, Friedrich Von. Op.Cit. P.26.

³⁹ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.372.

⁴⁰ *Ibid.* P. 403- 404

⁴¹ *Ibid.* p.404

Dans le récit, Juan se lance avec frénésie à la recherche des tableaux peints par Don Miguel Ribera. Dame Ana avait brûlé quelques portraits de peur que le Saint-Office ne les découvre et ne les condamne. Juan en veut à mort à Dame Ana d'avoir commis un tel préjudice envers la mémoire de sa maman: « - *Ah, sorcière, tu as détruit ce qui restait d'elle ! Les autres l'ont brûlée sur un bûcher, et toi, tu l'as brûlée en peinture...* »⁴² Alors Dame Ana lui montre les grandes feuilles de papiers roulées en cylindre qu'elle avait cachées.

L'auteur ne nous livre pas beaucoup de détails sur ce dessin mais décrit uniquement la réaction étrange de Juan en découvrant ce dessin trivial: « *Son visage rougit. Il crut que l'air était devenu brûlant et ses poumons réagirent par une violente quinte de toux.* »⁴³ Ainsi, le peintre Don Miguel Ribera avait gardé une trace archivée de celle qu'il avait tant aimée, torturée, et magnifiquement dessinée car il « *prétendait que Maria était le plus beau don que Dieu puisse accorder à un peintre.* »⁴⁴ Dame Ana témoigne également de son attachement pour Maria : « - *Il m'avait fait jurer sur mon âme de ne jamais m'en séparer.* »⁴⁵

Toutefois, cette toile dissimulée, qui nous renvoie vers toutes les palettes des fantasmes⁴⁶, a pour sujet une bacchanale qui n'a pas d'intitulé. Nous sommes alors en droit de nous interroger sur les motivations du peintre de n'avoir donné aucun titre à une œuvre aussi prestigieuse. Ne serait-ce pas dû à une forme d'impuissance voire à une incapacité à nommer la « Mnémosyne » qu'est Maria ? Anouar Benmalek transmet une mémoire « vive » via l'effectuation que traduit l'œuvre d'art qu'il élabore dans sa fiction. Cet hédonisme à vouloir sortir la femme, c'est-à-dire la mémoire de son terroir traditionnel pour l'exalter à travers les plaisirs que lui procure la vie, se transmet à travers une image. Ainsi, par elle et à travers elle, se crée une mémoire épicurienne, sensuelle et palingénésique. Cette mémoire est convoitée par le fils de Maria qui avait découpé le morceau de papier où elle figurait, incarnée par la figure de la Vierge, et ce, pour garder, revivifier et exalter la mémoire de sa mère brûlée doublement, sur le bûcher et notamment par Dame Ana qui avait anéanti toutes les toiles où apparaissait Maria. Ainsi, l'Inquisition espagnole avait annihilé progressivement la minorité musulmane des Morisques d'Espagne. Tout d'abord, en procédant à leur expulsion de manière tragique, ensuite en s'attelant à la destruction de leur culture. L'historien Francisco Marquez Villanueva a bien envisagé l'expulsion des Morisques comme un pur et simple

⁴² *Ibid*, p.405

⁴³ *Ibid*, p.408

⁴⁴ *Ibid*, p.408

⁴⁵ *Ibid*, p.409

⁴⁶ Dans la mythologie hésiodique, les muses sont également associées à l'univers de la séduction et de l'érotisme par leur aspect physique.

génocide et affirme qu'il s'agit bien de la « liquidation d'un peuple et d'une culture hispanique »⁴⁷. Ce qui revient à dire qu'une civilisation musulmane a bien existé en Espagne dont l'existence a été effacée grâce à ce « nettoyage ethnique ».

Le travail de mémoire, chez Anouar Benmalek, se fait de manière obsessionnelle. Les mots ne suffisent point à témoigner de la profondeur de la douleur ressentie par son protagoniste Maria : tous les personnages cités témoignent de sa trajectoire aux confins réalistes et des violences qu'elle a subies. Mais, de surcroît, l'auteur recourt à l'art de la peinture pour laisser une trace rhizomique de son héroïne, et à travers elle, celle d'une mémoire morisque.

Dans *Fils du shéol*, Benmalek fait de la photographie en vue d'exhumer une mémoire absente de l'Histoire. Dans sa fiction, il recourt au personnage féminin pour l'inscrire dans le nouveau champ d'écriture de l'Histoire.

I- 3- 2- La photographie ou l'image de la mémoire

La mémoire par l'art de l'image est une entreprise très en vogue chez les philosophes de l'art. Georges Didi-Huberman, dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*⁴⁸, analyse la fonction « mémorative des images » en se référant à la théorie warburgienne. Il s'agit non de l'image pour désigner les processus de représentations mentales que peuvent susciter des textes ou des paroles, mais de l'image comme objet figuratif et représentatif par lui-même.

Milan Kundera évoque les manipulations effectuées par le pouvoir politique, par l'Occident qui a longtemps monopolisé le pouvoir de « faire » l'Histoire du monde et qui se délecte d'effacer des photographies officielles ainsi que des pans de la vérité historique. Il écrit :

⁴⁷ Villanueva, Francisco Marquez, *El problema morisco* (desde otras laderas), Madrid, Libertarias, 1991, p.8-9. « Puro y simple genocidio que es el verdadero sentido de aquel vocablo 'expulsion' de metal tan decente y que solemos usar con anestesiada inconsciencia. El medio de tanto eufemismo y de tanta identificacion con los criterios oficiales, se pierde de vista la liquidacion de un pueblo y de una cultura hispana ».

⁴⁸ Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, p.592.

On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre. [Les hommes] se battent pour pouvoir entrer dans le laboratoire, où on retouche les photographies, réécrit les biographies et l'histoire.⁴⁹

Dans notre étude, il s'agit de montrer comment la mémoire d'un personnage féminin peut devenir une trace du passé par sa seule représentation sur une image.

Dans *Fils du Shéol*, avant sa mort, le personnage Ludwig a confié à Elisa, sa bru, qu'il avait aimé une femme herero du nom de Hitjiverwe quand il était en Afrique de l'Ouest: « *Je l'aimais, la femme qu'on ne voit presque pas sur la photographie, la seule femme que j'ai vraiment aimée, elle a tellement souffert, elle était noire, et c'était impossible à l'époque, la folie m'a manquée pour la sauver et j'ai vécu ensuite une vie qui n'a mené à rien* »⁵⁰

Ce passage rend compte de la souffrance et de la douleur qu'a causées Von Trotha au peuple Herero et Namas sous le régime du 2^{ème} Reich en 1904, plus précisément aux femmes.

Ludwig, affligé par un passé douloureux, garde la photo de sa bien-aimée herero. Il a de même conservé des objets africains qu'il considérait comme des « pans de son âme. »⁵¹ Cette hantise du passé qui l'obsède est transmise à son petit-fils qui vénère, lui aussi, ces objets africains. L'auteur souligne : « *Karl prit l'habitude de se réfugier avec un livre auprès des reliques africaines amoncelées dans un coin, auxquelles le grand-père, de son vivant, affectait de prêter des pouvoirs magiques plus au moins étendus* »⁵²

Dans ce passage, l'« héritage mémoriel » se lit à travers le personnage Karl qui hérite de la mémoire léguée par son grand-père, mémoire qui constitue pour lui un refuge. De même, Karl demeure le regard planté sur la photographie où apparaît son grand-père et sa compagne Herero :

Il se plantait devant la photographie du grand-père éternellement jeune et de la silhouette sombre à la tête cachée. Il était même monté une fois sur une chaise pour examiner avec une loupe le coin du cliché où avait tenté de se réfugier, près de quatre décennies auparavant, la mystérieuse silhouette féminine. L'Africaine, se

⁴⁹ Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Ed. Gallimard, « Le Monde entier », 1985.

⁵⁰ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.135

⁵¹ *Ibid.* p. 135.

⁵² *Ibid.* p.219

demandait Karl, était-elle belle, souriait-elle ou, au contraire, était-elle effarouchée ou en colère ?⁵³

L'image de la femme sombrement cachée cristallise l'idée du deuil qu'elle se charge d'oublier. Le visage ombreux de Hitjiverwe sur la photo ne sera expliqué que dans un autre passage du roman : « *Le visage fermé, répondant à peine aux compliments de l'étranger, Hitjiverwe avait volontairement fait un pas de côté juste avant que ne se déclenche le flash au magnésium.* »⁵⁴ Ici, l'auteur ne nous décrit pas de manière explicite la photo des deux silhouettes. Le visage de l'Africaine caché sur la photographie explique l'intention de l'auteur à vouloir montrer la part d'ombre que constitue le corps diaphane de Hitjiverwe, anéantie par le chagrin et la douleur engendrés par l'épouvante du massacre de son peuple.

Ainsi, ce qui fait œuvre d'art, n'est-il pas ce vide, ce reste intraduisible que représentent les images ?

Ce qui est frappant dans cette image c'est la puissance de son effet, ce que les Grecs appellent la *dynamis*. Dans tous les sens possibles, extrêmes par leur éventuelle douceur (la beauté d'Hitjiverwe) ou par leur violence (l'image violente qui se dégage de cette photographie) ou leur opacité (l'aridité noire du visage d'Hitjiverwe), ces images véhiculent une dynamique mémorielle. D'où vient la force des images ? De là même, peut-être, d'où les « damnés de la terre » tirent la leur : *leur puissance à témoigner malgré tout.* « *Les images, soulignent Georges Didi-Huberman et Niki Giannari, sont fatales, certes, en ce sens qu'elles portent une mémoire tenace. Du moindre souffle elles font un fossile en mouvement* »⁵⁵.

Cette « métamémoire » qui s'est construite par l'image photographique et par les traces africaines, que le grand-père et son petit-fils Karl pérennisent, est subséquemment une manière de subsumer peu ou prou la mémoire endeuillée des peuples Hereros et Namas. De ce fait, les images que décrit Benmalek sont des images « fatales » du passé qui reviennent hanter le temps présent. Elles « *se montrent, souligne Aby Warburg, capables de 'revenir' depuis des temps tout à fait hétérogènes, de traverser les murs de la périodisation historique, de flotter antiques dans les espaces même de notre modernité* »⁵⁶. Leur « survivance » à travers les temps modernes témoigne de leur capacité à laisser des empreintes du passé et des sources historiques à travers des mémoires matérielle, immatérielle intime et collective.

⁵³*Ibid.* p.220

⁵⁴*Ibid.* p.347

⁵⁵ Huberman, Georges Didi- et Giannari, Niki, *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris. Ed de Minuit, 2016, p.60.

⁵⁶*Ibid.*, p. 60-61

Par ailleurs, la représentation de la culture et de ses valeurs dans nos romans constitue une pierre angulaire pour restituer la mémoire du passé. La peinture, l'artisanat, les chants et les danses sont les vecteurs de la culture aborigène qu'illustre le récit *L'enfant du peuple ancien*.

I- 3- 3- Le chant de la mémoire : le Temps du Rêve

Dans *L'enfant du peuple ancien*, l'inscription de la mémoire par des femmes est représentée par la mythologie aborigène c'est-à-dire le Temps du Rêve aborigène.

Dans ce roman, il y a lieu de rendre compte non pas d'une mémoire féminine au sens de mémoire ressuscitée par des personnages féminins comme pour les exemples de nos précédents romans, mais plutôt d'une mémoire véhiculée par un enfant, Tridarir, dernier survivant de la terre de Tasmanie. Tout le texte tourne autour de cette figure emblématique, non parce qu'il est le personnage principal mais parce qu'il est la raison grâce à laquelle les autres personnages réussissent à résister aux difficultés de la vie.

Pour perpétuer la mémoire aborigène, le « Rêve » et le « Chant » constituent les deux dépositaires symboliques de la culture cosmogonique aborigène.

Les parents de Tridarir, Ludwig et Woorady ne cessent de chanter leur « Rêve » pour faire le deuil de leur peuple massacré, mort et brûlé par le silence historique. Notamment, ils revivifient les sentiers sacrés des Rêves de leurs Ancêtres. A travers une culture festive, pacifique accordée au cosmos, Benmalek nous raconte la vie paisible que mènent Tridarir et ses parents qui sont liées au temps du Rêve :

Quand ils dénichaient un chemin ou un site sacré, la journée prenait la couleur d'une étrange fête : le père se colorait le visage de peinture blanche, tandis que la mère dessinait d'étranges entrelacs ocre sur son corps, enserrant ses seins de cercles concentriques. L'endroit sacré – que rien a priori ne distinguait aux yeux du garçon du désordre environnant de la jungle- pouvait être un banal rocher ou un groupe de gommiers-spectres sur lesquels étaient perchés des cacatoès à hupperose, une mare croupissante ou une énorme termitière. Tridarir, ébahi- et un peu effrayé-, regardait ses parents se lancer dans de longues mélodies et en ressortir,

tremblants et soulagés d'avoir sauvé quelques-uns de ces êtres invisibles, à la fois si puissants et si fragiles qu'ils appelaient *Rêves*.⁵⁷

De tradition picturale, les Aborigènes transmettent leur savoir par le biais des peintures rituelles utilisées à des fins d'initiation. Ici, les parents de Tridarir se peignent les visages pour continuer à conserver la mémoire de leurs ancêtres en se rappelant le « Temps du Rêve ». Le rêve est le moyen grâce auquel le passé est maintenu en vie. Pour les Aborigènes, le rêve donne naissance à tout ce qui est vivant. Durant le rêve, ils tracent des itinéraires, des lignes de fuite pour parcourir les sentiers des Rêves et chanter leurs *songlines* pour ranimer la mémoire de leurs ancêtres. Ainsi, la culture aborigène entretient un lien ombilical avec la terre sacrée et les Ancêtres. Chaque tribu est propriétaire d'une terre qui possède ses propres lois et ses mythes. Dans son introduction à sa pièce de théâtre *Le Banquet*, Mouloud Mammeri note : « *Quand une tribu australienne abdique par le fait d'une violence concrète ou symbolique, ce ne sont pas les Maoris qui sont diminués, c'est l'humanité toute entière qui a subi une irréparable perte* »⁵⁸. L'on comprend ainsi l'importance sacrale qu'accordent les Australiens à leur terre d'origine.

De surcroît, les Aborigènes sont les propriétaires d'un chant rituel qui transmet les mythes de la création. Ce chant décrit la terre sacrée d'un Aborigène comme le souligne l'anthropologue écrivain-voyageur, Bruce Chatwin : « *La totalité de l'Australie pouvait être lue comme une partition musicale [...] Une phrase musicale décrivait par- exemple- les déplacements des pieds de l'ancêtre* »⁵⁹. Ainsi, chaque événement vécu par un Ancêtre se trouve reproduit par et dans ce chant.

Dans *L'Enfant du Peuple Ancien*, le personnage Woorady est épouvanté par l'extermination de son peuple. Il assigne à son fils de ne jamais oublier de chanter le « Temps du Rêve » :

...Tôt au tard, tu seras notre remplaçant. Ouvre grand tes oreilles, ouvre ton crâne, fais mal à la tête si tu veux, mais ne l'oublie jamais : quand nous chantons, ta mère et moi, nous chantons pour nous trois, bien sûr, mais aussi pour les dernières vieilles folles de la Baie des Huîtres, pour les morts du fleuve de la Biche grasse, pour ceux de la Grande Arête et de Kutalinah, pour les innombrables massacrés de

⁵⁷ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Paris, Ed. Le livre de Poche, 2000. P.74-75

⁵⁸ Mammeri, Mouloud, « La mort absurde des Aztèques » in « Actualité littéraire » ; Ait-Yenni, Avril 1972, p.9.

⁵⁹ Chatwin, Bruce, *Le chant des pistes*, Paris. Ed. Grasset. 1988. p.12

bush laissés sur place pourrir comme des charognes de varans, pour la maudite poussière qui a fini par recouvrir leurs os ! Ils ont tous laissé leurs Rêves à l'abandon, et même si ce ne sont pas nos Rêves, nous devons les chanter parce que nous sommes les derniers. Les derniers de toutes les tribus qui n'aient jamais existé ici ! Et toi, bientôt, tu devras agir de même : chanter pour qu'il y ait un miracle et que la pluie nous envoie, comme aux premiers temps, des enfants de notre peuple sous forme de gouttelettes ! Ne l'oublie jamais, même quand tu seras plus que l'ultime homme noir de ce territoire !⁶⁰

Le chant à caractère divinatoire de la muse Woorady n'a de limites ni spatiales ni temporelles. Comme deuil sans frontières des trépassés et des massacrés -explicités dans cet extrait-, le chant de la mémoire devient pacificateur, symbolisé par les gouttelettes de pluie à fonction purificatrices et lustrales. Cette fonction mystique de la mémoire consiste à, souligne Jean Pierre Vernant, «organiser le passé, mais de sortir du temps, d'arriver à un état où, précisément, la temporalité n'existe plus»⁶¹. Ainsi, le Chant constitue un élément essentiel pour revigorer la vie de Tridarir et celle de ses parents. En effet, la transmission de la mémoire reste incomplète: elle se fait par «morceaux» pour célébrer et réactualiser la mémoire de ses Ancêtres⁶² aussi bien que le souvenir de ses parents.

Ces personnages se donnent pour mission de chanter leurs Rêves afin de protéger leur terre Sacrée *Droemerdeene*. Conscients qu'ils sont les derniers survivants de la Tasmanie, ils

⁶⁰ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du Peuple Ancien. Op. Cit. P.77.*

⁶¹ Vernant, Jean-Pierre, *La traversée des frontières*, Paris. Ed. du Seuil, 2004, p.14

⁶² Fanny Duthil explique que très peu de recherches ont été faites dans le domaine de la transmission des connaissances traditionnelles dans les communautés aborigènes. Dans la culture traditionnelle, les hommes comme les femmes participaient à l'éducation des enfants et donc à la transmission. A partir d'un certain âge (celui de l'initiation), les connaissances traditionnelles et spirituelles se font par genre (homme/garçon ; femme/fille). Par ailleurs, il est difficile de généraliser la situation, certaines communautés aborigènes étaient plutôt matriarcales, les autres plutôt patriarcales sans frontière vraiment bien établies. Par contre, aujourd'hui, effectivement, les communautés aborigènes sont devenues principalement matriarcales. Cela s'explique par l'impact de la colonisation et surtout par les différentes politiques instaurées par les gouvernements australiens successifs (politique d'assimilation en particulier) et les conséquences de ces politiques aujourd'hui (dans le domaine économique, social, éducatif, domaine de la santé, etc.). La situation actuelle en Australie montre que les femmes aborigènes assurent maintenant (et principalement) le rôle de chef de famille et que par conséquent, les communautés ont basculé vers une société matriarcale. Les femmes aborigènes (en particuliers les Elders) jouent un rôle très important dans leur communauté (en tous cas dans les communautés "urbanisées"). Pour celles qui sont restées au plus proche de la tradition (et éloignées des grandes métropoles), c'est moins le cas. Ainsi, il n'y a pas eu de recherche spécifique sur ce basculement, ni sur la façon dont la transmission s'effectue maintenant en zone urbaine. Les autobiographies publiées par les femmes aborigènes sont finalement les seules sources de premières mains disponibles. Fanny Duthil, « L'autobiographie aborigène et la perception du mode de vie traditionnel », Histoire de femmes aborigènes, Paris. Ed. Presses Universitaires de France, coll « Partage du savoir », 2006.

se sentent dans l'obligation de perpétuer l'héritage des Anciens, afin que leur culture ne s'éteigne pas et ce, malgré les massacres perpétrés par les Britanniques assoiffés de pouvoir. Les héritiers du Temps du Rêve persistent à vouloir préserver leur culture matricielle par les évocations aussi bien des souvenirs que des cadavres morcelés qui hantent les cauchemars de Tridarir. Cette importance accordée à la terre, aux rituels et aux ancêtres se confirme dans un article rédigé par l'anthropologue féministe australienne Diane Bell qui souligne : « *Today their living descendents must perform these rituals and celebrate the activities of the ancestral heroes in order to maintain and reaffirm the strength and relevance of the law as an ever-present and all-guiding force in people's lives* »⁶³

En effet, célébrer les activités des héros ancestraux consiste pour ce peuple à maintenir et à réaffirmer la force d'une loi vitale dans la vie des gens.

Par ailleurs, la douleur qui étreint Tridarir lors de la mort de ses parents dont les corps sont saupoudrés de sel pour être vendus et transportés au musée de Londres, le pousse à composer les chants sacrés de l'Emeu et du Varan, les Rêves de sa mère et de son père. Il espère ainsi les retrouver en composant son propre chant, lié à celui de ses parents :

Il se remit à chanter tout doucement des bribes de chants sacrés, remplaçant, pour ne pas se taire, les couplets oubliés par des couplets improvisés ou empruntés à d'autres rêves. Au fil des instants, il composait un seul chant, né des trois chants dont il gardait à peu près mémoire, ceux de ses parents et le sien. Il pressentait obscurément que c'était probablement un sacrilège car chaque chant indiquait un itinéraire précis et trois chants entremêlés aboutissaient à un enchevêtrement des sentiers où ses parents seraient bien capables de se perdre, sans espoir de jamais parvenir aux campements du temps du Rêve.⁶⁴

De fait, l'univers spatial et mythique qui a constitué le royaume en-chanté et enchanteur du jeune Tridarir d'avant la mort de ses parents, constitue irrévocablement un

⁶³ Ce qui signifie en français: " *Aujourd'hui leurs descendants vivants doivent accomplir ces rituels et célébrer les activités des héros ancestraux afin de maintenir et de réaffirmer la force et la pertinence de la loi en tant que force omnirésente dans la vie des gens*".

Bell, Diane, « Women's Business Is Hard Work: Central Australian Aboriginal Women's Love Rituals ». *Signs*, vol.7, N° 2, 1981, pp.314–337. Published by: The University of Chicago Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3173880> Accessed: 17-01-2020 17:51 UTC.

⁶⁴ Benmalek, Anouar, *L'enfant du peuple ancien*, Op.Cit. P.118

élément catalyseur de l'évolution psychique et spirituelle du héros. Cependant, le merveilleux souvenir de la réconfortante case maternelle et de l'imposante forge paternelle s'est estompé face à la tragédie qui s'est abattue sur lui. Il chante à présent sa mémoire. Il fait appel à toutes ses ressources mentales pour tenter de se rappeler des « bribes de chants sacrés » et donner une nouvelle impulsion au Rêve de ses parents et à celui de ses Ancêtres. Chanter le Rêve aborigène est subséquemment une manière de témoigner d'une Histoire anéantie et brisée dans son élan vers l'avant et la vie par une certaine tendance historiographique dominée par l'incertain et l'imprévisible.

De plus, la célébration de l'héritage mémoriel passe par une revalorisation de la tradition orale, du témoignage que l'histoire officielle a occultés. Pour reprendre Mouloud Mammeri lorsqu'il dit que « *l'Histoire est écrite par les vainqueurs, et elle a fait de [nous] les vaincus, mais les amants vrais de la liberté vraie* »⁶⁵ nous considérons le passé *ayant-été* et révolu que l'Histoire officielle fait fort de réduire à néant devient une sorte d'enjeu afin de réhabiliter le passé et de fonder une nouvelle voie à travers l'héritage et la transmission de la mémoire car « *notre histoire, note Kateb Yacine, n'est écrite nulle part, mais aucun fil n'est jamais rompu pour qui recherche ses origines.* »⁶⁶ C'est pourquoi ce « fil jamais rompu » est saisi et réapproprié par des femmes-victimes d'une Histoire dépourvue de vérité qu'elles cherchent à re-crée pour traduire leurs maux. Se met dès lors en marche, une nouvelle stratégie textuelle dans la démarche historienne, celle d'une Histoire transmise par des mémoires de femmes, qui sera la thématique de notre deuxième chapitre.

⁶⁵ Mammeri, Mouloud, Entretien avec Tassadit Yacine, AWAI, Cahiers d'Etudes berbères, Alger, 1990.p.69.

⁶⁶ Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris. Ed. du Seuil, 1956, p.157.

Chapitre II- Décentration : les voix féminines au cœur de l'Histoire

L'imaginaire postcolonial inscrit dans le cœur de sa thématique de la mémoire des voix « subalternes » qui foisonnent dans le texte littéraire. L'Histoire, au sein de cet espace, se fait par l'intermédiaire des femmes qui en sont les témoins.

L'utopie de la voix décorporée, c'est-à-dire sans corps, est une problématique permanente dans la littérature postcoloniale, ce problème de marginalisation est trop souvent la rançon des littératures dites minoritaires prônées par les analyses de Gayatri Chakravorty Spivak, qui représente avec Edward Said et Homi Bhabha ce qu'on a nommé « la sainte trinité » des penseurs de la condition postcoloniale.

Pour nous aiguiller sur ce chemin, Spivak s'est attelée à donner voix aux femmes les plus marginalisées. La voix et l'identité sont les deux concepts auxquels elle accorde beaucoup d'importance. Elle souligne : « *Les questions d'identité de voix posent problème pour moi [...] parce que les métaphores-concepts de l'identité et de la voix sont d'une telle puissance que l'on se met à imaginer que l'on est véritablement ce pour quoi on lutte.* »⁶⁷

Le concept de voix et d'identité sont les deux paradigmes que prônent Gayatri Spivak pour parler de la condition de la femme minorée. Dans son article polémique « *les subalternes peuvent-elles parler ?* », ⁶⁸ elle s'interroge sur les conditions de possibilité d'une prise de parole des voix silencieuses de l'Histoire. Parviendraient-elles à se faire entendre et cesseraient-elles d'être subalternes ?

A la question éponyme que pose son essai, à savoir si la subalterne peut un jour prendre la parole, la théoricienne répond fermement par la négative. Ainsi, même si la subalterne s'égosillait jusqu'à la fin de ses jours, précise Spivak, ce serait dans le vide: « *La subalterne*

⁶⁷ Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris. Ed. Amsterdam. [1985] 2006, p.21

⁶⁸ *Ibid.*

est condamnée au mutisme dans la mesure où il lui est interdit de s'exprimer hors des schémas étriés qui lui sont imposés. »⁶⁹, souligne Marie Chantal Killeen.

Ce faisant, parviendrait-t-on à calfeutrer les fissures dans les récits dominants au moyen des contre-récits des dominés, ceux de la fiction romanesque ?

Un suffrage narratif des « sans-voix »⁷⁰ s'est imposé dans la littérature postmoderne de manière à ce que ces derniers puissent s'insérer eux aussi dans la sphère littéraire. Or, Spivak met en doute l'évocation de l'intellectuel appelé à parler pour les « subalternes » (c'est-à-dire selon l'inflexion qu'apporte Spivak au concept d'Antonio Gramsci⁷¹, ceux ou plus précisément celles qui n'ont pas de voix). Elle dénonce les intellectuels qui s'arrogent ce rôle de médiateurs à donner voix aux « sans-voix ». En effet, dans le texte littéraire, la voix du narrateur permet l'éclosion de celle du personnage et l'empêche de prendre la parole, que ce soit à cause d'un rapport au passé toujours difficile à interpréter ou parce que les derniers témoins disparaissent. La fiction devient peu à peu le vecteur privilégié de la mémoire de la guerre.

Les romans d'Anouar Benmalek sont écrits à plusieurs voix. Pris dans les tourmentes de l'Histoire, ses personnages évoluent dans un univers spatio-temporel déterminé par divers facteurs sociaux, politiques, historiques et culturels.

Ses personnages féminins sont la dictée d'une « voix peuplée » car il s'agit d'une prise de parole des subalternes dans l'espace public ⁷² de la narration. Benmalek essaie de récupérer les voix des démunies afin que celles-ci participent à leur tour à la refonte du dialogue social. Il les fait sortir des grands récits politiques et historiques qui les réduisent à une minorité pérenne et exclue de l'Histoire officielle. Le désir de lutter contre le mutisme aiguillonne son œuvre romanesque car il met en scène des personnages féminins qui ont réellement existé et

⁶⁹Killeen, Marie-Chantal, *En souffrances d'un corps. Essai sur la voix désincarnée*, Montréal, Ed. Notabene, 2013, p.149.

⁷⁰ Par cette notion qui adopte un trait d'union, nous remarquons que ce terme est composé. Celui-ci renvoie à la notion de l'exclu, du marginal, de l'aliéné et de l'être dépourvu de voix émancipée suite aux violences perpétrées.

⁷¹ A l'origine, « subalterne » désignait un militaire qui occupait un rang inférieur. Le terme a été repris par Antonio Gramsci pour décrire la paysannerie rurale dans le sud de l'Italie qui n'a aucun accès à la culture dominante. Exclue des archives de l'Histoire, cette population échappe par ailleurs à l'analyse marxiste de la conscience de classe, faute de pouvoir s'opposer de façon systématique et cohérente à l'état. C'est en sens que l'entend le « Subaltern Studies Collective », groupe de recherche marxiste fondé en Inde auquel Spivak a participé.

⁷² Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak ? », Cary Nelson et Lawrence Grossberg, *Marxism and The Interpretation of Culture*, Londres, Ed. Macmillan, 1988, pp.271-313

que le monde d'aujourd'hui a enfouis. L'univers romanesque les accueille en leur permettant de prendre la parole. A ces propos, Jacques Derrida souligne Dans son ouvrage intitulé *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà* :

Pour moi, la première manière de laisser la parole consiste, dans une situation qui est d'abord la mienne, à faire droit en lui donnant le passage à une voix de femme ou à des voix de femmes qui sont déjà là d'une certaine manière à l'origine de la parole ou de ma parole. Il y a des voix de femmes. Ces voix, je n'écris pas sur elles[...]. D'une certaine manière j'essaie de les laisser prendre la parole – et la garder- à travers moi, sans moi, au-delà du contrôle que je pourrai avoir sur elles. [...] Et cette musique par conséquent, s'il y en a, je ne peux pas dire que je la signe.⁷³

Benmalek accorde la parole à ses personnages féminins mais d'une manière telle qu'il n'a pas le dessus sur elles. Autrement dit, la voix des personnages féminins ne subissent aucune mainmise de la part de leur auteur mais voguent dans la narration avec une suprême liberté.

Les références onomastiques de personnes historiques sont des outils référentiels pour convoquer l'Histoire de façon explicite et participent à la création de ce que l'on pourrait qualifier de « décor historique » à savoir tous les éléments textuels et narratifs qui alimentent l'univers historique du récit.

Le nom propre représente pour Roland Barthes « *un signe volumineux [...] toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagmes* »⁷⁴. Les personnages historiques qui construisent l'ossature de nos récits sont tantôt éléments décorateurs et tantôt acteurs de l'Histoire. Leurs noms désignent à la fois des « *membre (s) effectif(s) de l'espèce humaine* »⁷⁵ et des sujets d'événements qui habitent la mémoire historique convoquant leurs vies et leurs actions. Ces derniers participent à la mise en récit des événements en incarnant des figures (victimes, bourreaux, autoritaires, etc) qui déterminent le(s) contexte(s) du récit.

Le roman *Ô Maria* s'érige en tombeau dans les deux sens du terme, à la fois monument funéraire et hommage poétique aux disparus. L'incarnation du personnage

⁷³ Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Ed. Flammarion, 1980, p.408.409

⁷⁴ Barthes, Roland « Proust et les noms » dans *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* Paris, Ed. Points, [1953] 2014, p.122

⁷⁵ Genette, Gérard, *Fictions et diction* précédé de « Introduction à l'architexte ». Paris. Ed. Points, [1974] 2004, p.115.

anthroponyme Geronima la Zalemona dans la romance suscite un intérêt particulier dans le sens où il constitue un *medium* permettant l'intégration du récit factuel, à la fois biographique et historique, à la fiction. Le romancier lui redonne une voix poétique mais aussi une voix historique. Il s'agit d'un roman que parcourent un souffle épique et une force motrice, qui se dresse comme un manifeste littéraire contre la honte et le mensonge où le silence doit faire place à la voix. Cela est lisible dans la note écrite dans le paratexte du roman en guise de dédicace à ce personnage historique :

« A Geronima la Zalemona
Qui vécut à Torrelas (Espagne) à la fin du XV^{ème} siècle
Et dont la destinée me suggéra en partie celle de Maria »⁷⁶

L'image de Geronima la Zalemona est ressuscitée symboliquement par le personnage féminin Maria autour duquel tourne la narration : outil narratif convoquant la grande Histoire et notamment objet de métamorphoses fictionnelles propres à l'esthétique de Benmalek. Ce personnage historique, carrefour de divers fils narratifs qui constituent le texte, se présente comme le personnage central, centripète de ce dernier. Personnage possédant une essence historique et fictionnelle particulières, elle est l'héroïne qui allie Histoire et surnaturel.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, Benmalek ressuscite également la voix du personnage historique Truganini⁷⁷ sous le même prénom, qui subit une fictionnalisation. Il lui rend hommage dans la note du paratexte de son texte :

« A Truganini, morte le 8 mai 1876, dernière représentante des Aborigènes de Tasmanie, peuple effacé de la surface de la terre par un génocide parfait : sans mémoire pour les victimes, sans opprobre pour les assassins. »⁷⁸

Benmalek inscrit ainsi son récit dans le contexte politique de la première moitié du XX^{ème} siècle. La référentialité historique du toponyme « Tasmanie » et de l'ethnonyme « Aborigènes » n'est pas anodine car elle renforce la capacité de convocation de l'horreur dans la mise en récit de l'Histoire par la fiction.

⁷⁶ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. P.09

⁷⁷Après son enterrement, son corps fut exhumé et son squelette suspendu dans une vitrine au Tasmanian Museum où il resta jusqu'en 1947. Elle est également connue pour sa participation à la « Guerre noire ». En 2002, un musée britannique qui avait conservé des prélèvements de ses cheveux et de sa peau rendit ces restes à la Tasmanie.

⁷⁸Benmalek, Anouar, *L'enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.06

L'oraison funèbre de cette victime historique s'énonce par l'intermédiaire de la fiction par le biais de laquelle Benmalek proclame son deuil poétique mais aussi historique. Truganini, vieille femme aborigène, joue un rôle important dans le maintien des connaissances culturelles, de l'identité et de la culture autochtones et aussi la prévention des pertes culturelles. Une relation synecdochique se maintient entre les peuples et l'espace qu'ils habitent comme le confirme Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : « *l'espace corporel est immédiatement relié à l'espace de l'environnement [...] »*⁷⁹.

Les connaissances générationnelles sont transmises par les vieilles, les grands parents, figures essentielles pour garantir le fonctionnement de la société⁸⁰.

Dans *Fils du Shéol*, Benmalek dédie son roman aux deux figures victimaires dugénocide des Juifs sous la domination du III^{ème} Reich. Il s'agit de Mala Zimetbaum et de son mari Edek Galinski⁸¹. L'auteur ne nous révèle pas de détails sur la vie de ces personnages comme si leur trajectoire était si tragique que le silence empêchait les mots d'inscrire leur mémoire. Il écrit donc dans la note du paratexte du roman :

« A Mala de Zimetbaum et Edek Galinski »⁸²

⁷⁹ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Ed. Points, 2003. p.184

⁸⁰ « Generational knowledge is transmitted orally and often along gender lines. Older Indigenous women have a key role in managing cultural practices and influencing younger people's lives. Some of this cultural knowledge has been reproduced in a book *Ngalangangpum Jarrakpu Purru: Mother and Child*, which describes Warmun birthing techniques and practices ».

[Les connaissances générationnelles sont transmises oralement et souvent selon le sexe. Les femmes autochtones âgées jouent un rôle clé dans la gestion des pratiques culturelles et dans l'influence sur la vie des jeunes. Certaines de ces connaissances culturelles ont été reproduites dans un livre intitulé *Ngalangangpum Jarrakpu Purru: Mother and Child* qui décrit les techniques et pratiques d'accouchement de Warmun].

In: Jeni Warburton and Briana Chambers, "Review Roles of older Indigenous Australians Older Indigenous Australians: their integral role in culture and community" [Australiens autochtones âgés: leur rôle intégral dans la culture et la communauté], Australasian Centre on Ageing, University of Queensland, Brisbane, Queensland, Australia. p.3. 2007.

⁸¹Née en Pologne le 26 janvier 1918 est exécutée par les Allemands à Auschwitz le 15 septembre 1944. Elle parvient à s'évader avec son compagnon Edek Galinski qu'elle a rencontré dans le camp d'Auschwitz. Ils ont été par la suite retrouvés et furent exécutés.

Mala Zimetbaum, avant son exécution, se trancha les veines devant la sentence, elle fut violentée et abattue mais toujours en vie lorsqu'on l'amène au crématoire pour y être brûlée vive. Toutefois, son compagnon fut exécuté par pendaison le jour même.

⁸²Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. P.07.

Nous comprenons que l'auteur accorde une importance déterminante aux disparus de l'Histoire qui apparaît à travers différentes généalogies où les personnages féminins acquièrent une grande portée puisqu'elles sont les clés de voûte de l'édifice romanesque d'Anouar Benmalek. Ces anthroponymes sont des éléments significatifs du décor historique du roman et mettent en évidence la présence de l'Autre, de l'altérité voire de la mémoire traumatique universelle. Cela souligne que l'absence de la référentialité géographique offre un imaginaire s'affranchissant des frontières géographiques, une volonté collective de rendre le deuil de tout le peuple juif d'Europe, réduit à une tragédie sans précédent.

Dans ses romans, l'auteur y décrit, dans un entrelacement de voix et des récits multiples, le destin de ses personnages féminins. Il fait résonner les voix étouffées des femmes, c'est à dire qu'il élargit le concept de la « Voix » afin qu'il recouvre, outre la seule parole, les sons et le sens, cette voix démoniaque ou cette « stéréophonie de la chaire profonde »⁸³ à laquelle Roland Barthes fait référence dans *Le plaisir du texte*. Benmalek ne feint pas de laisser parler « ses » subalternes. Dans un passage du roman *Ô Maria*, l'incantation de la voix de Maria est pesante même après sa mort : « *Rappelle- toi de moi, on m'a coupée la langue, on m'a brûlée, je suis bien morte... je suis bien morte...* ». ⁸⁴Dans ce passage, l'on comprend que Maria est comme le Phoenix qui meurt et qui renaît perpétuellement de ses cendres. Elle est l'héritière d'une mémoire ensevelie car son spectre représente sa mémoire goulue, insatiable de vérité, de voir et de voix vers la lumière.

Les voix doubles de Maria ainsi que sa voix spectrale représentent la volonté de l'auteur de donner plusieurs timbres de voix à son héroïne pour inscrire son empreinte vocale et briser le silence historique sur son sort tragique.

De plus, *L'Enfant du peuple ancien* s'inscrit expressément dans la réflexion contemporaine de la voix, jusqu'à en tirer sa forme et son principal sujet. Cette fiction se donne à lire comme une orchestration subtile de voix mises en résonnance les unes avec les autres dont les échos se relancent et s'entrelacent par-delà les époques. Dans un passage, le personnage féminin Truganini témoigne du taux de mortalité du peuple aborigène en voie de disparition et les répercussions qu'elle génère quant à la vente des crânes aborigènes :

⁸³ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris. Ed du Seuil. Coll « Tel quel », 1973, P. 105.

⁸⁴ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. p. 423.

«- depuis que nous sommes moins d'une dizaine, le prix de chacun de nous va augmenter en flèche à mesure que nous crevons. La dernière charogne d'entre nous vaudra de l'or ! »⁸⁵ Cette spécificité de la voix féminine est propre à la poésie d'Anouar Benmalek en ce qu'elle réfléchit sur elle-même. Elle est inscrite et traduite par et dans le corps de Truganini comme le souligne Lydia Flem, écrivaine psychanalyste dans *La voix des amants* !:

La voix s'enracine dans le corps et s'en échappe. De toutes les substances corporelles, elle est l'émanation la plus intense [...] il y a toujours dans l'expression vocale la mise en évidence d'une intention, la voix est profondément liée à l'interpellation. Parler ou chanter, c'est s'adresser à quelqu'un, se faire connaître dans sa présence, sa souffrance, son interrogation ou sa volonté.⁸⁶

Cette citation explique que la voix est traduite par des affects et des expressions émanant du corps comme identité vocale en rapport avec l'Autre pour s'affirmer et exister. Ainsi, parler de voix renvoie à une métaphysique implicite de la présence, présence d'un sujet, de son intention, du passage de son intériorité sonore vers l'extérieur. Ce qui est propre à chaque voix et qui permet son identification est indéniablement l'appartenance culturelle du personnage et son idiosyncrasie.

De surcroît, dans *Fils du Shéol*, l'auteur met en scène un personnage féminin qui a historiquement existé : Sawtche⁸⁷ ou Saartjie Baartman. Sawtche nous saisit par la force du réalisme que dégage sa voix mémorielle. Elle témoigne de l'épouvantable massacre qui a réduit le peuple Nama et Hereros en « *phrases hachées de longs silences* »⁸⁸. Ce personnage-

⁸⁵ Benmalek, Anouar, *L'enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.83

⁸⁶ Flem, Lydia, *La voix des amants*, Paris. Ed. Le Seuil, 2002. p.24-25.

⁸⁷Sawtche nous fait penser à Saartjie Baartman, cette femme Khoisan réduite en esclavage et exhibée en Europe pour son large postérieur, où elle était connue sous le surnom de « Vénus hottentote ». De son vrai nom Sawtche, née vers 1788-1789 dans le Cap-Oriental (Afrique du Sud) et morte à Paris le 29 décembre 1815, elle est considérée comme étant issue des « races inférieures » par les Européens. Il s'agit d'une figure emblématique de la revendication des peuples d'Afrique noire de leur race, âme et culture noire. Elle symbolise également la nouvelle attitude revendicative des peuples autochtones quant à la restitution des biens culturels et symboliques ainsi que des restes humains qui figurent dans les musées du monde entier.

Comme les Héréros et Namas dont les têtes furent coupées et transportées à Berlin pour qu'elles soient étudiées, Sawtche, de par son statut d'esclave fait d'elle une femme disséquée au nom du progrès des connaissances humaines pour ainsi confirmer sa race inférieure par rapport aux races blanches.

⁸⁸Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.358

témoin des exactions du passé témoigne du péril qui s'était abattu sur son peuple, avec une rage pleine de hargne :

Plus de la moitié du peuple Héréro piégé comme du gibier en un seul endroit ! [...] La Schutztruppe ne s'était pas déplacée pour négocier, ah non ! mais pour rayer de la surface de la terre ces nègres irrévérencieux[...]s'apprêtaient (Les rebelles)sous prétexte de projets de nouvelles lignes de chemin de fer, à les dépouiller de leurs terres et à les encager dans de minuscules réserves sans eau ni pâturages.

Dans la suite de cet extrait, l'auteur montre la manière barbare dont La Schutztruppe avait déshumanisé les Hereros :

pour chaque colon assassiné, mille Héréros seraient réduits en bouillie de chair et de sang et mêlés à la poussière de ce pays qui n'était plus le leur ! [...] femmes éventrées alors qu'elles suppliaient qu'on les prenne comme esclaves au lieu de les tuer, bébés achevés à la baïonnette après avoir été jetés en l'air, vieillards aux yeux arrachés puis attachés à des fourmilières, guerriers pendus par grappes aux acacias avec du fil de fer ou brûlés vifs au milieu de buissons épineux empilés sur eux [...] des patrouilles allemandes, guidés par des pisteurs namas, s'empressèrent, les deux semaines suivantes, de s'enfoncer loin dans le désert afin d'empoisonner les rares points d'eau rencontrés...⁸⁹

Dans ce passage, la délégation de la parole à Sawtche se dresse longuement pour témoigner de la condition tragique de son peuple. Elle témoigne pour ces femmes violemment brutalisées et réduites en « *bouillie de chair et de sang* », pour les bébés tués à la baïonnette ainsi que pour les vieillards brutalisés ou brûlés vifs. La voix de Sawtche cherche à briser les carcans de l'oubli historique de ce génocide et à redonner vie aux victimes lâchement assassinées. L'utilisation des points d'exclamation dans la narration exprime l'intonation de la voix de Sawtche, voix pleine d'indignation, de stupeur et de colère face aux actes barbares et déshumanisants des Allemands du II^{ème} Reich.

En sus, l'auteur réunit sous la même substance narrative deux figures historiques qui appartiennent à un espace spatio-temporel différent. Truganini, la dernière représentante des Aborigènes de Tasmanie et Sawtche, victime du massacre des Hereros et Namas. La

⁸⁹*Ibid.* p. 360-361-362

particularité historique qui les lie réside dans le fait que toutes deux, esclaves et témoins de leur sort tragique, furent décapitées, analysées et exposées en Europe au nom de la science et du progrès.

Ce faisant, ces romans persistent à redonner voix aux corps meurtris et broyés par les bourreaux faiseurs d'Histoire et d'histoires, et à revendiquer la puissance d'une voix inouïe au bord de l'extinction, ces voix « gutturales, les ensauvagées, les insoumises »⁹⁰ dont parle Assia Djebar dans *Ces voix qui m'assiègent* et que prend en considération la voix de la fiction.

II-1- La permanence de la femme-mère : l'héritage mémoriel

La figure de la « mère » marque un retour en force dans la littérature contemporaine. En tant que victime des assises de la société, de la violence de son conjoint, de son rôle matriciel dans la vie, elle se libère dans la fiction littéraire pour s'émanciper de tout interdit. A ces propos, Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme* souligne : « *Le retour à la mère est un fascinant retour, elle demeure une inconnue ou une énigme [...] il s'agit de réaliser les désirs de la mère, qui est souvent apparue comme une victime, dont l'être vrai, de liberté et de fantaisie, était enfermé dans les interdits et dans la loi du père* »⁹¹

Le personnage de la mère est très significatif dans le texte d'Anouar Benmalek dans la mesure où il incarne le rôle de « passeuse de mémoire » dans la chaîne familiale et filiale. Le psychologue et écrivain Malvine Zalberg⁹² nous explique le pouvoir sacré dont dispose la figure de la mère dans sa relation avec son enfant :

Ce qui donne cet énorme pouvoir à la mère est qu'elle peut répondre aux besoins aussi bien biologiques qu'amoureux de l'enfant : ses réponses constituent la loi ou les règles, ses demandes sont des commandements, et ses désirs des projets. Le dit premier décrète, légifère, l'aphoriste est oracle, il confère à l'Autre réel son obscure autorité, fait trace dans la mémoire, où on retrouve souvent la voix

⁹⁰Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris. Ed. Albin Michel, 1999, p.29.

⁹¹Didier, Béatrice, *L'écriture-femmes*, Op.Cit. p. 26.

⁹² Psychologue, psychanalyste et docteur en psychanalyse, professeure adjointe de l'Institut de psychologie de l'Université de l'État de Rio de Janeiro.

persécutrice de ses mots, et ses impératifs toujours présents. Il s'agit ici donc de l'émergence du sujet et de l'empreinte qu'il reçoit de l'Autre.⁹³

La maternité joue un rôle primordial dans la construction identitaire. Elle est garante des traditions sociales et traditionnelles au prisme avec leurs contraintes et leur poids atomiques. La permanence de la figure de la mère signifie que le retour à la mémoire se fait par son intermédiaire. Sa mémoire, en tant que « voix », en tant que « porte-parole », représente un sacré intouchable dans la mesure où elle porte en elle les germes de la vie. Elle est celle qui porte et qui donne la vie. Notamment, elle représente une figure régénératrice de par sa fonction de source d'inspiration et de création envers son enfant.

Dans son article « Filiations littéraires »⁹⁴, Dominique Viart montre l'importance qu'acquiert la question familiale et le thème de la filiation dans la littérature de l'extrême contemporain. Le personnage enfant serait ainsi le dépositaire⁹⁵ de cette transmission mémorielle, l'héritier⁹⁶ et le survivant qui « *se réapproprie le legs des ascendants* »⁹⁷.

Ce faisant, l'évocation de l'enfance confirme la vocation maternelle des femmes.

Les romans de notre corpus mettent en évidence la part de l'oubli de la mémoire et sa subjectivité en impliquant ainsi les processus de transmission d'une mémoire sujette à effacement. De plus, la notion de dette accompagne toujours celle de l'héritage car nous « *sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes* »⁹⁸. Paul Ricœur rappelle explicitement l'association heideggérienne entre la dette et l'idée de « charge », de « poids », de fardeau du passé qui relie le présent et le futur.

⁹³Zalcberg, Malvine, *Qu'est-ce qu'une fille attend de sa mère*, Paris, Ed. Odile Jacob 2010, p77.

⁹⁴Viart, Dominique, « Filiations littéraires », in Jan Baetens & Viart, Dominique (éds.), *Écritures contemporaines 2*, Paris, Minard (coll. Lettres modernes), 1999 pp.115-139.

⁹⁵ Dans notre contexte, le dépositaire n'est pas seulement la personne qui garde ce qu'on lui confie mais aussi le détenteur, l'émetteur et le protecteur d'une mémoire historique.

⁹⁶ Au sens d'inscription de la parole de la victime dans le temps pour empêcher la fabrique des effacements d'une mémoire manipulée.

⁹⁷Lapointe, Martine-Emmanuelle & Demanze, Laurent, « Présentation: figures de l'héritier dans le roman contemporain ». *Études françaises* 45 (3), 2009. p.6.

⁹⁸Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil. 2000. p.497

Trois figures testimoniales témoignent du spectacle de l'horreur de la disparition de leurs mères dans les trois romans de notre corpus. Tridarir, Juan, Karl sont les re-générateurs d'une mémoire génitrice au prisme d'une Histoire manipulée.

II- 1-1- Tridarir, le dépositaire d'une mémoire sacrée aborigène

Dans la culture aborigène, la loi est orientée vers les hommes mais les femmes y occupent une place considérable⁹⁹. Diane Bell, l'anthropologue australienne, souligne à ce propos « *To the extent that women's rituals endure and encode crucial aspects of gender relations and therefore of aboriginal culture, women and their rituals contribute most significantly to the continuity of aboriginal structures in a colonial frontier society.* »¹⁰⁰

Reconnue comme nourricière et reproductrice, la permanence de la « mère » est une des modalités d'inscription de la mémoire dans le texte d'Anouar Benmalek. Ce qui est transmis à l'enfant, ce sont les images traumatiques qu'elle a vécues. Dans *L'Enfant du peuple ancien*, le personnage Woolaya blottit son enfant contre elle et le console contre l'horreur des « chasseurs blancs » :

Calmé par la main protectrice de sa mère, le sommeil de Tridarir se remplissait bientôt d'averses de minuscules enfants noirs tombant dru sur les villes et les champs où régnaient ces abominables envahisseurs venus de si loin et qui croyaient que tout leur appartenait. Un jour il en était persuadé, à force de rêver, il parviendrait, lui Tridarir, à recréer cette pluie qui peuplerait à nouveau le Droemerdeene de ses parents chéris...¹⁰¹

⁹⁹ Comme le confirme Fanny Duthil dans son ouvrage intitulé *Histoire des femmes aborigènes*. Paris. Ed. Presses Universitaires de France, coll « Partage du savoir », 2006.

¹⁰⁰ Ce qui signifie en français: "Dans la mesure où les rituels des femmes endurent et codent des aspects cruciaux des relations de genre et donc de la culture aborigène, les femmes et leurs rituels contribuent le plus significativement à la continuité des structures aborigènes dans une société frontalière coloniale."

Diane, Bell, « Women's Business Is Hard Work: Central Australian Aboriginal Women's Love Rituals ». Op.Cit. P.25

¹⁰¹ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.78.

Dans ce passage, Tridarir se voit l'héritier du « Temps du Rêve ». Son espoir est de « repeupler » d'Aborigènes sa terre Droemerdeene. Cette dette qui l'obsède est transmise par ses parents qui chantent les sentiers sacrés des Rêves des Ancêtres pour ranimer le « Temps du Rêve » et pour lui transmettre la mémoire du peuple aborigène. La narration omnisciente permet de souligner l'affect des personnages et donne une dimension plus intime à la description de la guerre. Dans son article, Diane Bell montre l'harmonie qui se crée entre les hommes et les femmes quant à la célébration de leur appartenance à la société aborigène :

Both men and women have rituals that are closed to the other, both men and women allow the other limited attendance at certain of their rituals, and finally there are ceremonies in which both men and women exchange knowledge and together celebrate their membership in the one society and their duty to maintain the law of their ancestors.¹⁰²

[Les hommes et les femmes ont des rituels qui sont fermés à l'Autre. Les hommes et les femmes permettent à l'Autre une participation limitée à certains de leurs rituels, et enfin il y a des cérémonies dans lesquelles les hommes et les femmes échangent leurs connaissances et célèbrent ensemble leur appartenance à la société et leur devoir de maintenir la Loi de leurs ancêtres].

Les parents de Tridarir sont ainsi tiraillés entre leur devoir de transmettre l'histoire et leur volonté de protéger le dernier Aborigène de l'Australie, leur enfant. La guerre constitue des événements de la rupture, de l'incompréhension et de l'impossible. La mise en récit de la « disparition » dans ce passage est relayée par des personnages confrontés à une crise qui les dépasse. Le narrateur produit en effet un sentiment de désespoir dans la narration, le recours aux points de suspension anticipe l'épouvante qui régnerait sur le peuple aborigène, celle de leur effacement sur la surface de la terre.

Tridarir, inquiet par l'absence d'héritiers qui chanteront le Rêve de ses Ancêtres, est pris de panique, il brome : « *-Qui héritera de nos Rêves, qui les empêchera d'agoniser sans espoir de survie ? Et si plus aucun Rêve ne veille sur notre terre, nous n'aurons pas mérité d'avoir vécu, notre disparition sera plus vile que la mort* »¹⁰³. Le ton de précipitation de la narration

¹⁰² Diane, Bell, « Women's Business Is Hard Work: Central Australian Aboriginal Women's Love Rituals ». p.7

¹⁰³ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op. Cit. p.74

insufflé à l'écriture une impression d'urgence surdéterminée par un état de confusion, d'angoisse et d'impuissance face à la catastrophe.

Dans un autre passage, l'on montre le travail de mémoire que fait Tridarir à l'égard de ses parents. Il prie et implore de toutes ses forces son Rêve à l'aider à régénérer leur mémoire souillée et profanée par les chasseurs anglais : « -Ô Fourmi à miel, aide-moi à ne pas me tromper et à bien chanter les chemins des Rêves des père et mère de ma vie, aide-moi à retrouver les sons de leurs parcours vers le pays de nos anciens. Aide-moi Fourmi, à les aider. »¹⁰⁴ Etant le seul descendant de tout un peuple massacré et génocidé, Tridarir sollicite son Rêve qui est la « Fourmi » pour qu'elle l'aide à restituer le chant du Rêve de ses parents et à les guider à retrouver les leurs.

Pour rappeler le souvenir de sa mère, Tridarir invoque son Rêve. Mais sa tentative échoue, provoquant le désespoir de l'enfant de ne pouvoir ressusciter le souvenir de sa maman. « ...Powamena, ma maman, c'est impossible à moi tout seul, tu le sais bien ? Rien que toi, comment pourrai-je te réchauffer avec ton gros ventre et tes deux seins, tu le sais bien ? »¹⁰⁵. Dans ce passage, il y a lieu de montrer l'attachement du personnage-narrateur à sa terre et à sa culture aborigène à la fois attractive et effrayante. Son expérience intime de la guerre a une partie liée avec une expérience collective.

Ce qui est transmis, ce qui reste, ce sont donc les images traumatiques vécues par la mère. C'est cette «trace» définie par Ricœur comme «résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant».¹⁰⁶ Ce faisant, c'est à travers les mots des survivants que se transmet la mémoire. A travers cet enfant, se déploient les enjeux de la transmission de la mémoire, prônée par le personnage de Woorady que l'auteur illustre :

La mère lui avait assuré que les défunts vivent dans les campements du ciel par la force des rêves de ceux qui leur ont survécu. S'il n'y a plus personne pour rêver d'eux et leur présenter l'offrande de tristesse qui leur revient, les innombrables bivouacs autour desquels se réchauffent les ancêtres qui se sont succédé depuis le temps du Rêve disparaîtront à l'instant même. Rêver des morts, c'est les réchauffer. Les défunts ont besoin de cette chaleur car, là-haut la nuit, il fait très froid, malgré la multitude des feux d'étoiles.¹⁰⁷

¹⁰⁴*Ibid.* p.117

¹⁰⁵*Ibid.* p.173

¹⁰⁶ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Op.cit. p.6

¹⁰⁷ Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Op.Cit. p.173-174 .

Dans ce récit, la transmission mémorielle s'est d'abord réalisée par la parole de la mère. Tridarir incarne le dépositaire d'une culture traditionnelle et d'une mémoire sacrée, ancestrale voire millénaire. C'est à lui que revient la filiation et l'héritage de toute une communauté. Sans son Rêve et ses incantations, ses Ancêtres disparaîtraient à jamais. Ici, la mère ne représente pas le rôle avéré de la femme nourricière et reproductrice mais celui d'une Mnémosyne, d'une garante des traditions ancestrales aborigènes, ce qu'en effet Diane Bell souligne dans son article :

For women I found it was not the role of child bearer per se that was being celebrated. Rather, women were casting themselves as the nurturers of emotions, of country, and of people. As women "grow up" children, so they "grow up" country and relationships. Women see themselves as responsible for the maintenance of social harmony; hence their concern with health and with potentially explosive emotions. Any imbalance in these domains is a threat to their community. In the strife-ridden context of settlement life in Central Australia this is a truly awesome responsibility.¹⁰⁸.

[Pour les femmes, j'ai trouvé que ce n'était pas le rôle de porteuses d'enfants en soi qui était célébré. Les femmes se considéraient plutôt comme les nourricières des émotions, de la patrie et des gens. Comme les femmes « grandissent » leur pays et leurs relations. Les femmes se considèrent comme responsables du maintien de l'harmonie sociale ; d'où leur souci de la santé et des émotions potentiellement explosives. Tout déséquilibre dans ces domaines constitue une menace pour leur communauté. Dans le contexte de conflit de la vie coloniale en Australie centrale, il s'agit vraiment d'une responsabilité vraiment impressionnante].

Ces passages nous montrent que l'écriture, parfois impuissante à dire l'impossible et/ou l'impensable, ne doit pas avoir honte de son incapacité à vouloir tout dire et dévoiler. Dans notre récit, elle puise son manque de faculté d'énonciation aux sources de la tradition, du mythe, des rites, de la préhistoire et de la fiction pour manifester le « visible » comme l'une des formes de la mémoire des hommes.

¹⁰⁸Bell, Diane, " Women's Business Is Hard Work: Central Australian Aboriginal Women's Love Rituals" Op.Cit. p. 8.

II- 1- 2- Juan, un héritier de la mémoire morisque

Dans *Ô Maria*, le personnage Juan est animé par une furieuse obsession de ressusciter la figure de sa mère, brûlée vive par l'Inquisition espagnole. Témoin du spectacle de l'horreur de l'effacement du corps emblématique de sa mère sur un bûcher, de sa beauté infinitésimale, Juan peint le corps de Maria, à la fois victime et figure maternelle, et ce pour perpétuer sa mémoire et laisser une trace de son passage:

Pendant deux longues heures, Juan va tourner la plaque sur son coussin et tracer des traits sur le vernis. Il croit dessiner les saillies, les ombres, les méplats du visage de sa mère d'après l'ultime vision entr'aperçue sur le bûcher. Surmonter enfin la trahison de sa mémoire pour tenir la promesse qui s'était faite, à Rome, de graver pour l'éternité les traits de cette femme-là.¹⁰⁹

Une flétrissure noire due à la scène apocalyptique du bûcher imprègne l'imagination de Juan. Une impression de désespoir se dégage de l'énonciation du récit et montre l'incapacité de Juan à rendre possible l'impensable. L'héritier de la mémoire morisque tente d'immortaliser sa mère, avec les « ombres » d'une vie pleine de turpitudes, de déshonneurs et de peurs mais aussi de la montrer dans toute sa gloire pleine de détermination, de bravoure, d'audace et de vaillance. Mais, faute de pouvoir se souvenir entièrement du visage de sa maman, sa tentative échoue :

[...] et ce temps qui a dévoré goulûment ce qui subsistait en lui d'enfance, puis d'adolescence, s'était révélé amplement suffisant pour gommer de son souvenir le visage de la mère[...] Dans son souvenir de ce matin, il n'y a plus que les flammes du bûcher. Et ce regard de la suppliciée, horrible d'épouvante, mais sans aucun trait à reporter sur la plaque.¹¹⁰

¹⁰⁹Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.354

¹¹⁰*Ibid.* p.355

Il y a lieu de comprendre que le parcours de Maria en tant que vengeresse de son peuple morisque anéanti et en tant que protectrice de son enfant est l'un des plus héroïques dont Juan n'est pas fier, preuve en est son désir de s'ériger en gardien du Temple de la mémoire de sa mère. Il est celui qui brise tous les interdits et nomme l'ineffable. Il revient à sa terre natale afin de retrouver sa mère. Mais comme un « être-en-dette » selon l'expression heideggérienne, il est angoissé par ce passé qui le hante. D'abord, il l'a cherchée à Valence, ensuite chez ceux qui ont fait d'elle une victime inquisitoriale tel son père qui l'a dénoncée au Saint-Office pour conduite immorale. Enfin, il a essayé de peindre sa figure suppliciée et a cherché les toiles dessinées par Don Miguel Ribera afin de garder sa mémoire et la sauver de l'oubli. Incontestablement, Juan est bien l'héritier de la mémoire de sa mère.

II- 1- 3- Karl, gardien de la mémoire juive

Benmalek ne manque pas de mettre le personnage féminin comme garde-fou contre les oublis de l'Histoire face aux violences historiques. Il essaie de l'immortaliser dans la littérature mais aussi dans l'Histoire en vue de dénoncer les exactions du passé et du présent. Dans *Fils du Shéol*, la figure de la mère est représentée doublement : victime des deux régimes totalitaires du II^{ème} Reich et du III^{ème} Reich en tant que Juive et Herero. Karl, personnage enfant, est témoin du sort tragique de sa mère. Sur la scène spectrale du Shéol 2 et du Shéol 10, l'auteur nous montre Karl suppliant un « ange » de lui faire revoir le visage de sa mère, elle qui l'a tant aimé et qui l'a protégé contre le Sonderkommando: « -oh, montre-moi ma mère encore une fois, je t'en prie ! Elle me manque tellement...un court instant... une minute seulement... »¹¹¹.

En se rappelant le sort tragique de sa mère, l'auteur nous fait part de la profonde douleur qui étreint l'enfant :

L'enfant comprend brusquement le comportement de sa mère : elle tente d'éloigner les policiers de l'immeuble ! Une immense tristesse, en forme d'averse de gouttes gluantes d'amertume, occupe instantanément la place de la brume dont il se croit constitué. C'est ça le vrai enfer, celui que l'on fabrique soi-même parce qu'on ne

¹¹¹Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.179.

peut pas cesser d'aimer ceux qu'on aime..., comprend le mort avec un irréprouvable affolement devant l'éternité de souffrance qui l'épie¹¹².

Ce passage rend compte de l'inscription de la figure maternelle au cœur de notre roman. Le souvenir de la mère déclenche une forte charge émotionnelle chez le revenant Karl car le deuil est difficile à faire. L'impossibilité de comprendre ou d'accepter la mort entraîne des images du passé dont le protagoniste a du mal à se défaire.

Dans une autre scène sur Shéol 10, Karl nous rappelle la violence et les brutalités subies par sa mère: « *C'est ma mère qu'ils frappent, elle a mal, tellement mal ! Que va-t-elle devenir ? Et moi, j'ai si besoin d'elle !* »¹¹³ Ainsi, Karl fait-il office de gardien de mémoire. Tout se passe comme si la présence de ces souvenirs obsessionnels garantissait la permanence de sa mère ou du moins, de sa mémoire violentée.

Sur la même scène fantomatique, l'auteur nous montre le spectre que fut le bébé d'Hitjiverwe désignant du doigt sa mère abattue par des Allemands: « *Gémissant, le fantôme inexpérimenté montre du doigt sa mère aux prises avec un garde allemand qui la traîne par les cheveux* »¹¹⁴ L'enfant que l'auteur surnomme « Petit Dieu », témoigne en tant que revenant, de la rude violence des camps d'extermination en Afrique de l'Est et qui a conduit justement à sa mort.

Le personnage Hitjiverwe, figure d'une combattive, s'occupait sans relâche de son enfant « sans nom ». Et ce, afin de le maintenir encore en vie malgré les conditions de vie infernales des camps d'extermination. Nous en déduisons que le « petit Dieu » est un « être en dette » et que son intervention sur ce « lieu de mémoire » constitue de la sorte le désir de réparer la « dette » envers le parcours d'une mère sacrificielle, qui a essayé de le protéger à tout prix et de le sauver face à la férocité des Allemands. L'auteur nous fait part de la douleur de la mère illustrée par son mutisme après la perte de son enfant:

En plus, jamais, jusqu'au jour de sa propre mort, malgré les coups, les hurlements et les menaces de pendaison pour insubordination, Hitjiverwe ne prononça d'autres paroles humaines, même quand, le lendemain à l'aube, elle ensevelit dans la fosse le petit être enveloppé de ce tissu qui aurait dû le tenir bien au chaud et que fut advenu l'instant, un peu dérisoire, de prier pour le salut du nouveau disparu¹¹⁵.

¹¹² *Ibid*, p.260.

¹¹³ *Ibid*, p. 394.

¹¹⁴*Ibid*, p.394.

¹¹⁵*Ibid*. P. 391.

Le roman *Fils du Shéol* constitue une sorte de cri de scandale contre la mort. Comme figure du témoin-martyr, Hitjiverwe ne prononce aucune parole malgré les menaces des Allemands. Le silence comme topos de l'expérience mémorielle s'impose quand le chagrin et le deuil oblitèrent toute source de bonheur en temps de guerre.

L'inscription de l'éthique de l'héritage et de la transmission mémorielle dans notre corpus ajoute sans conteste une touche aux occurrences de la mémoire au féminin dans l'univers romanesque d'Anouar Benmalek. Ainsi, la célébration de l'héritage passe non seulement par une revalorisation de la tradition orale, du témoignage que l'histoire officielle a occulté, mais aussi par l'importance d'en révéler les oublis. La remémoration du passé maintient vivant le pays et son peuple. Dans son article dédié à la transmission intergénérationnelle, L'universitaire Caroline Andriot-Saillant explique en effet que « [...] l'héritage [mémoriel] devient force de vie lorsqu'il est parlé par l'héritier. Le sujet entre alors en sa possession et peut en faire don, en retour, aux générations précédentes, rénové par sa mise en mots. Il semble bien que ce soit constitutif de ce que nous appelons l'humanité». ¹¹⁶

En sus, le roman aura permis d'exprimer le fantasme maternel, le cycle de l'éternel retour, celui du retour aux origines incarné par la figure de la mère. Ce personnage se présente à la fois comme porteuse de vie, porteuse de l'enfant en gestation, comme quelqu'un d'irréductiblement dévoué refusant que ses efforts soient voués à l'échec, voire à la mort. De fait, nous remarquons que la mémoire transmise est justement celle de la mère, contrastant en cela avec la tradition patriarcale dans laquelle la mémoire se transmettait du père au fils ¹¹⁷, ce qui rend compte de l'inscription de l'auteur dans la postmodernité.

C'est à travers les mots des survivants ou des morts que se transmet la mémoire. Les personnages deviennent d'une manière symbolique la répétition ou la réincarnation des figures maternelles. Leurs corps se font ainsi crypte ou tombeau, le « tombeau de l'impossible

¹¹⁶Andriot-Saillant, Caroline, « *Paroles, langues et silences en héritage : Essai sur la transmission intergénérationnelle au XXe et XXIe siècles* ». « Introduction ». Université Blaise-Pascal. Presses universitaires de France. 2009. p. 7.

¹¹⁷ Cela n'exclut pas la figure du père dans la transmission mémorielle. Dans le roman *L'Enfant du peuple ancien*, le père de Tridarir lui transmet en présence de sa mère la mémoire culturelle des Aborigènes. Dans notre contexte, il s'agit de donner de l'importance à l'économie de la figure maternelle en tant que « passeuse de mémoire » en termes de sa permanence significative et caractéristique dans le texte.

oubli » pour reprendre l'expression de Lapointe et Laurent Demanze¹¹⁸ comme pour les ressusciter et leur donner une nouvelle vie. *De facto*, le passé devient « hantise » pour ces personnages gardiens des vies ancestrales néantisées par la domination totalitaire. Ainsi, ils sont surchargés du passé, marqués par des souvenirs qui font intrusion avec frénésie dans leurs consciences et qui deviennent incontrôlables. De là, découle l'importance de préserver les événements du passé et le legs des générations antérieures pour forger une identité propre tout en héritant de la mémoire du passé brouillée avec les ressacs de la modernité.

L'inscription des femmes victimes de l'Histoire constitue une « révélation » au sens de « témoignage »¹¹⁹ afin de rassasier la voix goulue des femmes victimes d'une Histoire fantôme. Assia Djébar note à ce propos :

Le paradis se trouve aux pieds des mères. » Si le christianisme est adoration de la vierge mère, l'Islam, plus brutalement, entend par « mère », avant même la source de tendresse, la femme sans jouissance. Avec l'espoir obscur que l'œil-sexe qui a enfanté n'est plus de ce fait menaçant. La mère seule peut alors regarder.¹²⁰

Par ces voix féminines, Benmalek ouvre l'espace textuel, et par là le champ mémoriel à des expériences féminines et à des regards féminins sur l'Histoire. Sa posture d'auteur engagé redonne, définitivement, vie aux intermittences de la mémoire et à l'Histoire sans gouvernail pour les inscrire dans les nouvelles mythologies postmodernes. Jean Paul Sartre affirmait que : « *l'on n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon.* »¹²¹

Dans nos trois romans, l'expérience de la violence est inscrite dans le corps des victimes. Ce corps mutilé qui veut dépasser sa mutilation se fait par la rémission de la « Voix » afin de se réaffirmer et de braver tous les interdits. Cette Voix prend en charge le travail de mémoire que l'Histoire a bafoué et se donne pour mission la transmission d'une vérité cachée. La voix se fera ainsi création contre des siècles de surenchère historiographique.

¹¹⁸ Lapointe, Martine-Emmanuelle & Demanze, Laurent, «Présentation: figures de l'héritier dans le roman contemporain». *Études françaises* 45 (3), 2009. p.8.

¹¹⁹ Le sens littéral du mot « révélation » en grec est *apocalypsis*, apostolos qui signifie témoin.

¹²⁰ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris. Ed. Albin Michel, 2002. p 250.

¹²¹ Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Ed. Gallimard, 1948.

II-2- Voix et figures de femmes comme pivot de l'appropriation de la mémoire

Le roman postmoderne s'acharne à problématiser son mode d'énonciation. La « Voix » s'appréhende comme un outil narratif et linguistique mais aussi comme un support de poétique et d'imaginaire littéraires. Ainsi, son inscription dans le texte narratif est-il problématique car sa place « littéraire » et sa portée poétique sont indéfectiblement aporétiques dans la mesure où la voix qui se fait entendre est porteuse de sens dans chaque culture et projette toute son attention vers l'Autre.

Dans notre contexte d'étude, il ne s'agit pas de faire référence à la figure de l'auteur pour parler de la « Voix » qu'assume un « je » énonciatif mais à cette pléthore de voix narratives, étrangères, qui débordent la narration à la manière définie par Roland Barthes : « [...] pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. »¹²²

Ainsi, les voix narratives qui se réapproprient la Voix de Benmalek traduisent un imaginaire de l'« incertain », de la perte, de la dérision et de « l'inquiétante étrangeté » pour reprendre l'expression de Freud.

Dans son introduction à *S/Z*, Roland Barthes affirme que la littérature prend forme dès qu'il n'est plus possible de répondre à la question : qui parle ?¹²³ Il est impossible de poser ainsi la question de la Voix en littérature sans qu'immédiatement on ne déborde d'une question purement technique de narratologie¹²⁴ (qui raconte ? pour qui ? quoi ? et comment ?).

¹²²Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » in: *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV* [1968], Paris, Ed. du Seuil, 1984, p.61.

¹²³ Barthes, Roland, *S/Z*, Paris. Ed. du Seuil, coll « Tel Quel », 1970.

¹²⁴Voir les rubriques « voix » mais aussi « mode du récit » dans *Figures III* de Gérard Genette. Paris. Ed. du Seuil, 1972.

II- 2- 1- La voix : quelques acceptions

Chaque personne se réapproprie le langage propre à son pays, à sa culture et à sa classe sociale afin de se réapproprier son propre idiolecte. A ce propos, dans *La voix et le phénomène*, Jacques Derrida souligne que la voix est cette « *chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi- de s'entendre-en l'absence du monde* »¹²⁵. Cette voix en soi qui est en train de s'entendre égrène ainsi les mots en donnant du sens et des émotions, chair sonore qui veut se faire entendre et s'affirmer. Dans cette perspective, Derrida souligne que la voix est à appréhender « *dans sa chair transcendante, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair* »¹²⁶. L'énigme de la voix phénoménologique ne peut ainsi s'expliquer que par soi comme auto-affection, c'est-à-dire dans la chair spirituelle de celui qui pense, comme conscience¹²⁷ transcendante en dehors de toutes les sciences objectives à l'exemple de la phonétique, la phonologie ou physiologie.

Le phénomène de la voix est aussi le gage de la philosophie de Merleau-Ponty. Ecrire sur la voix, c'est réfléchir à la relation entre le sujet et l'objet, celle de la voix entendue et de la voix articulée comme le souligne Merleau Ponty : « *Je m'entends et du dedans et du dehors ; j'éprouve autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée.* »¹²⁸

Cette polyphonie sonore qui forme ainsi un chœur finit par se joindre pour former non pas un vide ontologique ou un « non-être » mais une seule voix restituée par l'être du corps et l'être du monde. Ainsi, la voix de la chair est celle du visible.

D'après Merleau Ponty, la voix serait à penser dans ce qu'elle signifie (un vouloir- dire) et dans ce qu'elle effectue (un pouvoir-faire). Elle relèverait donc de l'« idéalité

¹²⁵ Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl [1967]*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998, p.15-16.

¹²⁶ *ibid.* p.15

¹²⁷ « La voix est conscience disait Derrida. Aucune conscience n'est possible sans la voix ». *Ibid.* P.89

¹²⁸ Ponty, Merleau, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », [1964] 1988. P.192.

maîtrisée du phénomène »¹²⁹, ou plus exactement phénoménalité et possibilité seraient liées dans et par la voix.

La conception barthésienne de la voix est appréhendée notamment en ce qu'elle représente un espace interstitiel entre « le dehors du sens et du non-sens » entre « l'exprimé et l'imprimé », entre un « vouloir-dire » et un « faire silence ». Ainsi la voix est insaisissable en ce qu'elle se situe à la charnière de plusieurs sens. Barthes souligne : « *Il y a donc à entendre, dans ce qui est dit de la voix, ce qui se pense par cette réflexion même, ce mouvement qui fait de la voix un objet de réflexion chaque fois particulier, en même temps qu'un véritable opérateur de pensée* »¹³⁰. Cet « opérateur de pensée » dont parle Roland Barthes signifie que la Voix est une pléthore de significations en ce qu'elle constitue un réservoir linguistique et culturel considérable.

Dans nos romans, nous nous intéresserons à la voix féminine, traduite par l'écriture en ce que celle-ci fait trace du passé. Elle est affective dans le sens où elle est motivée par des sensations concrètes. De ce fait, le corps littéraire et le corps physiologique participent à l'effectuation de la voix et des sens qu'elles manifestent. Notre conception de la voix est donc de montrer ce que la voix signifie et ce qu'elle effectue dans l'expérience traumatique des violences historiques.

II- 2- 2- Quelle (s) Voix ?

Anouar Benmalek fait de la voix un dépositaire de son œuvre littéraire. Il parle avec la voix des autres car sa voix est hantée, possédée et habitée par les échos des autres voix, voix inaudibles qu'il essaie de restituer. Ainsi, cette voix romanesque semble vouloir sortir non seulement de la tombe où elle est ensevelie mais aussi du texte littéraire qui la ressuscite et l'accueille pour lui permettre de témoigner des horreurs de la guerre et des crimes contre l'humanité. En effet, cette « Voix » se constitue une nouvelle identité qui transcende à la fois sa posture littéraire et phénoménale.

Par ailleurs, l'instance narrative des textes d'Anouar Benmalek est elle –même cette Voix qui accompagne des personnages dotés de voix ou dont la voix est éteinte tout en ayant

¹²⁹ Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*. Op.Cit. p.86

¹³⁰ Barthes, Roland, *Le Grain de la voix*, « de la parole à l'écriture », Paris, Le Seuil ; « Points /essai », 1999, p.3

un corps, une sensibilité et une conscience. L'omniprésence des voix sans corps dans le récit représente une entreprise complexe. Les topos de quelqu'un ou de quelque chose qui parle à travers l'écrivain nous interpellent. Donner voix aux « sans-voix » exige ainsi qu'une voix « extatique »¹³¹ pallie l'économie de leur silence afin de leur redonner une voix qui porte une voix « audible ». Cela nous fait penser au dialogue *Ion* de Platon quand Socrate s'exprimait sous la dictée de *Daimon*. Le syntagme énigmatique du « Démon de Socrate » signifie cette puissance supra ou infrapsychique de l'expérience humaine (archanges, spectres, génies, fravartis, anges) caractérisée par des mélopées de voix, de visions, de réminiscences, de traumas, etc.

Ce modèle de voix « extatique » ou daïmonique, nous le reconnaissons aisément sous ses apparences francophones et postcoloniales c'est-à-dire par la voix des figures féminines que canalisaient les théoriciens de l'écriture au féminin à l'exemple de Assia Djébar qui, dans *L'Amour, la Fantasia*, représente toutes ces voix féminines - de par sa voix transcendante - qui témoignent de leur douleur historique. Elle souligne : « *Ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine./ Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.* »¹³²

Ainsi, la voix mémorielle « extatique » de notre auteur vient-elle réveiller toutes les voix ensanglantées ou tuées/tuées par l'Histoire ? Sa co-présence avec les voix narratives des personnages féminins interpelle le lecteur en instaurant un rapport d'intimité avec elles. Se met alors en marche un processus d'identification quand bien même nous voudrions, nous lecteurs, nous distancier de cette voix qui hante mais qui, en même temps, séduit. La Voix desMaux crée chez la victime des émotions fortes et met l'accent sur les expériences de la guerre. Les empreintes de leurs traumas sont transmises au travers leurs échos et leurs réverbérations somatiques. Leurs voix servent d'ancre apaisante et rendent leurs blessures plus accessibles. Nous nous tâcherons dans la suite de notre analyse d'illustrer ces voix mémorielles afin d'ancrer et de réintégrer dans notre récit l'expérience du traumatisme et notamment, de revivre le passé.

¹³¹C'est-à-dire selon l'étymologie grecque, d'une voix ventriloquée qui parle hors de soi ou à côté de soi, cette voix autoritaire peut être.

¹³²Djébar, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Paris. Ed. LGF. 2008. P.285

II- 3- Les métaphores de la Voix féminine

La métaphore de la voix se grave d'enjeux divers, un magma sonore fait éclore les lignes du récit. Des cris, des hullements, des chants, des sanglots, des sons et des onomatopées débordent des fictions de Benmalek. En effet, la question de la fonction poétique de la voix en littérature suppose que chaque voix possède une étoffe particulière par son rythme, sa sonorité, sa couleur et son timbre. Ainsi, des voix « sans- voix », des voix audibles, des voix inaudibles, des voix interdites, des voix spectrales s'imposent dans la narration pour « dire » une mémoire profanée.

II-3-1- La voix traumatique :

La voix romanesque du personnage-victime constitue un lieu d'inscription des expériences traumatiques. Les événements tragiques sont racontés dans le texte littéraire par des instances énonciatives ou sous des focalisations différentes qui ne cessent de ressasser de manière sempiternelle et répétitive leur trauma. Le traumatisme est donc lié à la voix qui le dit et qui engendre des « effets de voix ». Ainsi, le fonctionnement de la voix traumatique révèle la teneur de la mémoire et du témoignage. Bien que les voix soient marquées par le traumatisme, elles témoignent d'un travail de reconstruction mémorielle car elles se réveillent pour briser le silence et l'interdit par le biais des histoires, des chants et des chansons. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar note :

Cette fonction de porte-parole ou plutôt de porte-mémoire, cache en fait le resserrement des femmes dans l'espace (la tendance à les immobiliser, et au même temps, ou à défaut, à les calfeutrer, à les envelopper, à les ensevelir de bouts de linge ou d'un linceul). Cette tendance à l'asphyxie du corps amène la seule translation possible : supporter sa vie par le chant, la lamentation, l'incantation par la voix seule libérée. Oui, faire de la voix qui

s'élançe puissante, âcre, vengeresse, écorchée ou simplement nue, la seule consolation immédiate.¹³³

En effet, les personnages d'Anouar Benmalek deviennent des « porte-parole » ou/et des « porte-mémoire » comme le souligne Djebbar dans le passage ci-dessous. Le corps asphyxié serait la voie possible pour assurer et supporter le temps de guerre. Pour ce faire, cette voix libérée devient réconfortante par le chant, poignante par les lamentations. « [...] *Laparole féminine lyrique, disait Djebbar, mise souvent en avant dans une fonction privilégiée (chanter la mort, ou souvent, en pleine noce, chanter la mélancolie...), cette parole-là est hyperbolique pour masquer un autre type d'expulsion des femmes : l'expulsion de l'écriture* »¹³⁴

Djebbar joue le rôle de figure matricielle pour l'inscription des femmes dans la littérature algérienne. L'écriture de l'Histoire et de la mémoire a mené l'auteure à accueillir les voix des femmes dans ses textes, à leur céder la parole en faisant de son œuvre une fiction habitée par les voix étouffées puis ressuscitées grâce à l'écriture.

Ainsi, déléguer une « voix audible » à des personnages féminins dont la voix est étouffée semble l'engagement d'Anouar Benmalek qui ne cesse d'offrir un « lieu de mémoire » à ces voix inarticulées par des voix daïmoniques, chantantes et pleureuses¹³⁵ pour les libérer et leur permettre de s'émanciper. Assia Djebbar ne manque pas de rappeler que l'incantation de la voix féminine est propulsée de manière parfois « hyperbolique » pour se faire entendre et subsumer ainsi son statut de subalterne.

Dans *L'Enfant du peuple ancien*, après la naissance de Tridarir, Truganini, la vieille Aborigène se lamente face au tragique de la situation que cette dernière naissance en terre de Tasmanie rend encore plus déchirante parce qu'elle est le début de la fin pour le peuple Aborigène :

¹³³Djebbar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris. Ed. Albin Michel, 1999, p.75.

¹³⁴*Ibid.* 75.

¹³⁵Pour reprendre le terme d'Assia Djebbar quand elle souligne : « C'est ainsi, par exemple, que la fonction de pleureuse devient la plus belle parole, la plus enviée : elle n'est pas seulement parole pour tous, elle est souvent improvisée sur le bord d'une circonstance tragique. Mais c'est aussi comme si la liberté de cette parole chantée, restant elle aussi dangereuse, ne pouvait que se faire sous le sceau de la mort. Et ainsi, elle rassure ». Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*. Op.Cit

Le Rêve est boiteux ! A quoi ça sert, un garçon, s'il n'a pas de fille à se mettre entre les jambes ? Aucune d'entre nous, dans toute l'île, ne peut plus porter d'enfant ! Quand ton fils sera en âge de procréer, il n'y aura plus aucune femme noire dans toute l'île...Ni aucun homme noir¹³⁶.

Truganini est secouée par de longs sanglots, chose que l'écriture fragmentée montre expressivement dans cet extrait. L'écriture est non-linéaire car elle est fissurée par le halètement violent produit par la voix suffocante du personnage. Cette asphyxie langagière - explicite dans l'utilisation de la ponctuation (points d'exclamation, points d'interrogation, virgules, trois points de suspension) rend compte du trouble traumatique de Truganini à l'idée de la disparition du peuple Aborigène d'Australie. Cette voix traumatisante, « pleureuse » qui l'étreint agit sur le lecteur d'une façon affligeante et ce, afin de le faire participer au travail de mémoire, au deuil de cette communauté éliminée de la surface de la terre. Dans ce roman, Benmalek ne manque pas de rappeler le rôle prédominant des vieilles femmes dans le maintien de l'équilibre social. A ces propos, dans un article intitulé « Review Roles of older Indigenous Australians Older Indigenous Australians: their integral role in culture and community », les universitaires Jeni Warburton et Briana Chambers notent: « *Within many Indigenous households across Australia, women, particularly older women, often dominate. In these situations, such women have a very important role in shaping and maintaining Indigenous identity and culture.* »¹³⁷

[« Au sein de nombreux ménages autochtones à travers l'Australie, les femmes, en particulier les femmes âgées, dominant souvent. Dans ces situations, ces femmes ont un rôle très important à jouer pour façonner et maintenir l'identité et la culture autochtones. »]

Ainsi, la femme est représentée dans la culture aborigène comme le pilier de toute une société. Au-delà de son rôle matriciel dans la procréation, elle lutte pour garder les valeurs culturelles aborigènes. Dans un ouvrage intitulé *Elders : Wisdom from Australia's Indigenous Leaders*, l'artiste visuel Peter McConchie rapporte les témoignages des femmes aborigènes de la Tribu de Manta. Il cite:

¹³⁶Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*. Op. Cit. p.80.

¹³⁷Warburton, Jeni et Chambers, Briana, « Review Roles of older Indigenous Australians: their integral role in culture and community » Op. Cit. pp 12-32.

We are the women who are fighting to keep the culture going. We've been teaching the younger women and the women that were taken away, teaching the people the lost culture. We really know the land. We were born on the Manta, born on the Earth. And never mind our country is in the desert, that's where we belong, in the beautiful desert country. The learning isn't written on paper as whitefellas' knowledge is. We carry it instead in our heads and we're talking from our hearts, for the land. ¹³⁸

[Nous sommes les femmes qui luttons pour maintenir la culture. Nous avons enseigné aux jeunes femmes et aux femmes qui ont été emmenées à enseigner aux gens la culture perdue. Nous connaissons vraiment la terre. Nous sommes nés sur la Manta, nés sur la terre. Et peu importe, notre pays est dans le désert. C'est là où nous nous appartenons, dans le magnifique pays désertique. L'apprentissage n'est pas écrit sur papier comme le sont les connaissances des whitefellas. Nous le portons à la place de nos têtes et nous parlons de notre cœur, pour la terre].

Dans *Fils du Shéol*, Sawtche témoigne de la rudesse de la violence dont a été victime Hitjiverwe :

Mon mari m'a frappée jusqu'à la veille de sa mort, les maîtres allemands m'ont fouettée avec le sjambok tout le temps où j'ai travaillé pour eux, j'ai tellement reçu de roustes dans ma vie qu'elles ne me font plus peur. Elles me font mal, c'est vrai, mais pas peur. Et puis, une négresse de plus ou de moins sur cette maudite terre, quelle différence ? Je ne le fais pas pour toi, fille, je le fais parce que j'ai honte pour mon fils et mes petits-fils. Ils m'ont tout raconté, ils se sont vantés d'avoir servi les Blancs contre des Noirs, comme si ça rendait leurs étrons moins puants et leurs fesses moins noires !¹³⁹

D'une voix attristée, Sawtche raconte la douleur infligée par son mari ainsi que par les Allemands. Comme sujet d'énonciation, elle témoigne du chagrin et de la honte de savoir que son fils et son petit –fils participent à l'asservissement de leur propre peuple. Le timbre de sa

¹³⁸McConchie, Peter, *Elders: Wisdom from Australia's Indigenous Leaders*. Port Melbourne. Cambridge University Press Australia. 2003. p.17-18. Dans cet ouvrage, il s'agit des peuples indigènes et de leurs modes de vie traditionnels et contemporains. *Elders* est une série de chapitres rédigés par des anciens des tribus de toute l'Australie. Chaque chapitre décrit une apparence considérable de la vie tribale. L'aîné parle au nom de sa tribu en expliquant quels rituels ils adoptent et quelles visions du monde ils en ont.

Peter McConchie, vidéaste et directeur de projet « A Traditional Cultural Practices ». Ses premiers travaux ont en grande partie porté sur la diminution du nombre de suicides chez les jeunes aborigènes grâce à la transmission par leurs aînés de leur culture traditionnelle.

¹³⁹ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*. Op. Cit. P.371

voix est si haletant que la narration semble secouée sous l'effet de la douleur convulsive qui l'étreint. Remarquons combien cette voix traumatique agit sur la manière dont la mémoire de la victime est représentée. L'auteur dote cette femme d'une voix mémorielle mais aussi d'une voix qui demeure encore victime de la domination historique. Cela explique que la démarche de l'auteur consiste à montrer que cette femme soumise, sans-voix, continue à se battre pour dévoiler une voix qui refuse de se taire.

Les personnages féminins d'Anouar Benmalek sont présents sur toute la scène romanesque. Une place considérable leur est réservée dans sa fiction, tantôt en figures vivantes, tantôt en figures spectrales, tantôt en figures de femmes idéalisées dont toutes les voix énonciatives témoignent. Ces figures n'échappent pas à la conscience de l'auteur, elles y ont place et y font trace. Elles incarnent une mémoire qui passe par la douleur et le combat pour s'extirper du gouffre du silence éternel. L'on peut conclure que l'auteur fait un travail de mémoire en faisant histoire de cette mémoire meurtrie qu'il veut recréer dans l'historiographie.

Dans la suite de notre analyse, nous aborderons les « voix interdites » émanant des personnages féminins à la recherche d'une identité singulière.

II-3-2- La voix interdite

Les « voix interdites » sont celles-là qui transgressent tout à la fois la tradition patriarcale, les représentations stéréotypées et condescendantes de ceux qui dominent la représentation de la femme, que ce soit dans les domaines littéraire, politique, religieux, mais également dans les médias qui les bâillonnent pour les réduire au silence.

Cette voix « interdite » - morcelée et fragmentée- qui parle au nom des « sans-voix », au nom des invisibles et des inaudibles, veut rompre des décennies de silence en brisant la voie/voix puritaine d'une femme assujettie aux valeurs ancestrales parce que ce qu'elle raconte est ineffable, charnel voire tabou. Ces voix ont quelque chose de subversif à dire, que les bien-pensants ne veulent pas entendre, elles veulent perturber, fondamentalement et salutairement, les lecteurs. C'est pourquoi, si elles ne sont plus interdites par la loi, elles le demeurent symboliquement, par les résistances que nous leur opposons.

Dans son Essai de psychanalyse, Sigmund Freud souligne que : « *L'objet d'art comme produit de l'imaginaire est révélateur d'une vie profonde, d'une conduite sous-*

jacente, d'un fragment oublié de notre archéologie. »¹⁴⁰ L'œuvre d'art serait donc considérée comme le fruit de l'accouchement des désirs refoulés dans le subconscient. Ces désirs sublimés s'expriment à travers la récurrence des images et des expressions obsédantes dans le roman, produites par l'écrivain. De ce fait, la littérature est un socle où les interdits paralysants font l'objet systématiquement de transgression de la part des écrivains.

Dans ses romans, Benmalek interroge la violence sexuelle exercée contre les femmes ayant fait l'objet de captivité de la part des tenants de l'hégémonie totalitaire. La trajectoire des personnages féminins offre des intrigues permettant une véritable autopsie des effets les plus pervers de ces événements violents. En effet, l'auteur procède à une remise en question systématique des fondements d'une morale jugée davantage comme hypocrite que comme garante des droits humains.

Dans *Ô Maria*, le personnage éponyme Maria met en avant sa vie de « pécheresse » qui la mènera droit au bûcher. L'auteur s'adonne à un discours qui mêle description d'ébats amoureux et expression d'une fantasmagorie délirante et manifestement blasphématoire de son héroïne. Le discours indirect libre de l'auteur permet de plonger dans l'inconscient de Maria, qui anticipe sur sa fin inéluctable de pécheresse, condamnée à « périr » à cause du poids de ses désirs charnels. Elle s'enfonce dans le délire blasphématoire et ce, au milieu de l'acte sexuel avec son mari Gaspar: « *La tête sur la paille rouie, elle émit aussi, au moment où l'Italien se vidait en elle, l'un des vœux les plus blasphématoires de son existence : « Ah... Que je connaisse plus de rencontres de ce genre que les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah* ». ¹⁴¹

Aussi gratuit que délirant, ce blasphème ne lui en fait pas moins peur et l'héroïne réapparaît aussitôt sous un visage dramatique, celui d'une créature pervertie et avilie par l'horrible existence qu'elle a menée. Le narrateur décrit le sentiment de Maria à l'instant où elle profère son offense à Dieu :

Elle eut très peur, parce qu'elle jouit à l'instant précis où le mot « Allah » s'évaporait dans son esprit, comme si l'horrible blasphème avait été l'ultime coup de hanche de l'homme qui venait de lui faire l'amour. Encore hagarde, la femme du maçon pouffa : ce trou entre ses jambes était bien la seule

¹⁴⁰Sigmund, Freud, *Essai de la psychanalyse*, (tr. fr, André Bourguignon), Paris. Ed. Payot, coll « Petite bibliothèque Payot », 1981. P.129.

¹⁴¹Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. P.315-316.

chose au monde capable de lui faire oublier les chagrins qui lui broyaient la vie!¹⁴²

En faisant de son corps meurtri et souillé, le lieu même où les traces d' « une mémoire troublante » doivent être effacées, l'auteur montre le sens profond que l'on pourrait donner à l'attitude de la Morisque face à un destin funeste qu'il a choisie comme figure sacrificielle livrée aux affres de son temps. Ainsi décrit, le corps de Maria se délie de son martyre au moyen d'une exaltation du désir et du plaisir qui prend la forme d'une luxure pécheresse en même temps qu'elle cherche à exorciser, comme au travers d'une thérapie, la mémoire traumatisante de ce corps broyé par ces chagrins que lui inflige la vie.

Précisons que l'attitude blasphématoire de Maria dans cet extrait est le fruit de la connaissance d'une religion à travers un texte falsifié : le Livre qu'elle insulte est faussé, le Dieu qu'elle blasphème est une image issue de ce Coran manipulé par les promoteurs de l'Inquisition, autre forme de viol-ation spirituelle des Morisques pour les inciter à se détacher de la religion musulmane. La déraison dont fait preuve Maria est donc une conséquence de ce projet d'en finir avec l'existence morisque dans toutes ses manifestations. Anouar Benmalek précise en effet : « (...) *la déraison qui semble s'emparer de certains d'entre eux est le reflet exact de cette époque de barbarie sans borne*»¹⁴³

La perversion du sacré est donc présentée dans le récit comme étant l'œuvre de l'Inquisition avant qu'elle ne devienne le fait de la folie de Maria-Aïcha. En effet, la jeune Morisque découvre le contenu obscène de l'*Alcoran* et fut étonnée d'abord car le texte saint est écrit en « aljamiado », langue où le castillan est transcrit en arabe.

Bacchanales, orgies, scènes de viol et de prostitution foisonnent dans nos fictions. Dans les romans *L'Enfant du peuple ancien* et dans *Ô Maria*, des scènes de viol débordent dans la trame narrative.

Dans *L'enfant du peuple ancien*, cinq fillettes Hereros sont sauvagement violées par Wallace, un ex-prêtre Allemand et tous ses acolytes, auxquels il avait donné « la bénédiction ». L'un de ces personnages nommé Baker témoigne : « [...] *cinq fillettes toutes*

¹⁴²*Ibid.*

¹⁴³Benmalek, Anouar, « *Ô Maria* : hymne au courage et au désespoir des derniers musulmans d'Espagne ». In : *Chroniques de l'Algérie amère. Algérie 1985-2011*. Op.Cit.. p.361

nues, blotties derrière des buissons, qui grelottaient de terreur [...] Les petites hurlaient, les autres ont fait une ronde et les attrapaient par les cheveux. »¹⁴⁴. Les vociférations des fillettes expriment leur dégoût de subir ce viol ignoble sous la menace des agresseurs. Leurs voix sont interdites car elles enfreignent l'ordre phallocratique par/de leurs petites voix offensées et douloureuses. De même qu'est enfreinte l'éthique de la narration.

Des agressions sexuelles semblables sont présentées dans le roman *Ô Maria*. La voix interdite de Maria explose ainsi dans tout le texte qui éclate en tous sens. La description du viol procède au travers de stratégies de dramatisation accompagnées du recours à un langage cru. Le martyr Maria est restitué dans la scène suivante de manière impudique tant le narrateur choisit de décrire de façon photographique la perversité accompagnant le geste du violeur Bartolomé :

De l'autre main il entraîna son esclave vers le lit. Ecartant l'épée du pied pour libérer de la place, il coucha l'adolescente sur le dos. Les hauts-de-chausses à demi baissés, il s'assit à califourchon sur ses seins. Fermant les yeux, il poussa durement son sexe contre les lèvres de sa captive. [...] La poitrine écrasée par le poids de la brute, Maria tenta d'écarter le sexe qui butait contre ses dents. - Je ne peux pas ... maitre...j'étouffe...j'étouffe... votre poids sur ma poitrine. ¹⁴⁵

Remarquons la manière quasi théâtrale dont cette scène montre l'association de l'épée, du corps massif et compresseur du violeur, sa libido déchainée et du fouet, symbole de l'esclavage et de l'asservissement forcés, tous ces éléments dressés contre le corps frêle de la jeune captive. Ramenée au contexte de l'historicité, une telle scène ne peut qu'orienter le lecteur vers une autre manière de se représenter le déroulement de l'événement passé. Une manière qui permet de voir ce que l'on ne peut voir à travers la seule perspective historique tant l'imagination et la fiction permettent de dire plus, voire mieux les faits.

« - Je ne peux pas ... maitre...j'étouffe...j'étouffe... votre poids sur ma poitrine » était la seule parole de refus et de résistance, proférée par Maria, au poids de l'agresseur qui l'étouffe.

La fiction romanesque procédant de sa propre mécanique permet alors de faire succéder sur la scène de l'histoire les différents représentants des viols des Morisques. En

¹⁴⁴Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op. Cit. p.247.

¹⁴⁵*Ibid.* P.191.

effet, après avoir restitué le geste de celui qui incarnait le bras armé de l'Inquisition- Bartolomé- le narrateur montre un autre viol commis par celui qui en représentait la voix artistique, le peintre Don Miguel Ribera. Ce Maître, oppresseur qui avait reçu Maria en esclave de « plein droit » puisque il l'avait achetée comme modèle physique à peindre, s'adonne lui aussi à l'exercice de la violence sexuelle sur elle. Après l'avoir violée maintes fois de son regard quand il la peignait nue, il la viole sauvagement en apprenant sa relation avec son amoureux, le jeune apprenti peintre Lorenço. Le narrateur nous présente ainsi la scène du viol en usant d'expressions empreintes d'obscénité :

Il avait abattu la cognée de son poing sur le vagin. Maria se mit à hululer tant la souffrance était inimaginable(...) Dans un demi-évanouissement, elle sentit que l'homme allongé sur elle s'était dégrafé et cherchait, de ses doigts pareils à des griffes, l'entrée de sa vulve... elle poussa un hurlement de désespoir : - Dame Ana !...Sau...Sauvez moi »¹⁴⁶.

L'on note que la Morisque est tellement blessée physiquement qu'elle fait appel à Dame Ana, la femme qui l'accablait de tâches ménagères, mais la seule qui aurait pu l'arracher à l'emprise de son bourreau. Or, Dame Ana n'a pu la libérer car le ton de sollicitation de Maria était étouffé sous le poids de son oppresseur. Ce qui témoigne du caractère traumatique des effets de la violence sexuelle.

Dans une autre scène de viol, Maria préparant le pichet de peinture, couvre le peintre-agresseur d'injures pour l'avoir ainsi violée:

Que ton cul soit ravagé de furoncles, que leur pus remonte jusqu'à ta bouche ! Si tu savais avec quelle volupté j'enfoncerais un long couteau dans l'outre qui te tient lieu de ventre, je découperais tes entrailles en tellement de morceaux que...Ah, jete ferai passer ton sale ricanement et je...¹⁴⁷

Sa voix vengeresse et le ton offensif de ses injures expriment son mépris à l'encontre de Don Miguel. En effet, la voix outragée de Maria peut s'interpréter comme une atteinte à la dignité

¹⁴⁶*ibid.* P.182.

¹⁴⁷*ibid.* P.119.

de l'agresseur, or en se rendant compte du caractère immoral de ses injures, Maria faillit implorer son bourreau : « *Pitié, messire, ce n'ai pas vrai, je n'ai pas songé à... !* ».

Ainsi, c'est cette marque d'irrespect qui caractérise le ton injurieux de la voix mémorielle de Maria que nous qualifions de voix interdite.

En définitive, les romans d'Anouar Benmalek témoignent de la persécution des femmes à travers l'Histoire. En voulant la dépasser par la seule rémission de la Voix, cette voix opprimée veut se raconter, « s'autoriser » à prendre la parole et affirmer son autorité face à l'opresseur. En effet, cette voix interdite qui brave l'interdit culturel veut se réaffirmer de manière exagérée en brouillant notamment la syntaxe narrative afin de dénoncer violemment le caractère inhumain.

En outre, parmi les voix mémorielles qui foisonnent dans la narration, la voix spectrale semble inhérente à l'instance énonciative. De manière symbolique, cette voix n'est pas interdite car elle offre un « lieu de mémoire » à toutes ces voix silencieuses qui ne peuvent témoigner lors de leur vivant et qui, une fois mortes, prennent la parole et deviennent des voix émancipatrices. Nous verrons l'analyse de cette séquence où la spectralité est source d'une obsession mémorielle.

Par ailleurs, l'incapacité de dire l'impossible, l'indicible et l'impensable au travers de mots plausibles, est traduite par des voix mortes au sens où leur timbre atteint l'acmé du silence. Des voix « mutilées » imprègnent la scène littéraire pour témoigner de l'horreur des violences extrêmes subies par les personnages féminins.

II-3-3- La Voix mutilée

Le cri comme nous l'avons évoqué précédemment (voir le hurlement dans la « voix interdite) mime la distance entre le lecteur et cette violence illustrée dans les romans. Le cri émerge sur la scène romanesque pour traduire ce corps féminin mutilé, décapité et enseveli et ce, par le surgissement d'une Voix qui témoigne contre la surenchère historiographique d'une part, et de la domination totalitaire d'autre part.

Les trois romans d'Anouar Benmalek sont sous-tendus par l'angoisse des femmes, reproduisant des échos de la société érigée par les hommes-bourreaux. Les cris des personnages féminins ne représentent pas seulement une « voix mutilée » mais la voix de la

mémoire, qui vient du fond d'un endroit lointain à la fois présent et absent. Ce cri nous fait penser à des auteurs contemporains francophones qui mettent en scène des voix mutilées pour témoigner contre la barbarie humaine. Nous faisons référence à Maryam Madjidi avec son roman *Marx et la poupée*¹⁴⁸ et Atiq Rahimi qui a publié un roman intitulé *Syngué Sabour Pierre de patience*¹⁴⁹ où il met en scène un personnage féminin afghan soumis au patriarcat. Ce personnage désacralise Dieu et maudit son époux obscurantiste. Dans ce roman, cette femme « sans nom » crie pour se libérer à la fois de toutes les offenses infligées par cet obscurantisme religieux et du silence dans lequel elle était emmurée pendant des années. Face au corps de son mari inerte, elle dévoile ses secrets et s'affranchit du dogme de la tradition en vociférant¹⁵⁰.

Dans *Ô Maria*, le personnage Maria subit moult violences corporelles qui la poussent à émettre des cris gutturaux, voire voraces afin de témoigner contre tout asservissement. Avant qu'elle ne soit brûlée par l'Inquisition chrétienne, le gardien témoigne de la scène quasi-théâtrale de sa mise à mort :

La Maria eut toute la nuit pour regretter ses aveux. Brisée par la douleur, elle n'ignorait plus qu'elle avouerait tout ce qui lui restait à avouer si on la soumettait de nouveau aux brodequins. Elle décida de prendre les devants. Quand le juge, accompagné du bourreau, s'en revint, au matin, pour l'interroger, il l'a trouva avec la bouche et le menton en sang. Pour ne pas trahir malgré elle ses acolytes, la morisque s'était tout simplement tranché la langue avec les dents ! On aurait beau la tenailler, lui briser les genoux, la soumettre aux charbons ardents ou au chevalet, sa bouche, même si elle ne lui obéissait plus, ne préférerait plus que des cris de bête. Le comble, c'est que pour éviter qu'on le lui recousît, elle avait piétiné le bout de langue qu'elle s'était arraché [...] On l'a torturée maintes et maintes fois par la suite. Pendant des mois, malgré les braises et les cordes, personne n'est parvenu à comprendre ce qu'elle glapissait. L'hérétique avait été plus rouée que ses juges, mais à quel prix !¹⁵¹

L'on relève ici le courage dont fait montre cette femme, qui, ne voulant pas dénoncer sa communauté, se fait trancher la langue. Malgré tout ce qu'elle subit comme violence, elle

¹⁴⁸ Madjidi, Maryam, *Marx et la poupée*, Paris. Ed. Le nouvel Attila, 2016.

¹⁴⁹ Rahimi, Atiq, *Syngué Sabour. Pierre de patience*, Paris. Ed. P.O.L. 2008.

¹⁵⁰ « Des cris de douleur l'envahissent (douleur de son enfance, de la guerre) : elle prend ses genoux entre ses bras, enfouit sa tête, et crie. Un seul cri déchirant [...] Le froid ou l'émotion, les larmes ou la terreur saccadent son souffle. Elle tremble. » p. 121-122. In : Rahimi Atiq. *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.* p.376.

préfère continuer à se battre pour protéger son fils Juan. Ici la mémoire de Maria que l'auteur veut nous transmettre par l'entremise des témoins que Juan avait rencontrés à Valence est une « métamémoire » dans la mesure où elle s'est fait de manière fantasmagorique et dans la douleur. Premièrement, Maria au corps meurtri, a souhaité faire mémoire par elle-même, en ayant été livrée à une violence inquisitoriale d'une part, et d'autre part à cause de son statut de femme de sa communauté. Deuxièmement, l'auteur veut faire entendre cette mémoire féminine-maternelle à la fois historique et fictionnelle. Maria désire que sa mémoire et son histoire demeurent et se fassent connaître.

Ce passage est construit de telle manière à mettre aussi en valeur le cri. La langue avec laquelle elle veut témoigner est mutilée. Les « cris de bête » qu'elle profère avec sa langue coupée est une manière métaphorique de charger le pouvoir mémoriel à se faire entendre même d'une voix mutilée. Inlassablement, la voix criée de Maria est une voix kamikaze qui survivra même quand le corps sera déchiqueté et mutilé. Ici, la narration adopte une écriture que l'on pourrait qualifier de « sonore » car reposant sur un vocabulaire à connotation acoustique : « cris », « briser », « proférer », « glapissait », « tenailler », « chevalet ». Aux cris animaliers du personnage Maria qui se prolongent dans cet extrait d'une gradation ascendante, le silence s'impose. Cette rupture qui signifie la fabrique de l'effacement de la voix par les tenants du pouvoir donne à lire un instant latent qui manifeste une réflexion, une compréhension voire un déchiffrement du mal.

Ainsi, ce bout de chair arraché à sa langue est le topo d'une voix mémorielle qui a longtemps été biffée et qu'elle dégage hors d'elle dans la seule volonté de se faire entendre.

De ce fait, l'auteur nous fait symboliquement « écouter » la voix mutilée de son protagoniste par la douleur que lui cause sa langue tranchée et notamment par la violence des bourreaux acharnés sur son corps exposé. La mémoire de Maria s'était vite propagée dans toute la ville de Séville. Elle s'est fait entendre de manière à la fois affligée et douloureuse pour que les personnages-témoins en parlent. Cette métamémoire qui caractérise les effets et les affects de la mémoire féminine est une mémoire qui dépasse le champ de la réalité, c'est une mémoire qui se fait et s'écrit dans un langage hyperbolique afin qu'elle puisse émerger en pleine lumière. La voix est ainsi un « *subterfuge littéraire pour rendre la disparition* »

nécessaire et impossible, autrement dit, la rendre sensible et donc physiquement insupportables
»¹⁵²

Indéniablement, l'image traumatique que nous présentent les scènes d'horreur donne au lecteur un sentiment d'empathie, comme s'il participait à la scène, créant ainsi un espace qui n'est ancré ni dans le passé ni dans le présent.

Par ailleurs, rompre le silence des « sans-voix » se traduit par plusieurs procédés narratifs. Le recours à l'Echolalie et au psittacisme se fait de manière abondante dans la narration afin de traduire la mémoire mutilée, désincarnée qui sera ensuite réincarnée sous des formes tout à fait insolites.

Dans *Fils du Shéol*, le personnage Elisa déchaîne un ouragan de sentiments douloureux pour tenter d'expliquer à son fils Karl (comme on l'explique dans les histoires pour enfants) la particularité d'être Juif.

J'aurais voulu que vous soyez nazis, vous aussi. Comme ça, plus de problèmes, plus de peur, j'aurais des copains qui ne me détesteraient pas et il ne serait plus question de partir à l'étranger ! Hurlait Karl.

La maman lui répond :

- Karl, mon Karl chéri, il n'y a aucun mal à être juif au lieu de chrétien, c'est...c'est juste comme préférer les poires aux pommes ou encore...posséder un nez en trompette à la place d'un nez droit ou rond... Tu vois, mon loustic, ce n'est pas plus grave... Je te le jure sur ma tête et sur celle de ton père...¹⁵³

L'injustice raciale et le « non-sens » des événements créent, dans le passage ci-dessus -un vacarme langagier très significatif en ce que la « vraie » parole provient de l'innocence originelle de l'enfant Karl. La répétition automatique et mécanique de la parole de la maman est énoncée d'un ton si fragmenté qu'elle-même n'arrive pas à les assimiler à cause de cet incompréhensible malheur qui règne sur leur terre. Cette pantomime d'une parole confinée à la redite laisse deviner la possibilité, si infime et fugitive soit-elle, d'une résistance.

Par ailleurs, lors de la scène de la déportation, l'auteur décrit les hurlements sinistres des femmes se trouvant dans les embarcations: « *Alors, de tous les côtés, de la mer et de la*

¹⁵²Lécroart, Pascal et Toudoire-Surlapierre, Frédérique, *Eclats de voix, l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris. Ed. L'improviste, 2005.

¹⁵³Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit. p.172.

terre simultanément, une clameur tressée de milliers de hululements de désespoir fusa des poitrines des femmes parquées sur les quais, entassées dans les barges ou penchés dangereusement sur le bastingage des navires de l'exil. »¹⁵⁴

La « déflagration » de ce texte est la manifestation de cette voix mutilée qui fait éclater les codes de la narration tout en projetant des fragments et des éclats de cris, de huées qui s'immiscent dans les moindres recoins de l'espace romanesque et créent un sentiment de peur chez le lecteur. Le cri de ces femmes se voit notamment comme étant le cri de la féminité, non plus comme un manque mais comme une plénitude et une sorte de revanche, puisque sur ce point au moins la femme peut s'enorgueillir de posséder un pouvoir que l'homme n'a pas. Ainsi la fiction tend à ménager une place aux cris des vaincus, ces voix inarticulées qui cherchent à ce que nous les entendions pour les faire sortir de leur silence glacial.

Interroger les modalités et la portée des voix féminines mises en scène par Benmalek a été notre problématique. Les voix des personnages féminins foisonnent dans son univers romanesque sous différentes formes : monologues intérieurs ou polylogues intérieurs, voix mutilées, voix médiatrices, voix occultées, voix silencieuses, etc., et nous font prendre conscience du désarroi causé par un destin que ces femmes n'ont pas choisi. Les sévices qu'elles subissent nous empêchent d'imaginer pour elles un destin autre que celui de l'Ophélie de Shakespeare.

De plus, le modèle axiologique et ontologique de ces romans obéissent à cet impératif de rester en éveil et d'éveiller en même temps les consciences face à l'absurdité de la déshumanisation.

La particularité de l'écriture chez Benmalek se voit dans la sonorité du langage qu'il introduit pour restituer le passé historique. Des empreintes de l'assourdi, des traces de la palpitation sonore intraduisible, des marques de cris et de vociférations ainsi que des vestiges d'une voix mutilée se répandent en tous lieux de la narration. Cette écriture parcourue d'un flux de voix et reflux d'un passé sans mémoire qui attend l'ébauche d'une voix féminine salvatrice et palingénésique. Le « dict » de la mémoire au féminin fonctionne, chez l'écrivain, comme un maelstrom car l'énonciation recouvre une série de voix qui font référence soit aux

¹⁵⁴Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.458

corps desquels elles sourdent, soit à la situation émotionnelle et physique dans laquelle se trouvent ces corps au moment de l'énonciation.

Poétique ou crue, ce qui revient au même dans un univers où l'on cultive volontiers les fleurs du mal, la Voix se singularise, chez Benmalek, sous l'impulsion d'une mémoire rectificatrice/réparatrice, par sa capacité à déconstruire tout aussi efficacement qu'elle reconstruit et tenter de dénoncer la matérialité de l'Occident, de la mémoire idéalisée, qui va tenter de communiquer son hostilité viscérale à l'égard de la civilisation occidentale. Ainsi, toutes ces voix engagées qui parlent ou/et qui se parlent entre elles dans le récit, sont les voix qui donnent la parole aux oubliées de l'Histoire, aux plus opprimés, et aux morts jamais reconnus. Ces personnages féminins sont présentés ainsi comme agentes ou actrices de l'Histoire du moment où leurs voix ont quelque chose de dérangeant à dire sur le monde ou à chercher à perturber, fondamentalement et salutairement, les lecteurs. C'est pourquoi, si elles ne sont plus interdites par la loi, elles le demeurent symboliquement, par les résistances que nous leur opposons via la littérature.

Dans le dernier chapitre de notre troisième partie, nous nous intéresserons à toutes ces voix romanesques opprimées qui foisonnent dans la narration et qui reviennent dans l'espace de la spectralité car elles ont des choses à dire dans la fiction. Les romans *Ô Maria et Fils du shéol* chantent une mémoire obsessionnelle. Ils mettent en scène des personnages féminins victimes de la déshumanisation, victimes qui ne sont jamais des Absents de l'Histoire car la fiction leur offre un cénotaphe à même d'inscrire leurs empreintes.

Chapitre-III- La revenance mémorielle dans *Ô Maria* et *Fils du Shéol*

On pense à tous ces gens qui sont morts et qui n'ont jamais été enterrés, ensevelis convenablement, qui sont morts en mer par millions [...] Morts de fatigue sous le fouet, morts de travail et qui n'ont jamais été enterrés, pleurés, dont on n'a pas fait le deuil. Ils sont encore là parmi nous et nous devrions leur prêter davantage d'attention parce qu'ils méritent qu'on porte leur deuil.

Toni Morrison

La littérature francophone postcoloniale investit des esthétiques variées et inventives sous des modalités et des poétiques diversifiées. Elles portent un intérêt considérable pour le « boom mémoriel » qui caractérise notre époque. L'excès de mémoire¹⁵⁵, ce passéisme obsessionnel qui hante les générations modernes avec la fin de « l'ère du témoin »¹⁵⁶, ou ce « passé qui ne passe pas »¹⁵⁷ est au cœur de sa nouvelle poétique du témoignage. Les questions de l'archive et de la trace reviennent avec insistance, de même que les thèmes de la mémoire et de l'oubli, de la transmission, de la filiation et de l'héritage mémoriels qui ne cessent de ressurgir.

Le thème de la « spectralité » comme expérience du passé dans le présent répond aux rets du deuil car les méthodes significatives propres au travail de mémoire et de deuil se dissolvent inmanquablement à l'époque moderne. François Demanze explique ainsi le tourment que ressent l'individu face à ce deuil, il souligne : « *l'individu est ainsi désemparé devant le deuil, puisqu'il est dépossédé à la fois de l'être disparu et des techniques et des rites pour en faire le deuil.* »¹⁵⁸

¹⁵⁵Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, éd. Stock, « Un ordre d'idée ».2003.p.56

¹⁵⁶ Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Ed. Galilée,1998. p.31

¹⁵⁷Rousso, Henry et Conan, Eric *Vichy : un passé qui ne passe pas*, Paris, éd. Fayard, « Pour une histoire du XXème siècle », 1994.

¹⁵⁸ Demanze, Laurent, « les possédés et les dépossédés », études françaises, vol.45, N° 3, 2009, p.14

De même, l'impossibilité de témoigner ¹⁵⁹et de dire l'indicible¹⁶⁰ nourrissent un imaginaire de la spectralité sous formes de refoulé individuel, social, historique et culturel et ce, afin de pallier à l'impossibilité d'un deuil et d'offrir le lieu des possibilités et des légitimités historiques. Jean-François Hamel affirme que la modernité est porteuse d'un deuil impossible et « inachevé »¹⁶¹.

Comme le note Jacques Derrida, le propre du témoignage n'est-il pas de « devoir se laisser hanter ? »¹⁶². Nous nous demandons, de ce fait, quelles sont les nouvelles poétiques et quelles implications éthiques la spectralisation du témoignage des événements du XX^{ème} siècle engage-t-elle ?

L'ambition de notre travail de recherche est de montrer comment le spectre est un paradigme de notre temps présent dont se fait écho le roman *Ô Maria* d'Anouar Benmalek à travers sa figure témoignant du passé ou du futur. Mais aussi de comprendre le thème de la « revenance » en se posant la question du sens des figures fantomatiques, de l'interprétation que l'on peut donner à cette réapparition, au retour de ce thème dans la fiction contemporaine et postcoloniale.

III-1- *Ô Maria*, une effigie spectrale

Nous abordons la question de la spectralité comme le retour de la mémoire dans le récit, retour imprévu qui perturbe l'ordre établi, travestit la narration et enrichit la question du rapport au temps et à l'Histoire. Ce retour spectral de la mémoire est celui de la représentation de l'Histoire sous forme de traces pour rendre visible et audible un événement enfoui, oublié et souvent honteux.

De nombreux philosophes et essayistes investissent la thématique de la spectralité au cœur de leurs analyses. « spectre »¹⁶³, « revenance », « intrus »¹⁶⁴, « Au-delà »,

¹⁵⁹ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris. trad. Française par Pierre Alferi. Ed. Payot, [1998]1999, p.42

¹⁶⁰ Explicité aussi par Annette Wieviorka, François Menard et Georges Didi-Huberman.

¹⁶¹ Hamel, Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris. Ed de Minuit, 2003, p.3.

¹⁶² Derrida, Jacques, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris. Ed. Galilée, 1998, p.31.

¹⁶³ Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, « l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale », Paris, Ed. Galilée, 1993.

« hantologie »¹⁶⁵ sont les topos utilisés dans le texte littéraire pour ainsi qualifier le monde de l'ombre.

Jacques Derrida définit le spectre comme : « [un] spectre , c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, une figure spectrale , qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible. »¹⁶⁶

Dans ce passage, la présence de l'absent renvoie à ce « tiers espace » qui se situe entre l'espace du visible et l'espace de l'invisible, et qui se négocient subrepticement dans un lieu où les frontières s'abolissent pour laisser place à une forme endeuillée de la trace : la spectralité.

Le passé fait irruption dans le présent tel un vertige/ vestige afin de réveiller les figures enfouies, inventer des bribes de mémoires, donner une sépulture aux morts et leur offrir une nouvelle mort. Ce travail de refiguration de la mémoire dans l'espace spectral de la littérature est explicité par Georges Didi- Huberman qui écrit:

Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la « mémoire involontaire ».¹⁶⁷

¹⁶⁴ « L'intrus n'est pas un autre que moi-même et l'homme lui-même. Pas un autre que le même qui n'en finit pas de s'altérer, à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé, intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même, inquiétante poussée de l'étrange, conatus d'une infinité croissante » cité par Nancy, Jean- Luc, *L'Intrus*, Paris, éd. Galilée, 2000. Cité par Fortin, Jutta et Vray, Jean-Bernard dans *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Université de Saint-Etienne, 2012. p.31.

¹⁶⁵ « Or tout ça , cela dont nous avons échoué à dire quoi que ce soit logiquement déterminable, cela qui vient si difficilement au langage, cela qui semble ne rien vouloir dire, cela qui met en déroute notre vouloir-dire, nous faisant régulièrement parler depuis le lieu où nous ne voulons pas dire mais ne savons pas ce que nous voudrions dire, comme si cela n'était plus ni de l'ordre du savoir ni de l'ordre du vouloir ou du vouloir-dire, et bien cela revient, cela fait retour, cela insiste dans l'urgence, et cela donne à penser, mais cela, qui est à chaquefois irrésistible, assez singulier pour engendrer autant d'angoisse que l'avenir et la mort, cela relève moins d'un « automatisme de répétition » qu'il ne nous sonne à penser tout cela, tout autre, dont relève une compulsion de répétition : que tout autre est tout autre »¹⁶⁵ in Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Op.Cit. p. 264 et p.272

¹⁶⁶ Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible, 1979-2004*, textes recueillis et commentées par Ginette Michaud, Joana Maso et Javier Bassas. Ed.*La Différence*, Paris, 2013, Coll « Essais ». P.58-59

¹⁶⁷ Didi- Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris. Ed. Minuit, Coll« Critique ». 2000. p.13

De fait, le passé n'est jamais complètement passé car il revient hanter le présent dans des « irrptions » et des « ruptures » par le surgissement imprévu du spectre et, par là même il modifie la temporalité du présent pour laisser surgir l'imprévisible et la « discontinuité », qui se manifestent sous la forme du spectre.

La pensée derridienne du spectral met en avant le caractère « anachronique » et inconcevable que décrit la présence de l'absent dans la littérature. Il naît du besoin « de se faire peur » et de représenter par la fiction cet avenir réel, possible ou fantasmé. Derrida rappelle que : « *Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité encore, et désajustement du contemporain.* »¹⁶⁸

Dans ce passage, nous remarquons que le terme de « revenant » est associé ou fait partie intégrante du spectre. Ainsi, le terme de « revenance » désigne toute forme de retour spectral pour qui la temporalité est « intempestive », désarticulée, hétérogène et disjointe. Elle est caractérisée par la discontinuité de l'Histoire et de la mémoire¹⁶⁹, cet anachronisme qui délimite les procédés de représentation de la mémoire dans le récit et ses implications éthiques.

Le revenant¹⁷⁰ réapparaît, *en sus*, sous formes d'obsessions, de rituels, d'angoisse et de peur pour traduire les exactions traumatiques du passé. Marine Aubry-Morici et Silvia Cucci dans *Spectralité dans le roman contemporain. Italie, Espagne, Portugal* ne manquent pas de définir les contours de la permanence de la spectralité dans le roman contemporain :

« [La] spectralité traduit l'absence d'un projet mobilisateur des civilisations occidentales, l'angoisse paralysante qui est commune à ces civilisations après les catastrophes du XXème siècle. »¹⁷¹

¹⁶⁸Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*. Op.Cit. p.162

¹⁶⁹Derrida, Jacques, *Echographies de la télévision*, Entretiens filmés avec Bernard Stiegler. Paris. Ed. Galilée, 1996, p.129

¹⁷⁰Le motif de la revenance est explicité clairement par Pierre Kapitaniak en citant une étude de E. Stoll réalisée en 1907 qui s'intéresse justement à ces motifs qu'ils nomment aussi « intentions » : « (...) ceux qui apparaissent ont souvent des motifs objectifs pour le faire, et (E. Stoll) recensait cinq principaux motifs de retour : « *to wreak revenge by appearing either to the victim or to the revenger ; or it was to protect some loved one ; or to prophesy ; to crave burial ; or simply, in the capacity of an omen of death to appear.* » cité par Kapitaniak, Pierre, *Spectres, ombres et fantômes, Discours et représentations en Angleterre 1576-1642*. Paris. Ed. Champion, 2008, p.498. En d'autres termes cinq motifs « naturels » pour un mort que peuvent être la vengeance, la protection, la prophétisation, le désir de sépulture, ou encore, le présage d'une mort à venir.

¹⁷¹Fortin, Jutta et Vray, Jean-Bernard, *L'imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, Op. Cit. p.18.

Les histoires douloureuses des deux romans *Ô Maria* et *Fils du Shéol* sont marquées par le gouffre creusé de violence et de domination apportant un lot d'étrange et d'anachronisme à la narration. Ainsi, comment le retour du spectre dans ces romans parvient-il à donner corps à la mémoire brûlée, quand celle-ci, à l'origine, est traumatique, raturée voire meurtrie ?

Il est à souligner que *Ô Maria* porte les germes de la revivification de la « feue » mémoire morisque sous la trajectoire du personnage éponyme Maria qui a subi toutes les exactions de l'Inquisition Espagnole en 1492. Il s'agit ainsi de l'« angoisse » provoquée par ce vertige mémoriel que nous allons représenter sous le signe de la spectralité.

Dans le roman *Fils du Shéol*, Benmalek nous transmet la vérité du témoignage de l'expérience traumatique vécue à travers le personnage double Karl qui vit dans le Shéol, tombe commune des morts :

.. :

« Helena ! Helena ! » Est-ce moi qui braille, d'ailleurs ? Je ne le crois pas, elle n'est pas à moi, cette voix de fausset qui me troue la tête. Et pourtant si. Ça recommence dans mon crâne : je ne veux pas mourir, Helena, où es-tu ? Si je sors d'ici, c'est moi le malin qui inventera ton médicament...

Quand on reviendra à Berlin, je t'inviterai chez moi, Karl. On sera les meilleurs amis au monde. Mais il faudra que tu soignes ton langage, parfois tu parles comme un livre et parfois un charretier est plus éduqué que toi. Parce que ma mère, elle...¹⁷²

Face à la douleur, Karl pense à ce qui apaisera ses souffrances. Son souvenir témoigne d'une mémoire traumatique ravivée par l'extermination de son peuple. Ces horreurs indicibles seront sollicitées progressivement dans les sections fantasmagiques. Dans le Shéol comme dans l'Hadès, les trépassés sont l'ombre de ce qu'ils étaient de leurs vivants.

La spectralité est une thématique très pesante dans le roman *Ô Maria*. Les spectres pullulent sur la scène littéraire, dans cette immense « nécropole » : « *Maria croise des spectres tapis dans les endroits les plus inattendus : au pied d'une statue, juchés sur une branche, un tas d'immondices, affalés à même le sol... ce bétail d'ombres semble nettement plus nombreux que celui des humains de la cité.* »¹⁷³

Dans ce roman, les morts sont en mouvement perpétuel, ne se lassent jamais de se cramponner aux vivants ou de voguer sur toute la ville où ils sont nés et ont vécu. Le fantôme

¹⁷²Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. P.37-38

¹⁷³Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. P.361

de Maria a survolé toute l'Andalousie « comme un oiseau »¹⁷⁴, contrairement à la période de son vivant où elle était enfermée.

Dans le texte, les spectres surgissent en figures doubles. Le double est le produit d'une *mimésis* parce qu'il lui vole son image, ce qui le fractionne et le sépare d'une partie de lui-même, de son intégrité :

Produit d'une imitation, d'une *mimésis*, le double naît ainsi de la même activité de l'esprit que l'œuvre d'art : le double est l'horizon de la *mimésis*, laquelle tend vers un idéal impossible, contradictoire et toujours fuyant, la production d'un double parfait de la réalité.

Derrière le double se profilent ainsi les mythes de Pygmalion et de Narcisse, mythes de la confusion du réel et de l'imaginaire, de l'effacement de la frontière entre le sensible et l'intelligible, la vie et le marbre, ou la toile peinte, et en tant qu'entreprise orgueilleuse de substitution d'une réalité forgée de main d'homme à une réalité « divine », les mythes de Prométhée ou de Faust : l'artisan humain prétend rivaliser avec l'artisan divin¹⁷⁵.

Autrement dit, ce sont des figures « mythiques » à la fois maléfiques et bénéfiques qui plongent longuement dans des discussions dans le roman de Benmalek. Ces spectres androgynes¹⁷⁶ sont des figures de la confusion entre un espace réel et imaginaire, entre le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible, etc. symbole de la fragmentation et du morcellement de l'être humain face à la pétrification dans l'émergence du totalitarisme.

Dans un article consacré au « double dans le romantisme allemand », Alain Montandon montre que :

[Les apparitions] renvoient en tout cas le moi à lui-même qui, perdant toute possibilité de référence, ne peut plus lui-même être son propre centre. Il devient l'autre, l'inconnu, le double inquiétant. Le mystère des apparitions fantastiques soulève du même coup l'interrogation sur le moi, le vouloir et ses motivations profondes.

¹⁷⁴*Ibid.* P.359.

¹⁷⁵ Troubetzkoy, Wladimir, *L'Ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996. P.3

¹⁷⁶Le mythe de l'androgynie d'Aristophane rapporté par Platon dans *Le Banquet* pose des êtres pourvus de quatre membres, ronds comme des sphères, que Zeus punit en les divisant. Dès lors, chaque moitié va rechercher sa partie perdue.

Le sentiment d'une profonde aliénation (Je est un autre) révèle à la conscience l'absence de règles. [...] Le double] est d'abord vertige du moi devant son propre vide, il est le fantôme du Moi qui penché sur son propre néant est pris de vertige devant l'absence totale de centre, de référence, de valeurs. [...] Dans le retour de la réflexion du miroir et de l'écho, le moi est transformé par le regard sans regard de la glace en objet.¹⁷⁷

Le spectre de Maria survient en figure double tantôt en un spectre méchant et tantôt en un spectre angélique afin que ses voix raisonnent, s'affirment d'une manière débridée et créent un espace de complétude et de transgression.

Le spectre « méchant » de Maria lui rétorque « *Mais vas-tu finir par réaliser, misérable coquette ? Tu n'existes plus, rien n'existe plus pour toi, tu es morte et bien morte, y compris ton vagin, ton cul, ton cœur et même l'âme qui les faisait se trémousser.* »¹⁷⁸

Il s'agit dans ce passage de la question de l'oubli : l'auteur souhaite faire un clin d'œil à l'entreprise criminelle qui phagocyte non seulement le corps victimaire mais l'existencemême de l'être humain qui est bafouée et mise à l'oubli. N'est-il pas, par ailleurs, une intention de la part de l'auteur d'unifier les subalternes dans une même communauté revendiquant eux-mêmes une identité culturelle collective ?

Dans un autre passage du roman, l'auteur souligne que les spectres « *exhalent une impression de solitude et d'accablement encore plus irrémissible que celle qui monte du ghetto des morisques* »¹⁷⁹

La « morosité » qui signifie à notre sens cette « désolation » et cet « esseulement » qu'ils dégagent- pour reprendre les expressions d'Hannah Arendt- traduisent la « fureur » d'unpassé qui pèse lourdement sur le présent.

Cette obsession mémorielle du passé qui se matérialise ainsi dans la « revenance » mémorielle s'illustre dans *Fils du shéol*. Dans le Shéol, le séjour des morts, le personnage Karl est ressuscité en figure fantomatique et témoigne des atrocités subies par des Allemands :

¹⁷⁷Montandon, Alain, « Le double dans le romantisme allemand », in Christian La Lassagnere (Dir.), *Le Double dans le romantisme anglais*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984.P.38-41

¹⁷⁸Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.436.

¹⁷⁹*Ibid.* p.361.

On me bouscule violemment. Mon crâne heurte le sol en ciment. Je suis presque assommé par l'entrechoquement de mes dents. Quelques-unes se sont cassées. On me marche dessus, des pieds m'écrasent le ventre, la poitrine, le sexe. Je pleure, je proteste, je couine « je suis un enfant, je suis enfant, crevures, vous n'avez pas le droit de me tuer ». Je suffoque, je rue, j'arrive à me relever. Maintenant, c'est sûr, je ne peux plus me retenir : je chie, je pisse, je vomis. Je veux vivre oh je veux vivre ce n'est pas ma faute si je suis juif je vous jure j'en guérirai.»¹⁸⁰

Les dégradations (figures de style) qui émergent dans la narration donnent à lire une écriture vue comme une pulsion testimoniale contre le négationnisme et le révisionnisme du discours historiographique. Karl, en troubles, ne peut plus se retenir face à l'« impensable », ces faits historiques ont une nouvelle forme dans ce « Shéol » en rapport avec la fiction. Le fantôme Karl proteste « maintenant qu'il n'est plus mort » souligne l'auteur. Il veut seulement vivre et dépasser les écueils d'un passé douloureux. Le spectre est ainsi porteur d'une charge sémantique plurielle. Il apparaît dans le texte en tant que figure fantomatique qui surgit du passé pour redonner une voix à cette mémoire brûlée par l'injustice du monde, révélant assurément la persistance du passé qui fait surface alors qu'on a essayé de l'oublier ou de l'ensevelir. Ainsi, la création littéraire n'est plus rêve et évasion dans un monde imaginaire mais retour à la réalité dans son authenticité.

Par ailleurs, la caractérisation des figures fantomales sur le mode spectral ne traduit pas essentiellement leur omniprésence dans la narration mais relève de l'obsession de l'auteur à vouloir traduire la souffrance de ses personnages, se révélant telle une image spectrale. La douleur qui se manifeste dans notre fiction n'est-elle pas telle, en effet, une trace spectrale quand celle-ci atteint son acmé?

¹⁸⁰Benmalek, Anouar, *Fils du shéol*. Op. Cit. p41-42

III-2- La douleur : une image spectrale :

Dire abusivement l'Histoire en vue de faire sauter les verrous de l'éthique représentationnelle est une manière, pour Anouar Benmalek, de montrer les faits historiques d'une manière « réelle » dans le but de rendre plus visible les événements tragiques et notamment pour choquer la sensibilité émotionnelle des lecteurs. Les absents de l'Histoire sont doublement morts ; torturés puis tués, ensuite privé de toute trace mémorielle (traces archivistiques et sépulture.) qui pourrait les inscrire dans le présent. De ce fait, réécrire l'histoire de ces disparus dans un lieu fictionnel, c'est de les faire renaître ainsi doublement. D'une part, leur donner une voix testimoniale contre l'oubli historique et d'autre part, leur rendre justice.

Dans *Fils du shéol*, Karl, au Shéol 1, témoigne des brutalités infligées par le pouvoir totalitaire des Allemands. Il se rappelle de sa déportation vers les camps d'extermination. Dans le wagon, il écrit :

Je n'arrive pas à croire que ça va être la fin. S'il vous plaît, ce n'est pas si grave que ça d'être juif, voyons. Même si ma cervelle bout, même si ma respiration me fait aussi mal que si je m'enfonçais des couteaux dans la gorge. J'ai besoin, oh besoin, d'inspirer, et chaque inspiration me propulse davantage dans *la douleur*. Une partie de ma tête a déjà vidé les lieux. Ma mémoire est trop belle, tout le monde l'assume, vous ne pouvez pas me faire ça, je me plaindrai, je la recon...

L'horreur effroyable de la « Fin » submerge le spectre Karl dans des incompréhensions, des supplices et des explications. Cette résonance énigmatique témoigne d'une esthétique de la spectralité : son identité juive, sa mémoire juive et la gangue émotionnelle et son enkystement silencieux le recouvrent d'une extrême douleur. Les images de l'atrocité sont intensifiées par celle de la terreur qui le détruit et qui fragmente la narration. Karl replonge dans des souvenirs douloureux qui l'assomment : « *Le mort, lui [Karl], repense à tout ce qu'il a enduré-la fuite, la capture, la cruauté des SS. La faim, la peur ignoble, le monde qui s'écroulait sur les Juifs, la séparation d'avec ses parents, le long voyage dans le wagon à bestiaux.* »¹⁸¹.

¹⁸¹*ibid.* p.50

Ainsi, Karl ressuscite les souvenirs dans une douleur incommensurable qui l'assomme. L'auteur souligne : « *Le mort, lui, repense à tout ce qu'il a enduré-la fuite, la capture, la cruauté des SS. La faim, la peur ignoble, le monde qui s'écroulait sur les Juifs, la séparation d'avec ses parents, le long voyage dans le wagon à bestiaux* »¹⁸²

L'immensité du « vide » qui a accueilli Karl dans ce shéol, est un « terrain vague » où la mémoire longtemps cachée, enfouie et bafouée pourrait ainsi se dire. Le secret qui estompe ainsi l'acuité de la mémoire brûlée est effacé. L'ange ou « la Chose » comme personnage double de Karl lui : « - *Quand on se trouve dans ton état, on n'a plus de secret pour personne. Le secret, c'est un luxe réservé aux vivants* »¹⁸³

Dans ce lieu d'épanouissement et de douleur, la mémoire trouve donc son écho dans cette « inquiétante étrangeté », dont parlait Freud.

L'oubli ne veut, en effet, laisser aucune trace, aucun témoin. Ainsi, la narration offre un « champ d'expérience » pour toutes les possibilités qui sont irréprésentables¹⁸⁴ et qui ont recouvert la tragédie juive de silence et d'oubli afin de rendre vivante l'histoire des Absents de l'Histoire. Paul Ricœur souligne à ces propos : « *le passé qui n'est plus, mais qui a été, réclame le dire du récit du fond même de sa propre absence* »¹⁸⁵.

Ainsi, la narration spectrale, au-delà des souffrances des vaincus, tente de garder leurs traces pour que leurs noms demeurent intarissables, pour se projeter une réalité, qui a été longtemps reléguée. Ainsi cet impératif poétique qui se substitue au « travail de mémoire » a pour finalité de célébrer une victoire posthume pour les victimes.

Dans le roman *Ô Maria*, Anouar Benmalek traduit l'expérience de la catastrophe morisque à travers la douleur qui est ressentie de manière extrême par les personnages morisques soumis à l'injustice de l'Inquisition espagnole. Le spectre de Maria sombre dans une atmosphère pénible où souffrance et abattement deviennent les conditions de vie fantomale. L'auteur souligne :

La douleur est là, imposant son joug aux membres, aux viscères, au crâne absents.
Mais ce n'est plus la douleur du feu. Celle-là est déjà, ô surprise, infiniment

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Paul Ricœur souligne : « *Ecrire l'histoire de la 'solution finale' n'est pas une entreprise désespérée* » In : *La mémoire, l'histoire, L'oubli* Op. Cit. p. 338

¹⁸⁵ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, L'oubli*. Op.cit.

lointaine ! La nouvelle sensation est différente, massive quoique diffuse : on dirait une soif monstrueuse, impossible à éteindre, étendue à tous les sens, sauf que plus aucun de ces sens n'a de réalité !¹⁸⁶

Dans cette citation, l'auteur décrit de manière si empathique la douleur engendrée par la violence que subit Maria qu'on a l'impression qu'il est lui-même son spectre de douleur ou qu'il partage sa souffrance de manière vivace. Bouleversé, il se pose la question de l'origine de cette mélancolie « *est-ce d'avoir touché au Vivant, son fils ? où est-ce de ne plus être elle-même vivante [...] Elle est stupéfaite de constater qu'elle arrive à penser malgré la vague de souffrance qui bat en elle [...]* »¹⁸⁷

La douleur est une métaphore de la mémoire par laquelle procède l'auteur pour expliquer la douleur traumatique qui phagocyte l'être de Maria et qui la saisit telle cette araignée de Kafka- dans ce que Gilles Deleuze nomme ses « propriétés » ou ses « possessions ». L'auteur devient lui-même le spectre de cette douleur car placé sous le joug de l'incompréhension et de l'invisibilité, il est angoissé face à la rémanence de la douleur que subit son personnage. Ici, la mémoire que Maria veut restituer est en train de se faire, dans et par une douleur incommensurable.

L'auteur souligne dans un autre passage que :

La douleur semble galoper, éperdue, en quête d'un paroxysme, tâtonnant pour s'emparer des recoins indemnes, se substituant peu à peu à l'étrange substance de ce corps que le spectre ressent à présent comme une vapeur semi-solidifiée à l'abjecte consistance de morve.¹⁸⁸

La douleur que ressent Maria s'empare de tous les lieux à la recherche d'un « paroxysme » jusqu'à ce que celle-ci, tourmentée, se met à supplier dans ce monde spectral : « *J'en ai tellement enduré quand j'étais vivantemaintenant que je suis morte laissez-moi tranquille, ayez miséricorde !* »¹⁸⁹

L'héroïne n'en peut plus de supporter le poids de cette douleur somatique qui semble parcourir toutes les parties de son corps, douleur qui la tenaillait de son vivant et qui continue

¹⁸⁶ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op.Cit. p. 21. 22

¹⁸⁷ *Ibid.* p.22

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.366

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.336

à la faire souffrir une fois qu'elle est devenue fantôme. Elle n'est jamais épargnée par cette épreuve, comme le souligne ce passage où le personnage-fantôme Bartolomé se venge d'elle: « -Alors, jolie morisque, tu vois bien qu'un peu de cruauté, quand on croit qu'on ne risque rien, fait chaud au cœur... »¹⁹⁰ Le poids de la peur et la douleur est si excessif que le spectre de Maria n'en peut plus. La douleur est traduite dans cette narration de manière obsessionnelle voire spectrale, embrouillant de ce fait l'éthique narrative.

Cette poétique de la résonance spectrale dans les deux romans cherche à produire ses effets sur les lecteurs, en revendiquant le passé des victimes pour ressusciter leur mémoire.

Aussi dirions-nous, le brouillage que cette douleur provoque au sein de la fiction n'est-il pas analogue à l'angoisse, à cette hantise du passé qui hante les personnages vivants mais aussi fantomatiques?

III-3- La démesure, une image spectrale

Dans le roman *Ô Maria*, la « démesure » s'avère être un phénomène poétique de la revenance. Dans *La spectralité du roman contemporain*, les auteurs soulignent que la spectralité ne peut apparaître que par « le travestissement, la déformation, le décalage, de la même manière que la pulsion inconsciente quand elle apparaît à la conscience. »¹⁹¹ Dans cette fiction, le souvenir que restitue Maria de son passé cruel rebondit sur son présent de spectre. Funambule, elle s'agrippe à un couple endormi la nuit. Elle commence à chatouiller les parties génitales d'une paysanne sans aucune crainte et apprécie cette liberté qu'elle a de faire ce geste, songeant : « tressaillir, avoir peur ? A quoi cela sert-il d'être mort s'il faut encore avoir peur ? »¹⁹²

Dans cet espace d'énonciation spectrale, pour se libérer de son effroi, elle se blottit contre ce couple, provoquant la peur de la paysanne Francisca, qui implore son mari de la

¹⁹⁰*Ibid*, p.367

¹⁹¹Fortin, Jutta et Vray, Jean-Bernard, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Op.Cit .p.12

¹⁹²Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.362.

protéger: « Luis, quelqu'un a mis son doigt dans mon trou ! On dirait qu'il y a enfoncé de la neige... Oh, ça fait mal, Luis... Protège-moi, par la Sainte Vierge... »¹⁹³

La paysanne, affolée, braille et vocifère si bien que son mari Luis la gifle pour la faire taire. Maria réagit furieusement contre ce geste brutal. Après toutes les circonstances où elle n'avait fait que subir des violences de la part de Bartolomé, de Dont Miguel et de Gaspar, toute la mémoire de ces femmes battues lui reviennent en force et la poussent à se venger en punissant Luis :

Le paysan a d'abord un spasme de surprise. Il regarde entre ses jambes, rentre désespérément le ventre, essaie de reculer malgré l'épouse agrippée à lui. Sabouche émet d'abord un gémissement. [...] - On me cherche à me dépouiller de mon membre !

Comme c'est glacé, ces, ces... doigts ? Saint Jacques, sauve-moi... Mon... Au secours !¹⁹⁴

Maria ressent d'abord de la jouissance à faire souffrir sa victime puis son comportement lui rappelle ce dont elle-même avait souffert de son vivant. L'auteur souligne :

La créature frissonne ; elle se sent tel un fauve affamé venant enfin de tremper son museau dans le cou de la bête tuée. Et le sang qu'elle lape, c'est la peur des autres, [...] Puis l'ivresse radieuse, comme explosant sous l'effet de son excès, se métamorphose en une mixture de sensations toutes plus atroces les unes que les autres : brûlures ; gelures ; coups de poignards déchirant une chair qui, pour ne plus exister, n'en reste pas moins misérablement sensible; écartèlement des bras et des jambes, plus féroce que si elle en était encore pourvue.¹⁹⁵

Dans ce passage, les sensations douloureuses que ressent le couple provoquent le souvenir extrêmement pénible de son corps monstrueusement violenté, d'un corps étrange et étranger, déchiqueté et écartelé. Le dysfonctionnement des sens constitue ainsi dans le roman une manière d'appréhender un monde d'instabilité et d'horreur.

Le spectre de Maria sombre dans la « démesure » comme pour chercher à se débarrasser de ses réminiscences. L'auteur utilise une série de termes permettant de constituer

¹⁹³*Ibid.* p.363-364.

¹⁹⁴ *Ibid.* p.364

¹⁹⁵*Ibid.* p.365

une sorte de nébuleuse, propre à évoquer la condition incertaine de l'être humain. Lesouvenir du passé cruel matérialisé dans son corps meurtri et violenté, sa mémoire qui la hante sempiternellement même dans l'Au-delà, se traduisent par des obsessions, de la démesure, d'une angoisse, d'une hantise d'un passé à l'attente d'un « dire » et un d'« agir » dans cet espace fantomatique de la fiction.

En outre, Maria re-devient un personnage sadique, volant des souvenirs et s'appropriant des mémoires, elle arrache des souvenirs à des humains pour combler les siens vides voire « absents » par la tourmente qui s'était abattue sur son peuple. Envieuse d'un souvenir lointain qui appartenait à un jeune esclave noir, elle le lui arrache pour se noyer dans ce passé glorieux tant convoité :

L'homme noir était plus jeune, encore adolescent. Il courait, son sexe battant contre ses flancs. Un goût de sel dans la bouche, la sueur qui lui faisait cligner les yeux. Brandissant quelque chose à la main, une lance peut-être. Face à lui, un animal fabuleux doté d'une crinière resplendissante. Du soleil partout, des herbes hautes, d'autres créatures étranges, un fleuve. Puis l'adolescent riant de bonheur, montrant à une jeune fille aux seins nus l'animal à crinière abattu à ses pieds.¹⁹⁶

Ce passage explique l'incrédulité et l'incompréhension des faits historiques. La dimension taciturne des illusions d'un passé déchu de toutes souffrances et d'un monde meilleur est présente d'une manière systématique même chez les morts. La déshumanisation a évincé irrévocablement toute songerie pour une Histoire sans tares.

Ici, la mémoire est incarnée par trois figures spectrales, celle de la mémoire historique, celle de la douleur, et celle de Maria elle-même. La mémoire est substituée à cette douleur, celle-là même qui cherche le « paroxysme » de l'intelligibilité historique. Ce choix de l'auteur constitue, subséquemment, l'importance accordée à la Mnémosyne¹⁹⁷.

Dans le shéol, Karl se pose nombre de questions et d'interrogations sur sa propre mort et sur celle des Juifs: « [...] un ressac coléreux, provoqué par cette lancinante interrogation (mais pourquoi m'a-t-on tué ?) qui va, vient et se brise à chaque fois contre un récif »¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Ibid.* P.476.

¹⁹⁷ Nous rappelons que dans la mythologie grecque, Mnémosyne est la déesse de la mémoire, fille d'Ouranos et de Gaia.

¹⁹⁸ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*. Op. Cit. p48

Ainsi l'incompréhensibilité et l'imperceptibilité de la mort qui « se brise » à l'encontre de son interrogation, résonne perpétuellement chez Karl. Cette quête effrénée de réponses exprime une volonté de comprendre l'indicible qui détruit la mémoire historique : « [...] *cette mémoire trop encombrante, aussi collante que de la poix* », souligne Karl.¹⁹⁹ Demandant à l'ange qui lui colle sur la peau de lui expliquer cette horreur, celui-ci l'ignore subséquemment : « *Je ne le sais pas moi-même.* »²⁰⁰

La violence traumatique laisse ses victimes sans compréhension aucune. Toutes les facultés effectives et affectives sont dysfonctionnelles. La domination totalitaire comme expérience absolue de non- appartenance au monde est ainsi l'une des expériences les plus radicales et les plus désespérées de l'homme.

Dans cet espace spectral, le revenant Karl dialogue avec son double, cette « vision brumeuse » qui lui apporte des réponses à ses interrogations abscones:

- Même les morts restent un champ fertile pour la douleur. La preuve: ne souffres-tu pas maintenant alors que ...que tu n'es plus ?
- Finirais-je par ne plus pleurer ?
- Je crois bien que c'est la seule chose que je puisse garantir.²⁰¹

Dans cet extrait, l'auteur nous fait un clin d'œil sur le travail de mémoire et les troubles post-traumatiques. Ainsi, le deuil de la mémoire des morts n'est jamais comblé. La mémoire blessée est tellement gigantesque à l'image de ce grand « vide » qui caractérise l'Au-delà, qu'elle pleure, qu'elle cherche ses repères, qu'elle cherche la vérité.

C'est dans le Shéol 3 que la compréhension du passé s'élabore et s'achève. Les deux voix spectrales (La chose et Karl) ne trouvent pas de réponses à ce passé. La « chose » rétorque à Karl qui veut prévenir ses parents de la mort :

- [...] il ne sert à rien de s'échiner à interroger le passé. Il est mou comme la boue et plus venimeux qu'une vipère... » [...]
- « - Alors suis-je condamné à le regarder couler comme un fleuve de pus, ce maudit passé ?

¹⁹⁹*Ibid.* p.46

²⁰⁰*Ibid.* p.50

²⁰¹*Ibid.* P.177

- Je l'ignore, mon ami. Il y a tant de choses qui me restent incompréhensibles...²⁰²

Ainsi, la mémoire pleurera toujours les morts tant que l'oubli de leur mort pèse sur le présent. Interroger le passé traumatique en tant que tel ne peut dès lors être représenté en dehors de la sphère symbolique et imaginaire.

Dans le Shéol 8 dans lequel la parole devient dicible, la Voix de l'Ombre et Karl continuent à discuter des remontrances du passé et du présent. Le compagnon insiste sur la valeur du passé car le présent est sans « substance » sans le retour au passé :

« - Retournons au 'vrai' présent, je t'en prie. Tomber dans ce répugnant passé, ça me donne l'impression de patauger dans mes propres déjections comme lorsque j'étais moutard !

-Tu rêves encore du vrai présent, de l'authentique présent, petit homme ? Mais ce présent-là n'a plus de substance, il n'advient qu'une fois ! Le présent est un cadeau magnifique accordé seulement aux vivants...Oh, le présent éphémère, le présent précieux autant que l'eau à l'assoiffé... »²⁰³

S'interroger sur la question de la transmission de la mémoire c'est, en effet , tenter de comprendre la manière dont s'effectue le travail de mémoire. La transmission est aussi mémoire. Celle-ci permet l'inscription du nom dans une histoire familiale et collective. L'histoire d'un peuple se laisse voir à travers l'épaisseur de ses souvenirs, de ses mythes et de ses légendes racontées. La transmission est aussi reconnaissance pour reprendre Paul Ricœur dans son ouvrage *Parcours de la reconnaissance*²⁰⁴. Dès lors, comment penser la transmission dans un ancrage historique et mémoriel qui se fait dans une *chôra* fictionnelle ?

Ce qui fait indéfectiblement l'intérêt et la particularité de cette référentialité dans le champ littéraire, c'est ainsi l'exploration précise des frontières du témoignage.

²⁰²*Ibid.* P. 197- 198

²⁰³*Ibid.* P.342.

²⁰⁴ Ricœur, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris. Ed. Stock, 2004.

III- 4 - La spectralité comme héritage et transmission

Selon la conception derridienne, le fantôme donne au récit hanté une teneur éthique. Il explique qu'il faut apprendre à vivre avec la mort, sa propre mort et notamment celle des autres, donc avec les fantômes car ils constituent un héritage, une descendance de la mémoire historique et culturelle. Derrida souligne : « *Cet être avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations* »²⁰⁵

Le spectre fait partie de notre héritage familial, c'est lui le deuilleur de toutes les mémoires brûlées, le descendant des disparus en tant que revenant afin de dire les secrets enfouies de l'Histoire. Laurent Demanze ne manque pas de rappeler cette revenance des figures du passé pour parler du présent. Il souligne :

[...]C'est le deuil d'un autre qu'endosse l'héritier: le deuil d'un autre, non seulement parce qu'il assimile les figures de l'ascendance, mais aussi parce que les autres sa mère en l'occurrence voient en lui la figure renouvelée des disparus, au point de le contraindre inconsciemment, par la rumeur des discours familiaux et des tacites injonctions sociales, à répéter les gestes antérieurs.²⁰⁶

Ainsi, lorsqu'une mémoire tourmentée n'a pas pu faire son deuil, les fantômes du passé reviennent en « héritiers » pour combler les gouffres d'une mémoire originelle dévastée car ils ont des choses à dire que leur simple apparition suffit à clamer.

III- 4 -1- L'héritage comme dette spectrale

Le témoignage comme la manière la plus évidente d'une représentation *in absentia* d'une réalité passée pose des failles inhérentes au système de transmission. Il porte avec lui le mensonge et le soupçon d'une vérité déformée soit de manière volontaire soit involontairement. Mais la crédibilité du témoignage dépend étroitement de l'emploi des procédés de représentation. Ainsi, l'héritage constitue une voie testimoniale incontestable pour constituer la mémoire du passé. Jacques Derrida souligne :

²⁰⁵ Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*. Op.Cit. p.1993.

²⁰⁶ Demanze, Laurent, «Les possédés et les dépossédés». Op.Cit. p.19.

L'héritage, c'est ce que je ne peux m'approprier, ce qui me revient et dont j'ai la responsabilité, qui m'est échu en partage, mais sur quoi je n'ai pas de droit absolu. J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre : que cela choque ou non, il n'y a pas de droit de propriété sur l'héritage. Je suis toujours le locataire d'un héritage. Son dépositaire, son témoin ou son relais [...] ²⁰⁷

L'héritage comme dette spectrale s'accomplit par l'investissement des futures générations à l'égard des disparus de l'Histoire. Ici le présent est doublement endetté en direction du futur mais aussi du passé²⁰⁸. En outre, la transmission produit une résonance spectrale, selon la conception derridienne, car elle est retour du spectre, réapparition du disparu dans le présent pour assumer le passé et l'héritage troublant qui en découle. La question de la responsabilité et de la transmission est celle que pose la spectralité : « *J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre.[...] je suis toujours le locataire d'un héritage* »²⁰⁹.

De ce fait, le motif du spectre qui imprègne la structure romanesque d'Anouar Benmalek à travers le recours aux figures cynesthésiques et à la polyphonie se fait le vecteur d'une quête ontologique du passé.

III- 4 -2- Maria, cette voix de la spectralité sacrée

Dans *Ô Maria*, Juan se pose comme le deuilleur d'une mémoire sacrée vouée à la violation de la part des promoteurs de l'Inquisition chrétienne. Il essaie de restituer la mémoire de sa maman brûlée vive sur un bûcher par l'Inquisition chrétienne, peignant itérativement son portrait mais il échoue. Cela explique que la mémoire, au lieu d'être naturelle ou « heureuse », visible, se révèle « empêchée », douloureuse voire invisible. Il crie à Don Miguel, le personnage qui a violé sa mère et qui l'a peinte artistement nue, de ne jamais

²⁰⁷ Derrida, Jacques, *Echographies de la télévision*. Op.Cit. p.124.125.

²⁰⁸ Voir le « régime d'historicité » de François Hartog.

²⁰⁹ Derrida, Jacques, *Echographie de la télévision*, Op.Cit. p.124

l'oublier : « - *Souviens-toi, ordure, de la petite Maria, la fille chérie de Francisco et d'Isabel ! Eructa Juan en poussant du pied l'homme à bas de son escabeau* »²¹⁰

Juan ne cesse de penser à l'image spectrale de sa maman qui a fait de lui le deuilleur de sa mémoire violentée. Les injustices qu'elle a subies reviennent tous azimuts comme une revenance pour révéler cette mémoire absente, ce deuil qui n'a pas été possible, et/ou cette mort qui n'est pas passée. Juan insiste pour que ne soient oubliées ni sa mère ni ses origines morisques. Il est l'héritier de cette mémoire féminine mise à l'oubli mais aussi celui qui la transmet afin de la revivifier. La création d'un espace commémorial - à travers la scène romanesque- entre ces deux personnages semble être la clé de la transmission interpersonnelle et transgénérationnelle des expériences du passé, voire de la responsabilité et de la reconnaissance du passé quant à la transmission du deuil, de la souffrance et de la perte.

Par ailleurs, Benmalek explore la dimension divinatoire du témoignage par le recours à une autre figure de la revenance, celle de la voix sacrée du petit personnage « Petit Dieu », fils de Hitjiverwe dans le roman *Fils du Shéol*. Ainsi, parce qu'elle est expérience de transmission, que l'expérience testimoniale du passé requiert sa part de création poétique, malgré la portée universelle à laquelle prétend le témoignage dans son rapport immanent à la vérité. Le témoin n'est-il pas un survivant ? Le *testis* comme le *superstis* qui survit pour témoigner de sa propre mort ?

III- 4-2-1- Le retour de « Petit Dieu » :

Pour restituer la mémoire du passé, un goût de spectralisation imprègne profondément les récits afin de pallier aux risques de l'oubli. Le personnage Karl témoigne de la prisonnière Hitjiverwe²¹¹ en présence de son enfant fantôme « Petit Dieu ». Il nous montre dans le Shéol 10 la besogne à laquelle elle s'est livrée :

²¹⁰ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*. Op. Cit. p.399.

...La femme aux lèvres déchirées est accroupie devant une bassine. Elle se trouve dans une sorte de tente ou de hangar avec une dizaine d'autres détenues. D'une main, elle tient un instrument difficile à identifier. De l'autre, elle soupèse quelque chose, puis se remet au travail. Un garde et un homme vêtu d'un tablier blanc les surveillent, le dernier intervient à plusieurs reprises pour donner des indications. Le visage de la prisonnière est absent, comme celui de ses compagnes de misère. A certains frémissements incontrôlables des muscles de pierre de ses joues, on devine cependant que la besogne est terrible, et que la femme va peut-être se mettre à hurler...²¹²

La femme herero au visage « absent » et à la voix mutique est anéantie par la mort de son enfant. Nous remarquons que l'auteur n'introduit pas son personnage herero dans ce lieu spectral pour témoigner de ses souffrances et de ses mortifications à la manière du personnage Maria. Le personnage Hitjiverwe devient porteur à la fois de silence et de voix. Il devient porte-silence mais n'empêche pas la trame de l'histoire de se faire. De ce fait, une mémoire émergente apparaît dans la texture romanesque aux voix sacrées pour redonner voix à Hitjiverwe aux « lèvres déchirées », au corps « absent » même dans le Shéol : celle de Karl, celle de l'auteur et la voix divine de son enfant « sans nom » qui rejouent les événements du passé. Elle devient ainsi « porte-parole » par la force créatrice de l'imaginaire littéraire. L'écrivain donne ainsi à « *entendre la parole des morts et décrypter les témoignages dont le présent porte les inscriptions silencieuses comme pour enfin apprendre à vivre* »²¹³.

S'agissant de la question de l'oubli, Patrick Modiano fait du fantôme une question de « métier » :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers- le mot « don » n'étant pas le terme exact parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non cela fait simplement partie du métier : les efforts de l'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détails- et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le filet et se laisser aller à la paresse-, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions [...] ²¹⁴

Le retour de l'Absent qu'on définit par « revenance mémorielle » se voit tel un métier auquel s'adonne l'écrivain. Toute une « gymnastique cérébrale » participe à l'engouement de

²¹²Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*. Op.Cit. p.396

²¹³Hamel, Jean François, *Revenances de l'Histoire : répétition, narrativité, modernité*. Op.Cit. p.16

²¹⁴ Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, Paris. Ed. Gallimard, coll « Folio », 1997. p.52-53

ce métier. L'imagination, les spécificités de la description et la force poétique sont des marques propres à une obsession incommensurable pour la reconstruction du passé, comme le confirme Stéphane Chaudier :

Le retour du nom, le retour des temps et des lieux qui tourbillonnent dans l'esprit définissent la « revenance romanesque », laquelle est affaire de « métier »- car il faut être romancier ou amoureux pour s'y abandonner, comme il faut être humain, trop humain, pour croire en ses vertus.²¹⁵

Le dict de la mémoire se fait par délégation de la parole, de la mémoire aux personnages fantomatiques du récit. Benmalek « assommé » par un vertige mémoriel, exprime une dette envers un passé qui n'est pas encore révolu. La charge²¹⁶ et le poids du passé reviennent comme une hantise car les morts ont besoin qu'on leur offre une nouvelle mort baignée de vérité et d'intelligibilité.

Survivre à l'horreur et prolonger le témoignage des atrocités par la construction d'un récit revient en partie non seulement à interroger l'écriture de l'histoire mais aussi le franchissement de l'écueil de l'indicible et du « sacré ». L'enjeu testimonial est donc confronté à son esthétisation dans les processus narratifs et symboliques. De ce fait, le spectre de l'enfant « Petit Dieu » s'efforçant, par la possibilité de la fiction, vers la figure sacrée du témoin de la guerre.

Dans le roman, le spectre du « bébé supplicié » notamment désigné par cette expression, nous montre à travers ses pensées et ses souvenirs sa maman herero soumise au pouvoir totalitaire des Allemands. L'auteur souligne : « *Gémissant, le fantôme inexpérimenté montre du doigt sa mère aux prises avec un garde allemand qui la traîne par les cheveux* »²¹⁷. A la fin du *Shéol*, l'auteur s'attache aux événements de l'Histoire, les intériorise et tente de nous expliquer que les violences extrêmes sont d'une gravité sans précédent :

²¹⁵ Chaudier, Stéphane, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », article in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Op.Cit. p.216.

²¹⁶ Paul Ricœur rappelle l'association Heideggerienne entre la dette et l'idée de « charge », de « poids », de fardeau in Ricœur, Paul, *La mémoire, L'Histoire, l'oubli*. Op. Cit. p.497

²¹⁷ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op.Cit. p.394

La cruauté extrême ne réclame pas de justification. Elle est, c'est tout.
Il n'y a pas d'autre explication. Pas même de farce atroce de la part de l'univers.
Les morts ne seront pas vengés.
Ni ceux de son temps, d'Elisa et de Manfred ; ni ceux du temps du petit Héréro et de sa mère.
Les souffrances ne seront pas consolées. Hitler a peut-être gagné. Il n'y a peut-être plus de Juifs sur terre. Plus de Héréros non plus. Tout sera oublié.
Et la mémoire exceptionnelle de l'enfant n'aura servi à rien.²¹⁸

De ce fait, l'oubli volontaire de la violence a-t-il ici le mérite de construire un choix conscient de l'auteur ? Ou alors serait-il un clin d'œil à l'Histoire officielle dérogée ? L'on connaît ainsi le tropisme historiographique de la violence infligée aux communautés juives par le système concentrationnaire nazi.

Le dicté de la « post-mémoire » cherche à se dire et à dire les affres traumatiques du passé dans l'espace simulacre de la fiction par l'intermédiaire de l'auteur. Ce travail de refiguration langagière du passé donne au récit hanté une proportion éthique : « *cet être avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations* »²¹⁹ souligne Jacques Derrida. L'irruption de la revenance mémorielle dans notre texte rend visible les failles de la mémoire historique, hommage que réclament les victimes.

Dans la suite de ce chapitre, deux personnages Catalina et Karl, héritiers respectivement de la mémoire morisque et de la mémoire herero dans l'espace de la revenance mémorielle, témoignent des atrocités que subissent leurs mamans. Ils montrent en permanence l'événement historique auquel est confrontée la maman, cautionnent et contribuent à le restituer.

²¹⁸ *ibid.* p.395-396

²¹⁹ Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*. Op.Cit.

III-4-2-2- Catalina & Karl, les Revenants

La description des guerres, des persécutions raciales et des crimes de masse passe aussi par le regard d'un enfant. Ainsi, c'est dans cette voix qui abrite celle d'un enfant, par sa naïveté même, que se fait le témoignage. Dans notre roman, la représentation de l'enfance exterminée et persécutée possède un pouvoir de commotion inextricable. Sa voix permet à chacun de se reconnaître dans cette parole d'enfant aussi familiale qu'infalsifiable car elle s'impose comme une des voix sacrales la plus audible.

La mémoire spectrale engage dans le récit la restitution des morts, des sans voix que l'Histoire n'a pas recueillies afin d'imprimer sa présence dans ses spécificités à travers les « héritiers » de la mémoire. Georges Didi-Huberman ne manque pas de faire référence au retour spectral dans *Passer, quoi qu'il en coûte* :

Un spectre serait dans notre 'étranger familial'. Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un être ancestral : un parent lointain, certes- qu'on a souvent peur de voir revenir à la maison, parce que, s'il revient, c'est probablement pour rouvrir parmi nous une secrète et persistante blessure relative à la question généalogique »²²⁰

Dans le roman *Ô Maria*, l'auteur engage un personnage descendant Morisque pour témoigner contre les terribles exactions d'un passé endolori. Le personnage Catalina, la fille de Maria surgit en spectre dans ce monde fantomatique auprès de sa maman afin de la soulager contre la douleur inquisitoriale et notamment pour restituer sa mémoire déjà morte. Maria souligne : « - *Même quand j'ai été emprisonnée ? Même quand ils me torturaient ? Même quand je n'ai plus eu de langue ?* »²²¹.

Dans ce passage, nous remarquons que Catalina en tant qu'héritière spectrale nous restitue la mémoire violente de sa maman. Catalina veut faire d'elle l'ancre de l'histoire morisque.

La mémoire fait office d'une hantise imposante. L'auteur nous rappelle dans un autre passage que la mémoire n'est pas définitive mais qu'elle est en quête effrénée de bribes, de

²²⁰Didi-Huberman, Georges et Gianari, Niki, *Passer, Quoi qu'il en coûte*. Paris, Ed. Minuit. 2017.p.32

²²¹Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.23

vides, de silences dont elle a été dépourvue : « - Par pitié, raconte-moi qui je suis, Catalina, ou du moins ce dont tu te souviens à mon propos jusqu'au jour de ta disparition, et même au-delà, puisque tu m'as suivie jusqu'à celui de mon exécution. Aide-moi, je t'en prie, à rapiécer la tunique de ma mémoire. »²²²

Maria, en figure spectrale, hante l'imaginaire narratif de Benmalek mais aussi celui du lecteur pour reconstituer les pièces de puzzle mémoriel dérobé par la négation de l'Histoire.

En outre, la mémoire jette un pont entre le monde des vivants et celui des morts et elle réalise pour le passé une « évocation ». La figure de la mère dans *Fils du Shéol* surgit dans les pensées du personnage Karl. Il l'interpelle mais celle-ci ne lui répond guère : « - C'est quoi ça ? Mais ça ne peut être... (avant de s'exclamer dans un bredouillement : -Ah, maman, c'est... c'est toi... ? Mais tu es vivante, et moi je suis [...] Maman, comment est-ce possible... ? interroge-il d'une voix affaiblie par le déchirement. Tu es encore...vivante ? »²²³

L'évocation du passé est traduite par la remontée de la défunte maman du monde infernal au présent dans le Shéol. Karl s'y introduit pour y voir ce qu'il veut connaître. Ici, le passé apparaît comme une dimension de l'Au-delà, étrange et étranger comme le traduit l'écriture fragmentaire : des bribes de questionnements et de réponses constituent les éléments d'un puzzle avec lesquels le lecteur est sollicité pour les démêler. En effet, ce passé chante Mnémosyne afin de déchiffrer l'invisible et ce qui s'y dissimule. Ce que découvre Karl qui sombre dans les pleurs :

-Oh maman, comme je t'aime, que fais-tu dans cette cuisine, ils vont t'attraper...
Il suffirait qu'elle sache ce qui l'attend- ce qui les attend tous- et tout serait différent, il n'y aurait plus cette affreuse mort...
Parce qu'elle fuirait sans plus attendre, en laissant tout tomber. Parce qu'ils fuiraient tous les trois, ensemble, sans regarder une seule fois derrière eux²²⁴.

Dans ce passage, Karl ré-ouvre les plaies de l'épisode douloureux de la disparition de ses parents. Perplexe, par son pouvoir omnipotent, il connaît le court des événements mais il ne peut empêcher la tragique histoire. Dans cette obscure clarté, il crie de toutes ses forces pour

²²²*Ibid.* p. 470.

²²³ Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, p.175.

La présence de la mère est très fréquente dans la pensée de Karl. Il supplie l'ange de lui montrer sa maman : « -Oh, montre-moi ma mère encore une fois, je t'en prie ! Elle me manque tellement...un court instant... une minute seulement... ». p.179 in : Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Op. Cit.

²²⁴*Ibid.*, p.176

prévenir sa maman, son père et lui-même de l'horreur qui va s'abattre sur eux. La voix de l'auteur interagit :

Comment est-ce possible, cette absolue injustice de son nouvel état : savoir et ne pouvoir ? Comment crier pour alerter sa mère ? Alors qu'il n'ignore plus , investi d'une connaissance ignoble, que sa chère mère mourra bientôt, ou plutôt qu'elle est déjà morte, qu'il n'ignore plus, de manière identiquement sale, que lui-même n'appartient plus au monde des vivants [...] Comme si un couteau venait d'être planté en plein milieu d'une chair qu'il ne possède plus, 'l'enfant' se met à hurler de chagrin et de colère. Croit qu'il hurle dans cet espace si noir que l'antique obscurité de la Terre dans ses grottes ténébreuses ressemble, par contraste, à une tendre lueur. Il hurle à s'en déchirer la 'voix' : 'Maman, sauve-toi, sauve-nous, ils vont nous assassiner !'²²⁵

L'auteur s'immisce dans la scène du Shéol pour témoigner à son tour de l'événement. Sa voix se substitue à celle de Karl pour faire « mémoire collective » car la mémoire est liée à une « *pensée sociale collective* »²²⁶ pour reprendre Maurice Halbwachs. Il essaie de donner des éclaircissements suite aux tentatives échouées de Karl dans la scène du Shéol 10, étreint de chagrin et de cris : « *C'est ma mère qu'ils frappent, elle a mal, tellement mal ! Que va-t-elle devenir ? Et moi, j'ai si besoin d'elle !* »²²⁷ . Cette mémoire spectrale se fait ainsi dans et par une douleur gangréneuse dans un monde d'amour et d'obscurité. Dans le Shéol 5, une explication se donne davantage à lire :

'L'enfant' comprend brusquement le comportement de sa mère : elle tente d'éloigner les policiers de l'immeuble ! Une immense tristesse, en forme d'averse de gouttes gluantes d'amertume, occupe instantanément la place de la brume dont il se croit constitué. C'est ça le vrai enfer, celui que l'on fabrique soi-même parce qu'on ne peut pas cesser d'aimer ceux qu'on aime..., comprend le mort avec un irrépressible affolement devant l'éternité de souffrance qui l'épie.²²⁸

Douleur, tristesse et amertume de la disparition de la maman de Karl sont ainsi décrites dans ce passage. Véritable maelstrom, l'« enfer » dans cet espace abyssal de l'Au-delà est ressenti aux extrêmes : face à la mort, la vie n'est pas déliée de ses souffrances.

²²⁵*Ibid*, p.176.

²²⁶Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris. Ed. F. Alcan, 1925, p.95

²²⁷*Benmalek, Anouar, Fils du Shéol*. Op. Cit. p.394

²²⁸*Ibid*. p.260

Par conséquent, la figure du spectre apparaît dans des incursions du *hic* et du *nunc* d'un passé qui ne passe pas. Et c'est seulement parce qu'il ne passe pas qu'il surgit de manière débridée, obsessionnelle entre deux univers socio-temporels différents : vie/mort et passé/ présent.

L'événement historique n'existe que par les traces qu'il laisse. Anouar Benmalek le représente sous le signe de la hantise, signe d'une rupture dans un retour qui signifie l'absence, la disparition, l'énigmacité ou encore l'opacité. Ainsi, l'événement n'est pas seulement ce qui est manifeste, l'imaginaire spectral fait aussi événement et fait sens dans notre récit. Ce faisant, comment l'écriture parvient-elle à inscrire l'événement et mettre à jour la complexité de l'Histoire et de la mémoire et tenter de leur donner de l'intelligibilité ?

III-5- L'écriture comme trace spectrale

L'imaginaire spectral n'est que cette hantise littéraire par lequel notre époque pense son sentiment de culpabilité et de deuil. La transcription de l'expérience du passé réside dans l'acte même de l'écriture romanesque. L'absence de mémoire devient ainsi marque de spectralité qui se traduit par la mort, l'absent, le vide, etc. Dans un ouvrage collectif intitulé *Spectralité dans le roman contemporain, Italie, Espagne, Portugal*, Marine Aubry-Morici et Silvia Cucci expliquent que le concept de spectralité croise un certain nombre de notions proches comme le « *simulacre, le fétiche, mais aussi l'invisible, la mort, l'absent.* »²²⁹

Comme trace spectrale²³⁰, l'écriture d'une absence mémorielle devient la seule énonciation possible. L'écriture se laisse manier comme effet de spectralité ou trace spectrale

²²⁹Aubry-Morici, Marine et Cucci, Silvia, *Spectralité dans le roman contemporain, Italie, Espagne, Portugal*, Presse Universitaire Sorbonne Nouvelle, 2017, p.7

²³⁰« La trace, c'est l'expérience même, partout où rien ne se résume au présent vivant et où chaque présent vivant est structuré comme présent par le renvoi à l'autre ou à autre chose, comme trace de quelque chose d'autre, comme renvoi-à. De ce point de vue-là, il n'y a pas de limite, tout est trace. Ce sont des propositions que certains ont jugées un peu provocantes. J'ai dit que tout est trace, que le monde était trace, que l'expérience était trace, que ce geste est trace, que la voix est une écriture, que la voix est un système de traces, qu'il n'y a pas de hors-texte, et qu'il n'y a rien qui borde en quelque sorte, de l'extérieure, cette expérience de la trace.» in Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir – Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Op. Cit.p.69

quant à l'inattendu et au simulacre qu'elle investit²³¹ dans sa fiction. En effet, le texte littéraire qui introduit une atmosphère spectrale se cristallise dans une « inquiétante étrangeté » où le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible, le vivant et le mort se rejoignent et créent un imaginaire fantasmatique. Jean François Hamel souligne : « *Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail de deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique* ». ²³²

Benmalek utilise sous plusieurs figures spectrales des modalités et des procédés esthétiques qui définissent les contours d'une écriture possible au temps de l'invisibilité et de l'ineffable. Ses personnages deviennent ainsi, de manière symbolique, la répétition ou la réincarnation des figures du passé. Leurs corps se font crypte, tombeau, le « tombeau de l'impossible oubli » pour reprendre l'expression de Lapointe et Demanze²³³.

III-5- 1- L'écriture anachronique de la spectralité

L'œuvre littéraire voulant dire sa « contemporanéité » c'est-à-dire représenter d'une manière articulée son époque, fuit la temporalité de sa narration pour mieux saisir le réel. Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*²³⁴ souligne que la contemporanéité est « *très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* »²³⁵

Ce « déphasage » et cet « anachronisme » dont parlent Agamben sont ces écarts qui définissent même le temps présent. Il s'agit davantage d'une fuite vers le passé ou vers le futur, dans le simulacre, l'inattendu ou dans cette absence que désigne Jacques Derrida par

²³¹ Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris.Ed.de Minuit.1967.

²³² Hamel, Jean François, *Revenance de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Op.Cit. p.231

²³³ Lapointe, Martine-Emmanuelle et Demanze, Laurent, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain ». In : *Etudes françaises*, volume 45, N°3, 2009. PP 5-9. P.9.

²³⁴ Giorgio Agamben, dans cette brève introduction à un séminaire donné à l'Université de Venise et publié sous le titre de *Qu'est-ce que le contemporain?* (Paris, Payot/Rivages, 2008), affirme à la suite de Barthes et de Nietzsche l'inactualité du contemporain: « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » . p.9-10.

²³⁵ *Ibid.* p .11

spectralité. Il note : « *la disjointure dans la présence même du présent, cette sorte de non-contemporanéité du temps présent à lui-même (cette intempestivité ou cette anachronie) radicales* »²³⁶.

La littérature est ainsi ce mystère qui hante l'univers réaliste par sa spécificité de « l'anachronisme », voire de spectralité même de l'écriture.

Dans le roman *Ô Maria et Fils du shéol*, la poétique figurale de la spectralité se montre par l'intrusion des figures spectrales faisant du temps présent, passé ou futur une dimension atemporelle. Le lecteur semble être désorienté face à ce tournis temporel et notamment à ce brouillage textuel et ne sait plus où situer sa lecture. Ce faisant, l'irruption du « visible » et de l' « invisible », du « réel » et de l' « imaginaire » dans la substance romanesque font détourner l'éthique de la narration car ces tendances s'entrecroisent mutuellement et impriment un cachet fantastique à l'œuvre où le fictionnel prime sur la réalité historique. Aussi, ce surgissement du spectral, qui devrait rester enfoui et invisible, fait irruption dans le texte littéraire en forme de figures de travestissement et d'anachronique à savoir une (dé) construction en abyme par laquelle le texte signifie sa structure fondamentale, celui du texte incomplet voir absent et ce, par les ressorts de la *fabula*.

III- 5- 1- 1- Entre mémoire et fiction

La mémoire et l'imagination s'entrecroisent mutuellement dans la fiction romanesque. L'imaginaire prend en charge la mémoire dans l'inattendu de ses mystères afin de la soutenir et de l'aider à regarder le lieu même de sa propre douleur. Paul Ricœur soutient « *L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incarnation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession [...]* »²³⁷. Ainsi, la mémoire, par l'entremise de l'imagination, peut réactiver les failles d'un passé absent, d'un passé qui a fait l'objet de son angoisse qu'elle désire restituer pour en faire sa propriété. La revenance ne serait – elle pas ainsi un moyen pour la mémoire « de prendre possession » et de se familiariser avec le passé ?

²³⁶ Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Op.Cit. p.52

²³⁷ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Op.Cit. p. 65

Le souvenir comme image de l' « ayant-été » selon la phénoménologie ricœurienne de la mémoire pose la question de la revenance. Ricœur souligne :

Tandis que l'imagination peut jouer avec des entités fictives, lorsqu'elle ne dépeint pas, mais s'exile du réel, le souvenir pose les choses du passé ; (...) (mais) peuvent tour à tour se distinguer sur un pied d'égalité pour s'opposer l'une à l'autre ou s'inclure réciproquement dans un sens ou dans l'autre.²³⁸

La revenance se traduit dans cette association entre imagination et mémoire qui ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre. Cette osmose constitue la condition même de l'écriture. L'image spectrale de la mémoire se donne ainsi un lieu dans la fiction comme image immatérielle voire intemporelle.

²³⁸*Ibid.* P.58.

III-5- 1-2- Ces voix spectrales

La polyphonie qui caractérise le discours romanesque est une énonciation qui entremêle des voix narratives évoquant le flux d'une conscience hantée par des sensations et des voix qui s'imposent à elles. Les personnages du roman *Ô Maria et Fils du shéol* manifestent le besoin de retrouver les sensations corporelles, olfactives, gustatives qu'ils ont perdues, car la brutalité de la destruction les a fait disparaître. Des voix fantomatiques viennent interrompre la narration et font écho à la solitude des protagonistes Maria, Karl et « Petit-Dieu » qui deviennent alors un réceptacle de la nostalgie de tout ce qui n'a jamais pu advenir. Dans le texte *Ô Maria*, pour se faire entendre à la fois par les siens encore vivants et par les autres spectres l'entourant, Maria projette le cri « *le plus effroyable, dit l'auteur, qui se dispose à être un long hurlement sans pauses, pour alerter tout ce qui existe de l'insupportable brutalité qui lui est infligée. Mais se réduit à n'être qu'un piètre silence, puisque rien, évidemment, ne jaillit de la bouche immatérielle.* »²³⁹

Maria veut ainsi « alerter » toute l'humanité pour témoigner contre cette brutalité sans fin. Ce « cri de mémoire » s'avère être qu'un « piètre silence » pour une femme dont la langue fut coupée. Dans cette atmosphère spectrale, les fonctions vitales échappent à la mainmise de Maria. L'expérience de la douleur modifie irrévocablement l'expérience du corps dans le sens où Maria possède à présent un corps étranger qui lui échappe et qu'elle ne peut contrôler. Ainsi, l'auteur réduit le cri de Maria et notamment la voix de son personnage Hitjiverwe - des voix comme expression du traumatisme - à un silence dans ce monde spectral pour dire que la mémoire n'est pas définitivement achevée même dans le monde invisible, celui qui constitue un écueil pour la représentation. Et notamment, pour substituer sa voix à celle des voix minorées et triturées par les méandres de l'Histoire, dans un but de recomposer la mémoire déficiente. Comme le note Georges-Didi Huberman, cette spectralité « *décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie, elle l'anachronise.* »²⁴⁰

²³⁹ Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Op. Cit. p.366.

²⁴⁰ Didi- Huberman, Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002, p.85

Ici l'auteur devient porte-voix d'une mémoire brûlée. Quand il entend jaillir de sa fiction les voix de ses personnages, celles-ci l'« assiègent »²⁴¹, deviennent insituables et le rendent incontrôlable. Il s'agit de la voix spectrale c'est-à-dire de cette revenance romanesque qui bondit de l'orbe de la fiction comme une « inquiétante étrangeté »²⁴². C'est ce phénomène que décrit Jacques Derrida dans un entretien avec Anne Roger :

Je suis là seulement quelqu'un qui, comme d'autres, cherche son lieu, et ne parle pas depuis un lieu déjà identifiable. Quand la voix tremble, quand on entend cette voix, on entend une voix qui ne se localise pas ; elle se fait entendre parce que son lieu d'émission n'est pas fixé. Je dirai, d'une manière elliptique, que, quand une voix à son lieu, localisable dans un champ social, on ne l'entend plus ; quand on l'entend, elle, c'est une voix defantôme, une voix qui cherche son lieu comme un feu follet ; alors on entend la voix elle-même ; quand on entend une voix au téléphone, à la radio, on ne voit pas d'où elle vient, et celui ou celle qui semble être porte-voix pour cette voix, on ne sait pas d'un savoir assuré où ni qui il/elle est ; le porte-voix ne le sait pas lui-même.²⁴³

Le récit devient spectral dans la mesure où il acquiert un effet de catapulte sur le lecteur et notamment sur l'auteur en se faisant « écho » des voix spectrales. La réinscription de la voix des morts dans la narration déstabilise par sa présence-absence. Il s'agit d'une narration fantomatique car l'acte littéraire lui-même génère une forme de spectralité. A ce propos, Aby Warburg souligne :

Au modèle idéal des 'renaissances', des 'bonnes imitations' et des 'sereines beautés' antiques [...] substituait un modèle fantomal de l'histoire, où les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs,

²⁴¹ Nous avons fait référence au titre du roman d'Assia Djebar intitulé, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris. éd. Albin Michel, 1999.

²⁴² Dans la question de « l'inquiétante étrangeté », un des aspects le plus intéressant dans le roman est justement ce passage de l'immatériel à la chair, de l'invisible au visible qui recouvre la résonance du retour. Ainsi, quand la mémoire est « empêchée », le personnage du fantôme donne chair, corps à la mémoire. C'est cette immatérielle que Freud formule comme « l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle ». (Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte été. Marty, 1933. URL : https://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrange_te/inquietante_etrangete.pdf.p.26) qui se concrétise par le deuil et la hantise. La transformation de cette immatérielle, « irréelle » en « réalité » matérielle, marque une étape cruciale dans la narration, donne corps visible et « vivant » au passé refoulé faisant retour.

²⁴³ Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris. Ed. Flammarion, 1980, p.144-145

mais s'exprimaient par hantises, survivances, rémanences, revenances des formes. C'est-à-dire par non-savoirs, par impensés.²⁴⁴

Cela définit les contours d'une écriture *post-mortem* qui se confronte au paradoxe d'une écriture à la fois empêchée de dire l'Indicible dont l'impossibilité de témoigner²⁴⁵, et hantée par ce qu'elle fait.

Le spectre est le miroir d'une société qui se positionne difficilement par rapport à son passé. Il désigne la façon dont l'individu contemporain négocie son rapport au passé, passé qui ne cesse de s'estomper dans les remous des archives ainsi que dans une mémoire sclérosée qui réclame réparation et travail de mémoire.

Cette mémoire « empêchée », qui est forcée de faire retour, ré-ouvre les portes du passé, trop vite refermées, donnent ainsi l'opportunité à des écrivains de la trempe d'Anouar Benmalek de pouvoir constituer une mémoire traumatique individuelle et collective à un peuple soumis à une Histoire néantisée, de lui permettre d'affronter sa propre histoire et ce, en lui constituant une nécropole romanesque où la revenance mémorielle se révèle un lieu de transition avec le passé. Ces lieux « anachroniques » d'angoisse et d'incertitudes se matérialisent dans des lieux de possibilités fictionnelles permettant à la mémoire « empêchée », la possibilité de s'exhumer en désacralisant « l'inquiétante étrangeté » qui la soumet aux risques de l'oubli. Jeans François Hamel souligne :

Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas juste à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique. [...] D'où justement un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent »²⁴⁶

²⁴⁴ Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.Cit .27.28

²⁴⁵ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Op.Cit. p.42

²⁴⁶ Hamel, Jean François, *Revenance de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Op.Cit. P.321

En définitive, les spectres sont les emblèmes portant le poids d'une « énorme peine »²⁴⁷, les porte-voix ou plutôt les porte-silence du passé absent. Ils surgissent après les événements tragiques et pendant les faillites du travail de mémoire canalisés par le deuil et la transmission mémorielle. Ainsi, l'œuvre littéraire reproduit, par l'alliance de l'imagination et de la mémoire, un espace de perméabilité où tout devient possible. Elle permet notamment à la mémoire douloureuse qui l'a créée, l'opportunité d'un retour symbolique de se reconstituer, et de pointer sur l'indicible du trauma originel refoulé, celui-là même qui a empêché son deuil.

²⁴⁷Duras, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Paris. Ed. Minuit, 1969. P.136.

CONCLUSION

Il a fallu un *deus ex machina* d'une mémoire, d'une voix pour rallumer les braises d'un passé à partir de mémoires déchirées de femmes mises sous le boisseau de l'Histoire. Cette « aura » ou bien justement, ce « halo de lumière » n'est que la voix littéraire d'un écrivain qui leur a offert dans sa *chora* romanesque un « lieu de mémoire » épiphanique.

Anouar Benmalek revendique la posture de garant des « voix ensevelies », et se présente en médiateur mémoriel car il a empêché l'encre de sécher en rappelant à la vie des voix étouffées et des mémoires asphyxiées. Dans l'épigraphe de ses romans, Benmalek rend hommage à certaines figures emblématiques de l'Histoire des génocides du XX^{ème} siècle. Ces figures féminines ont d'abord eu un statut d'esclaves de par leurs origines éthiques et raciales. Ensuite, elles ont cruellement été persécutées par un régime totalitaire en les réduisant à un « double silence », celui de la mort et celui des oubliées de l'Histoire par les Vainqueurs de celle-ci.

Ces figures féminines qui ont existé dans la réalité et qui ont été témoins des pires exactions perpétrées par leur bourreaux deviennent des personnages de Benmalek sans pour autant cesser d'être des personnages de l'Histoire.

Benmalek se positionne en « refuge », accueillant la douleur des personnages-victimes. Il adopte la position du « deuilleur » car il les accueille dans sa sépulture littéraire, leur offrant une nouvelle vie et une nouvelle mort dont elles avaient été dessaisies. Leurs voix ensevelies attendaient sempiternellement que nous les émancipions de leur statut de victimaires et que nous leur offrions une mémoire historique honnête. Ainsi, l'œuvre littéraire de Benmalek devient spectrale, anachronique dans la mesure où elle rend les âmes-ensevelies par les méandres de l'Histoire- immortelles en leur offrant un lieu spectral de mémoire, lieu étrange, inconnu, qui leur servira d'espace de questionnements et d'explications du sort tragique dont elles furent martyrs.

Ainsi Benmalek s'engage dans ce processus de récupération mémorielle spécifique amorcée par les anciens, de (se) doter d'une continuité historique au sens benjaménien du terme. En effet, la mémoire d'Anouar Benmalek n'est pas la mémoire officielle car il travaille sur le

«devoir de mémoire » à l'encontre de certains usages rusés des stratégies d'oubli. Il se montre ainsi particulièrement subversif dans l'utilisation de la mémoire qui est, comme le dit Paul Ricœur, « la matrice de l'Histoire.». Il a tenu à écrire une Histoire universelle à l'expérience des violences extrêmes en faisant appel à la mémoire féminine. Cette mémoire des femmes immortelles est une manière d'interpréter à nouveau l' « impensable », de lui donner un sens nouveau. Ne pouvant interpréter cette apocalypse lors de leur vivant, ces personnages femmes renaissent dans un lieu de mémoire où l' « indicible » acquiert sens. Ainsi, la mémoire de la déshumanisation, restée ineffable en l'absence de normes, ou plutôt par la suspension de la pensée, peut être analysée dans une aire scripturaire, là où la conjonction de l'historique et du fictionnel donne sens à l'indicible. Ce faisant, ce sens « littéraire » permet de se libérer des choses inexplicables qui rendent l'expérience traumatisante.

Les romans de Benmalek sont à proprement parler des romans sur la mémoire au féminin. La narration accompagne le rythme de l'élaboration mémorielle ou postmémorielle car elle suit différents personnages, s'attache à leur évolution (qui peut comprendre des phases de remémoration) mais aussi au travail de mémoire qui consiste à combler les béances de l'oubli. Cette perspective mémorielle est à même d'ériger une mémoire hétérogène, hybride, car d'une part elle donne à voir un substrat testimonial dans la fiction telles des sources historiques, et d'autre part elle se dévoile *via* l'imaginaire romanesque où l'historique se mêle au fictionnel pour fonder une nouvelle mémoire.

Ce travail de mémoire passe notamment par la conception du travail de postmémoire qui se manifeste par l'ambition de l'auteur de faire œuvre de réparation de certaines failles mémorielles mais aussi de son engagement pour la transmission mémorielle universelle.

Conclusion

Anouar Benmalek s'intéresse aux événements de l'Histoire et nous explique que les violences extrêmes sont d'une gravité sans précédent. Il souligne dans son roman *Fils du Shéol* :

La cruauté extrême ne réclame pas de justification. Elle est, c'est tout.
Il n'y a pas d'autre explication. Pas même de farce atroce de la part de l'univers.
Les morts ne seront pas vengés.
Ni ceux de son temps, d'Elisa et de Manfred ; ni ceux du temps du petit Héréro et de sa mère.
Les souffrances ne seront pas consolées. Hitler a peut-être gagné. Il n'y a peut-être plus de juifs sur terre. Plus de Héréros non plus. Tout sera oublié.
Et la mémoire exceptionnelle de l'enfant n'aura servi à rien.

Les fictions romanesques sur la violence révèlent les facettes les plus tragiques de l'Histoire. Elles sont susceptibles de générer des prises de conscience et de fédérer des prises de position concrètes, amenant ainsi des mutations significatives dans le monde. Ces fictions sont des espaces de mémoire au sein desquels la parole est donnée à tous, victimes ou bourreaux, multipliant ainsi les chances de comprendre les mécanismes intimes des manifestations de la violence et la véritable dimension de leur force destructrice. Elles mettent en représentation des événements et des drames fictionnellement interprétés ou purement fictionnels dans la mémoire collective de l'humanité, leur conférant, au-delà de la coloration tragique et poétique, l'épaisseur du vécu, qui échappe souvent à l'historien.

Lors du colloque des *Annales* sur Vichy et les Juifs qui eut lieu en 1992, Pierre Vidal Naquet concluait: « *L'histoire est trop sérieuse pour être laissée aux historiens* ». Les historiens, en effet, sont confrontés à une mémoire imposée, orgueilleuse et « manipulée » selon la terminologie de Paul Ricœur, elle se laisse historiser car c'est sa meilleure garantie de survie. Mais un autre regard peut lui apporter un éclairage différent: il s'agit de l'expression littéraire. Celle-ci fixe le souvenir et assure la pérennité d'un événement.

S'intitulant « Mémoire au féminin, violences extrêmes et fictionnalisation dans les œuvres romanesques d'Anouar Benmalek », notre thèse nourrit l'ambition de questionner et d'analyser l'écriture traumatique et le traitement fictionnel de l'Histoire au féminin. Au terme de ce questionnement que nous espérons avoir mené à bien, nous estimons être en

mesure de répondre qu'en donnant la parole aux femmes, figures sacrées de la mémoire, l'auteur re-travaille le roman historique de façon originale pour traduire et transmettre l'expérience intime de la catastrophe.

Cette étude est le fruit d'une réflexion qui s'est articulée en trois axes que nous nous sommes proposée de présenter rapidement avant de procéder à une lecture synthétique de notre travail de recherche.

Notre première partie, consacrée aux espaces et à la mobilité dans les trois romans d'Anouar Benmalek, a permis d'observer la diversité des histoires racontées et les héritages culturels léguée par celles-ci. L'auteur a mis en scène des violences extrêmes : déportation des Morisques d'Espagne par l'Inquisition espagnole, génocide des Aborigènes d'Australie par les convicts anglais, génocide des Juifs d'Europe et des tribus Héréros et Namas dans l'Afrique de l'Ouest sous domination allemande. Les textes relevant de ces imaginaires forment notre corpus principal. La guerre d'Algérie n'a pas manqué de faire un retour dans les fictions afin de traduire la diversité des imaginaires de la guerre. Nous avons également observé dans cette partie que la représentation des imaginaires nomades et des latitudes de traversée s'inscrit davantage dans la progression narrative puisqu'elle structure l'ensemble du texte, dans une écriture du transatlantique. Cette écriture vise à comprendre le passé et revêt une fonction mémorielle. Nous avons constaté au gré de nos lectures que Benmalek adopte plusieurs postures littéraires, ce qui démontre le rapport qu'entretient notre écrivain à l'Histoire.

Notre deuxième partie s'est concentrée sur une particularité des textes de Benmalek : l'écriture du traumatisme. Cette écriture fictionnelle traduit l'expérience des violences extrêmes faites aux femmes. Cette élaboration, à la fois historique et littéraire, a consisté à démontrer la relation de l'Histoire avec la fiction pour donner un nouveau souffle à la mémoire blessée. Notre réflexion sur l'articulation entre l'expérience de l'extrême et sa mise en récit nous a poussée à nous interroger sur les limites de la représentation d'une expérience vécue, à travers de nouvelles formes et stratégies poétiques.

L'auteur interroge la mise en scène du corps violenté et sa portée esthétique et politique. La voix traumatique s'inscrit dans la progression narrative et exprime la douleur de

la violence. Le statut de la victime est notamment interrogé : il se construit dans la narration pour pouvoir participer à l'écriture de l'Histoire.

Notre troisième et dernière partie a interrogé la parole des femmes, victimes toutes désignées des guerres et ce, afin de briser leur silence et de traduire leur sanglante expérience. La narration a opté pour la re-constitution d'une mémoire juste, écrite par ces femmes persécutées dont les expériences sont entendues et transmises à travers leurs témoignages et par leur présence même dans le texte.

Notre analyse a mis en lumière la constance d'un engagement humaniste de l'auteur qui plaide pour la reconnaissance de certaines figures historiques, en vue de leur redonner voix et justice, de pallier leurs silences en racontant leurs histoires et leurs résistances. La voix est une thématique constante dans nos romans tout comme dans nos analyses. Ce qui nous a permis de dégager trois types de voix : voix traumatiques, voix interdites et voix mutilées de femmes qui s'approprient les mémoires et modifient la charte de l'écriture de l'Histoire.

Dans cette partie, nous avons été interpellée par le thème de la revenance et des voix spectrales qui émergent de la narration. Benmalek aura créé un espace intergénérationnel entre les vivants et les morts afin d'inscrire la temporalité de la mémoire dans le passé, le présent et le futur, ce qui nous a permis de mettre en avant le dispositif de l'héritage mémoriel comme expression du traumatisme. La douleur, l'*hybris* et l'écriture deviennent des traces spectrales permettant de traduire les atrocités des guerres.

Cette partie a par ailleurs consisté à interroger notamment la mise en fiction de l'Histoire, ce qui a permis de créer une mémoire féminine de l'Histoire où le mythique, la maternité, le merveilleux font corps avec l'écriture et alimentent cette mémoire en cours de création avec les valeurs de l'héritage et de la transmission mémorielle.

Notre travail de recherche a consisté à démontrer que dans la culture postcoloniale, une scénographie des origines s'impose. L'omniprésence de l'Histoire dans les romans d'Anouar Benmalek s'avère telle une nécessité et la vision de l'auteur l'incite à aller puiser même dans des histoires peu connues : « *Je parle beaucoup de l'Histoire dans mes histoires, mais souvent pour être moi-même stupéfait de mon ignorance. L'Histoire de notre pays est*

un matériau romanesque prodigieux, surtout si on ne se laisse pas paralyser par le " politiquement correct ».

Benmalek réinterroge les événements tragiques du XV^{ème} et XX^{ème} siècle, tente de restituer une certaine réalité en lui opposant son propre mythe et sa propre Voix. L'écrivain ne reproduit pas la réalité dans toute sa monstruosité, mais la confronte à elle-même à travers la fiction, lui renvoyant une image critique.

La traduction des expériences d'autrui dans un Ailleurs constitue à la fois un voyage et une pratique d'écriture pour notre écrivain-*histor* qui témoigne des souffrances des oubliés de l'Histoire.

L'étude des stratégies textuelles du trauma a permis d'exhiber la réalité dans sa laideur dans le but de nous amener à réfléchir sur une telle violence, la comprendre et en guérir. Si bien que l'on peut dire de l'écriture de notre auteur, qu'elle opère par des processus fictionnels et produit des effets esthétiques et notamment didactiques, Benmalek fournit un enseignement des plus précieux sur l'histoire et les violences extrêmes. L'écriture sur le trauma exige en effet une implication affective et intellectuelle particulière de la part de celui qui la décrit comme le note Raphaëlle Branche: *« accepter de travailler sur la violence, et prendre le risque de la décrire, nécessite d'accepter cette force dérangeante : elle a une puissance de bouleversement intime et dont il est vain d'espérer le contrôle total, chez soi comme, a fortiori, chez ses lecteurs. »*

La force des romans de notre écrivain réside dans l'intensité des expressions traumatiques, dans celle de la profondeur des émotions et de la pensée qui émergent et qu'ils déclenchent chez le lecteur. D'où l'on peut conclure que c'est bien la littérature qui nous aide à penser la mémoire autrement que sur le modèle de l'Histoire pour en faire des mémoires justes créatrices d'Histoire.

En revenant sur le passé, Benmalek nous invite à réinterpréter les expériences liées à la violence extrême. Il convie aussi la victime et son histoire à s'intégrer à sa mémoire dans un espace commémorial, là où sa mémoire et la mémoire de l'Autre s'entrecroisent et s'interpénètrent. L'instant traumatique, se déplaçant vers le présent, suscite alors une prise de conscience des souffrances des victimes.

L'étude, dans la dernière partie du travail, de la nécessité de l'inscription des femmes dans l'écriture de l'Histoire et de la mémoire a montré qu'en accueillant les voix des femmes dans ses textes, l'auteur fait œuvre d'une justice réparatrice et/ ou d'une justice en transition engageant une reconnaissance des victimes dont les voix étouffées ont été ressuscitées grâce à l'écriture. Cette volonté mémorielle de notre écrivain nous a conduite à écouter la voix des victimes dans l'espace même de la revenance. C'est ainsi qu'un chœur de voix spectrales émerge dans la narration pour dire, témoigner et crier la déshumanisation, puis œuvrer à la recomposition des fragments du passé. Car le spectre est le miroir d'une société qui refuse d'affronter son passé doublement enfermé dans les archives et dans une mémoire sclérosée.

Benmalek, hanté par cette dette envers un passé non encore révolu, s'assigne pour mission de se faire le porte-voix des voix tuées/tuées. Il crée alors tout un univers romanesque où l'amour est vécu dans la douleur, celle des déportations, des camps de travail et des chambres à gaz, où le corps supposé être sacré, est représenté dans sa nudité physique et morale. L'absence du corps signifie ainsi l'absence de mémoire. Le monde, comme dit Hannah Arendt, « *n'a rien vu de sacré dans la nudité abstraite d'un être humain.* »

L'écriture de la catastrophe n'a pas pour seul but de partager une émotion poétique et pathétique mais de construire un avenir où « le plus jamais ça » ne pourra plus se reproduire.

Le texte littéraire offre une voie considérable à la reconstruction mémorielle. Comme le confirme Paul Ricœur dans *La mémoire, L'histoire, L'oubli* : « *Le passé qui n'est plus, mais qui a été, réclame le dire du récit du fond même de sa propre absence* ». Le récit poétique garde trace des victimes du passé en fonction de sa mise en récit dans le texte et de son élaboration esthétique. Le statut de la victime est ainsi convoqué et réinterrogé dans l'hospitalité langagière car il est dépeint dans sa nudité historique à travers les diverses figures des personnages.

In fine, cette stratégie narrative, à but thérapeutique, didactique et esthétique, a besoin de la fiction pour affronter l'insoutenable, mettre à nu la vérité historique et permettre de créer une distance avec le traumatisme pour mieux le comprendre et le léguer aux générations futures. Il s'agit d'amener le lecteur à poursuivre pour réfléchir, compatir et prévenir. La

fiction nous invite à méditer sur les questions de l'essence de l'homme, sa prédisposition à la violence et à l'absurdité du monde.

L'écriture de Benmalek accueille les morts et leur offre une sépulture pour les «*inhumer dans un linceul textuel* ». Benmalek emprunte ainsi une voie originale, le journaliste, poète et romancier qu'il est, a créé des personnages auxquels il a su donner la force et la dimension de l'univers. L'exil, qui a été imposé à l'auteur par la violence, a fait de lui un citoyen du monde :

Ce n'est pas facile de dire : je suis citoyen du monde, donc les autres aussi sont citoyens du monde, donc, nous avons les mêmes droits. Quelle que soit notre origine, tous, nous avons des préjugés. C'est un pas difficile qui consiste à dire que ce que nous croyons, n'est pas le plus important; que tout le monde a droit à sa vision du monde, a droit à ses manières qui peuvent nous paraître bizarres. Faire ce pas là, c'est un pas important pour devenir véritablement citoyen du monde. [...]

Moi qui suis Algérien résidant en France, je la dois à Tzvetan Todorov, Bulgare habitant en France, qui l'a empruntée à Edward Saïd, Palestinien vivant aux Etats Unis, qui l'a trouvée lui-même chez Erich Auerbach, Allemand exilé en Turquie. Nous sommes tous des étrangers sur cette terre. Ca veut dire que nous sommes tous de droit, citoyens de cette terre.

Les récits témoignant des mémoires traumatiques restituent le passé dans un but pratique, didactique, historique, juridique et testimonial. Les stratégies narratives mises en œuvre dans les récits de témoignage attestent non seulement des mécanismes de la mémoire qui président à la restitution du vécu traumatique, mais aussi aux déficiences juridiques qui ont abouti à l'effacement de cette mémoire dans l'espace public.

In extremis, il restera toujours quelque chose que l'auteur ne peut dire ni écrire, quelque chose d'enfoui qui disparaîtra avec lui. Aussi, faudrait-il à chaque fois refaire l'histoire de l'Histoire, l'histoire de l'historien, l'histoire de l'écrivain en fonction des époques à l'aide des matériaux épistémologiques et poétiques ?

Le pardon, la réconciliation, l'accord de paix et la reconnaissance à l'égard des victimes du passé sont des enjeux insuffisants pour perpétuer le travail de mémoire. De ce

fait, un travail de visibilité et d'engagement à long terme s'impose aux citoyens du monde que nous sommes. Nous nous projetons dans une réflexion humanitaire toujours en mouvement afin de soigner les plaies, où le présent rejoint le passé qui l'aspire et l'apaise.

Bibliographie :

I. ŒUVRES DE ANOUAR BENMALEK :

A- CORPUS D'ETUDE

Benmalek, Anouar, *L'Enfant du peuple ancien*, Paris, Ed. Le livre de Poche, 2000.

Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Paris. Ed. Le Livre de Poche, 2000.

Benmalek, Anouar, *Fils du Shéol*, Alger, Ed. Casbah, 2015

B- CORPUS COMPLEMENTAIRE

Benmalek, Anouar, *Le poumon étoilé*, Paris, éd. Sédia, 2006.

Benmalek, Anouar, *Les amants désunis*, Paris. Ed. Calmann Lévy, 1998.

Benmalek, Anouar, *Chroniques de l'Algérie amère 1985-2011*, Alger. Ed. Casbah Editions [2^{ème} éditions, revue et complétée], 2011.

Benmalek, Anouar, *L'amour loup*, Paris. Ed. Pauvert, 2002.

Benmalek, Anouar, *Le rapt*, Paris. Ed. Fayard, 2009.

Benmalek, Anouar, *Ludmila ou le violon de la mort lente*, Alger, Ed. ENAL, 1986.

C- AUTRES ŒUVRES (TEMOIGNAGES, INTERVIEWS)

Benmalek, Anouar, Interview Algérie littérature action, n°17 janvier 1998.

Benmalek, Anouar, Interview, Algérie littérature Action, n°17, janvier 1998.

Benmalek, Anouar, Interview (Algérie-Actualités) n° 1097, Octobre 1986.

Benmalek, Anouar, interview publiée par l'association PlaNet DZ le samedi 21 Avril 2001 lors de la rencontre diocésaine des Aumôneries de l'Enseignement Public en Algérie.
<https://h.20-bal.com/istoriya/3245/index.html?page=10>

Benmalek, Anouar, interview Journal algérien El Watan, le 31 août 2004.

Benmalek, Anouar (Dir), *Le Cahier noir d'Octobre*, 1989, SNED. Algérie.

II. OUVRAGES THEORIQUES :

Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris. Coll. « Quadrige ». Presses universitaires de France. 2020, p.178.

Barbérís, Pierre, *Le Prince et le Marchand*, Paris. Ed. Fayard, 1980.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques* Paris, Ed. Points. [1953], 2014.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris. Ed. du Seuil. Coll « Tel quel », 1973.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris. PUF, coll. « Quadrige », [1907] 1986.

Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Coll « Quadrige », Presse universitaire de France, 72^e édition, [1965]2008.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire*, Paris. Ed. Armand Colin, 1974.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris. Éd. du Seuil, 1998.

Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* Paris, PUF, « Quadrige », [1967]1998.

Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Ed. L'Herne, 2005, p. 30.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris. Ed. Gallimard, 1975.

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, Paris. Ed. Gallimard, 2001.

Genette, Gérard, *Figures I*. Paris. Éd. du Seuil, Coll « Points », 1966.

Genette, Gérard, *Figures II*. Paris. Ed. du Seuil, Coll « Points », 1969.

Genette, Gérard, *Figures III*. Paris. Ed. du Seuil, Coll « Points », 1972.

Genette, Gérard, *Fictions et diction* précédé de « Introduction à l'architexte ». Paris. Ed. Points, [1974] 2004.

Koselleck, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris. Ed. Du Seuil. Coll « Points », 1997

Merleau Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », [1964] 1988.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris. Ed. Gallimard, 1997. P.29.

Raymond, Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*. Paris. Ed. Gallimard, Coll. « Tel » n° 58, 1991.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris. Ed. Du Seuil, 1990.

Ricœur, Paul, *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, éd. du Seuil.1994

Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Tome I, Paris. Éd. Le livre de Poche, 1983.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Tome II, Paris. Éd. du Seuil, 1984.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*. Tome III, Paris, Ed. du Seuil, 1985.

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Ed. Points, 2003.

Sofsky, Wolfgang, *Traité de la violence*, Traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Coll « Tel », n° 411, Gallimard, [1998]2015.

Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris. Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Westphal, Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris. Ed. Minuit, 2011.

Westphal, Bertrand, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris. Ed. Minuit, 2016.

III. OUVRAGES POÉTIQUES :

Adam, Jean-Michel et **Petit Jean**, André, *Le Texte descriptif : Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Ed. Nathan, [1989].2006.

Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, [1957] 1974.

Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris. Col. Quadrige. Presses universitaires de France. 1978.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétiques et théories du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Paris. Ed. Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV* [1968], Paris, Ed. du Seuil, 1984.

Barthes, Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Ed. du Seuil. 1999.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris. Ed. du Seuil, 1973.

Bonn, Charles (Dir), *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, Paris.Ed. EDICEF-AUPELF, 1996.

Brunel, Pierre (Dir), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Ed Armand Colin. Ouvrage collectif, 1983.

Canter Kohn, Ruth, *Les enjeux de l'observation*. Paris. Ed. PUF, 1982.

Collot, Michel(dir), *Paysages et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

Collot, Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris. Ed. José Corti, 1988.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques, *Eperon : les styles de Nietzsche*, Paris, éd. Flammarion, 1976.

Derrida, Jacques, *Poétique et politique de la mémoire*. Paris, Ed. L'Herne, 2005.

Didier, Béatrice, *Femme-écriture*, Paris. Ed. Presse Universitaire de France, 1999.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002.

Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2004.

Glissant, Edouard, *Poétique de la Relation*. Paris, Ed. Gallimard, 1991.

Hamon, Philippe, *Littérature et réalité*. Paris, Éd. du Seuil, 1982.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève. Ed. Droz, coll. "Titre courant" (poche), 1998.[Première édition: coll. "Histoire des idées et critique littéraire" n° 211, 1983.

Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*. Paris, Ed. du Seuil, 1977.

Jonassaint, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*. Paris. Ed Arcantière /PUM, 1984.

Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991.

La Lassagnere, Christian (Dir), *Le Double dans le romantisme anglais*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984.

Lang, Luc, *Les invisibles*, Paris. Ed. du Regard, 2002.

Leroy, Sarah, *Le nom propre en français*, Paris. Ed. Ophrys. 2004.

Maffesoli, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris. Ed. Le livre de Poche. 1997.

Mainueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris. Ed. Armand Colin, 2004.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités*. Genève. Ed. Slatkine. 2011.

Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, 1999.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. « avant-propos », Paris. Ed. La Fabrique. 2000.

Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire*. Paris. Ed. Points. 1992.

Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Ed. Gallimard, 1948.

Schaffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris. Ed. Du Seuil, 1999.

Schiller, Friedrich Von, *Du sublime*. « Fragment sur le Sublime » et « Du Pathétique ». Ed. Sulliver. Traduit par Adrien, Régnier, Arles, 1997.

Viart, Dominique (Dir), *Écritures contemporaines 2*, Paris. Ed. Minard, coll. Lettres modernes, 1999.

IV. OUVRAGES HISTORIQUES :

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris. Ed. Payot, [1998] 1999.

Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Tome II. 1990*. Paris. Ed. Armand Colin (Neuvième édition). 1990.

Browning, Christopher Robert, *Des hommes ordinaires, Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*. Traduit de l'anglais par Elie Barnavi, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Histoire, 1994.

Elkin, Adolphus Peter, *Les Aborigènes australiens*, Paris. Ed. Gallimard, 1967.

Gross, Jan Tomasz, *Les Voisins. Un massacre de Juifs en Pologne*, Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Préface de : Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, Ed. Fayard, 2002.

Hilberg, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*. Paris. Ed. Gallimard. [1961], 2006.

- Lanzmann**, Claude, *Shoah*, Paris. Ed. Gallimard, coll. "Folio", [1985]1997.
- Lapeyre**, Henri, *Géographie de l'Espagne morisque*, Paris, éd. SEVPEN, 1959.
- Nora**, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, Paris. Coll « Quarto ». Ed. Gallimard, 1997.
- Piveteau**, Jean-Luc, *Temps du territoire : continuités et ruptures dans la relation de l'homme à l'espace*. Genève, Ed. Zoé. Coll « Histoire/ série Paysages ». 1995.
- Rousso**, Henry et **Conan**, Eric, *Vichy : un passé qui ne passe pas*, Paris. Ed. Fayard, 1994.
- Simondon**, Michèle, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^{ème} .av .J,-C*, Paris, 1982.
- Traverso**, Enzo, *La violence nazie. Généalogie européenne*, Paris, éd. La Rubrique, 2002.
- Troubetzkoy**, Wladimir, *L'Ombre et la différence : le double en Europe*. Paris, PUF, 1996.
- Vidal**, Jeanne, *Quand on brûlait les Morisques 1544-1621*. Préface de Louis Cardaillac, Paris. Ed. Nîmes. 1986.
- Villanueva**, Francisco Marquez, *El problemamorisco(desdeotrasladeras)*, Madrid, Libertarias, 1991.

V. OUVRAGES CRITIQUES :

- Aubry-Morici**, Marine et **Cucci**, Silvia, *Spectralité dans le roman contemporain, Italie, Espagne, Portugal*, Presse Universitaire Sorbonne Nouvelle, 2017.
- Clerc**, Jeanne-Marie, *Djebar, Assia, Écrire, résister, transgresser*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997.
- Djebar**, Assia, « Littérature et transmission », Paris. Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Deleuze**, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
- Derrida**, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris. Ed. Galilée, « Incises », [1996] 1998.
- Fortin**, Jutta et **Vray**, Jean-Bernard, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Université de Saint-Etienne, 2012.
- Hamel**, Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, éd de Minuit, 2003.

Joutard, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliances*. Paris, La Découverte, coll. « Ecritures de l'Histoire », 2013.

Khadda, Naget, (Dir), *L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni, Lectures algériennes*. « Le mythe inaugural de l'écriture : l'histoire de l'Histoire supposée par YamiléGhebalou ». Ouvrage collectif in *Etudes littéraires maghrébines N°4*. Paris. Ed. L'Harmattan.1995.

Lahaie, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Préface de Bertrand Westphal. Québec, Ed. L'instant même.2009.

Sojcher, Jacques, **Mertens**, Pierre et **Bologne**, Jean Claude, *Histoire et Fiction*, Belgique. Ed. Lansman, 2002.

Trevisan, Carine, *Les fables du deuil. La Grande guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, 2001.

Vray, Jean-Bernard, **Fortin**, Jutta, *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, P.U.S.E, CIEREC « Travaux » 161, coll. « Lire au présent », 2012.

VI. ESSAIS :

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris. trad. Française par Pierre Alferi. Ed. Payot, [1998] 1999.

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Ed. Payot/Rivages, 2008.

Andriot-Saillant, Caroline, *Paroles, langues et silences en héritage : Essai sur la transmission intergénérationnelle aux XXe et XXIe siècles*. Université Blaise-Pascal. Presses universitaires de France.2009.

Appadurai, Arjun, « Uncertainties and Ethics Violence. The Era of Globalization », *Public Culture*, Vol, 10, n°2, 1998.

Appadurai, Arjun dans *Fear of small numbers : an essay on the geography of anger*. Durham/ London, Duke University Press, 2006.

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*], traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, [1996].2001

Arendt, Hannah, *La Vie de l'esprit. La pensée*, PUF, Paris, 1992

Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier. Paris. Ed. Calmann-Lévy (coll. « Agora »), [1958] 1961.

Arendt, Hannah, *Du mensonge à la violence*. Essais de politique contemporaine. Paris, Ed. Calmann-Lévy. Coll « Agora », 1972.

Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Ed. Seuil, [1963] 1991.

Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme. L'impérialisme*. Paris, Traduction française par M. Leiris. Ed. Arthème Fayard, « Essais » [1951] 1982.

Arendt, Hannah, *Le système Totalitaire*. Les origines du totalitarisme. Traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris. Ed. du Seuil, 1972

Aron, Raymond. *Démocratie et totalitarisme*. Paris, Ed. Gallimard, 1965.

Badiou, Alain, *L'être et l'évènement*, Paris. Ed. du Seuil. 1998

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris. Ed. du Seuil, coll « Tel Quel », 1970.

Bayard, Pierre et **Brossat**, Alain, *Les dénis de l'histoire. Europe et Extrême-Orient au XXème siècle*. Paris. Ed. Laurence Teper, 2008.

Bererhi, Afifa, (sous la direction), *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*. Balises pour une histoire littéraire. Ouvrage collectif. Algérie. Ed. Du Tel, 2001.

Borgeaud, Philippe, *La mémoire des religions*, Genève, Ed. Labor et Fides. 1988.

Bruno, Emmanuel François « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération ». In : International Journal of Francophone Studies Volume 13 Numéros 3&4 .2010 Intellect Ltd. Mauritius Institute of Education.

Chalamov, Varlam, *Kolyma. Récits de la vie des camps*, Maspero, éd. La Découverte, 1980.

Chaumont, Jean-Michel, *La Concurrence des victimes*, Paris, éd. La Découverte, 1997.

Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris. Ed. Flammarion, 1980.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Ed. Galilée, 1993.

Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris. Ed. La Différence, Coll « Essais ». 2013.

Derrida, Jacques, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris. Ed. Galilée, 1998.

Diderot, Denis, *Œuvres*, Paris. Ed. Gallimard, 1951.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges et Gianari, Niki, *Passer, Quoi qu'il en coûte*. Paris, Ed. Minuit, 2017.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris. Ed. Minuit, Coll« Critique ». 2000.

Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris. Ed. Albin Michel, 2003.

Duthil, Fanny, *Histoire des femmes aborigènes*. Paris. Ed. Presses Universitaires de France, coll « Partage du savoir », 2006.

Engel, Ulf et **Kappel**, Robert (eds), *Germany's Africa Policy Revisited, Interests, Images and Incrementalism*, Munster, LIT, 2001.

Fassin, Didier et **Richtman** Richard, *L'Empire du traumatisme: enquête sur la condition de victime*. Paris. Ed. Flammarion, 2007.

Fassin, Didier, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*. Paris. Ed. du Seuil. Coll « Hautes études », 2010.

Ghilti, Jean-Marc, *La Parole et le lieu. Topique de l'inscription*, Paris. Ed de Minuit, 1998.

Glowczewski, Barbara, *Du rêve à la loi. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*. PUF, 1991.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris. ED. F. Alcan, 1925.

Harel, Simon, *Espaces en Perdition. Humanités jetables*. Tome II. Québec : les Presses de l'Université Laval, 2008.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris. Ed. du Seuil. 2003.

Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Collection (n° 55), Paris, Ed. Gallimard, 1981.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'Histoire*, Paris. Ed. Pocket. Coll « Agora », [1837] 2012.

Hésiode, *Théogonie*, traduction et édition Paul Mazon, Les belles lettres, 1982.

- Huberman**, Georges Didi, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris, éd. Gallimard.1999.
- Huberman**, Georges Didi- et Giannari, Niki, *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris. Ed de Minuit, 2016.
- Huttenbach**, Henry R . « Locating the Holocaust under the Genocide Spectrum: Toward a Methodology of Definition and Categorization”, *Holocaust and Genocide Studies*, vol 3, n°3, 1988.
- Jankélévitch**, Vladimir, *La Mort*, Paris. Ed. Flammarion. Coll « Champs essais », 2012.
- Joutard**, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliances*. Paris. Ed. La Découverte, 2015
- Kapitaniak**, Pierre, *Spectres, ombres et fantômes, Discours et représentations en Angleterre 1576-1642*. Paris, Ed.Champions, 2008.
- Katz**, Stephen, *The Holocaust in Historical Context*, New York, Oxford University Press, 1994, t.1.
- Killeen**, Marie-Chantal, *En souffrances d'un corps. Essai sur la voix désincarnée*, Montréal, Ed. Notabene, 2013.
- Klotz**, Eric Ames Marcia et Wildenthal, Lora (eds), *Germany's Colonial Pasts, Lincoln: University of Nebraska Press, 2005*.
- Lécroart**, Pascal et **Touidoire-Surlapierre**, Frédérique, *Eclats de voix, l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris. Ed. L'improviste, 2005.
- Lemkin**, Rafael, *Axis, Rule in Occupied Europa: Laws of Occupation, Analysis of Government, proposals for redress*. Washington, Carnegie Endowment for World Peace, Division of International Law 1944.
- Levinas**, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris. Ed. Librairie Générale. 1990.
- Levinas**, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998.
- Levinas**, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 2000.
- Levinas**, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 2000.

- Malançon**, Anne-Marie et Salha, Agathe (Dir), « Introduction » in *Fictions biographiques XIXème-XXIème siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- Martinez**, François, *La permanence morisque en Espagne après 1609 : discours et réalités*. Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- Mauron**, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la Psychocritique*, Paris, Ed. José Corti, [1963],1995.
- McConchie**, Peter, *Elders: Wisdom from Australia's Indigenous Leaders*. Port Melbourne. Cambridge University Press Australia. 2003.
- Nichaniam**, Marc, *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*. Paris. Ed. Lignes-Léo Scheer. 2006.
- Nietzsche**, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris. Ed. Flammarion, 1998.
- Pachet**, Pierre, *Conversations à Jassy*, Paris. Ed. Maurice Nadeau, 1997.
- Renaut**, Alain et Lauvau, Geoffroy, *La conflictualisation du monde au XXIe siècle. Une approche philosophique des violences contemporaines*, Paris, Odile Jacob, 2020.
- Renaut**, Alain, *L'injustifiable et l'extrême. Manifeste pour une philosophie appliquée*, Paris, Ed. Le Pommier, 2015.
- Revault d'Allonnes**, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*. Paris. Ed. du Seuil, 1995.
- Ricœur**, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris. Ed. Stock, 2004.
- Robin**, Régine, *La mémoire saturée*, Paris. Ed. Stock, 2003.
- Salas**, Denis, *La foule innocente*. Paris. Ed. Desclée de Brouwer, 2018.
- Schwob**, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris. Ed. La République des lettres, 2014.
- Selmona**, Murielle, *Le livre noir des violences sexuelles*. Paris. Ed. Dunod, 2013.
- Semelin**, Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et des génocides*. Paris. Ed. Du Seuil, 2005.
- Scholem**, Gershom, *Fidélité et Utopie : essai sur le judaïsme contemporain*, traduite de l'hébreu par Marguerite Delmotte et Bernard Dupuy, Paris, Ed. Calmann Lévy, 1978.

Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak ? », Cary Nelson et Lawrence Grossberg, *Marxism and The Interpretation of Culture*, Londres. Ed. Macmillan, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris. Ed. Amsterdam. [1985], 2006.

Steinberg, Maxime, « Le génocide. Histoire d'un imbroglio juridique » dans Kathia Boustany et Daniel Dormoy (éd), *Génocide, réseau Vitoria*, « Droit International », Bruxelles, Bruylant-Ed. De l'Université de Bruxelles, 1999.

Stone, Dan, *Concentration camp: a short history*. Oxford, United Kingdom : Oxford University Press, 2017.

Trevisan, Carine, *Les fables du deuil. La grande guerre : mort et écriture*. Presses universitaires de France. Coll. « Perspectives littéraires », 2001.

Valentino, Benjamin A., *Final Solutions. Mass Killing and Genocide in the 20 th century*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004.

Vernant, Jean-Pierre, *La traversée des frontières*, Paris, Ed. du Seuil, 2004.

Voegelin, Eric, *Hitler and the Germans*, University of Missouri Press, 1999.

Waintrater, Régine, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris. Ed. Payot et Rivages. 2003.

Warburton, Jeni et Chambers, Briana, "Review Roles of older Indigenous Australians Older Indigenous Australians: their integral role in culture and community", Australasian Centre on Ageing, University of Queensland, Brisbane, Queensland, Australia. 2007.

Wathe-Delmotte, Myriam, *La Violence : représentations et ritualisations*, Coll « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, Ed. L'Harmattan, 2002.

Wieviorka, Annette, *L'Ere du témoin*, Paris, Ed. Galilée, 1998.

Wolfe, Patrick, « Settler colonialism and the transformation of anthropology: the politics and poetics of an ethnographic event, Londres, Cassell, » 1999.

Zagurya, Daniel, *La barbarie des hommes ordinaires*, Paris. Ed. L'Observatoire, 2018.

Zalberg, Malvine, *Qu'est-ce qu'une fille attend de sa mère*, Paris, Ed. Odile Jacob 2010.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES :

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris. Ed. Payot, 1999.

Bauchau, Henry, *Antigone*, Arles. Ed. Actes Sud, 1997.

Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris. Ed. de Minuit, [1949] 2004.

Boudjedra, Rachid, *FIS de la haine*, Paris. Ed. Gallimard.1994

Céline, Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris. Ed. Gallimard, 1973

Chatwin, Bruce, *Le chant des pistes*, Paris. Ed. Grasset. 1988.

Dib, Mohammed, *Habel*. Paris. Ed. du Seuil.1977.

Dib, Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Éd. Revue noire, 1994.

Dib, Mohammed, *L'Arbre à dire*, Paris, Ed. Albin Michel, 1998.

Djaout, Tahar, *Le dernier été de la raison*, Paris, éd. Du Seuil, 1999.

Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris. Ed. Albin Michel, 1999.

Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris. Ed. Albin Michel, 2002.

Djebar, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Paris. Ed. LGF.2008.

Duras, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Paris. Ed. Minuit, 1969

Flem, Lydia, *La voix des amants*, Paris. Ed. Le Seuil, 2002

Fontenaille-N'Diaye, Elise, *Blue Book*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 2015.

Gary, Romain, *L'Affaire Homme*, paris, Gallimard, coll/ Folio, 2005.

Gary, Romain, *La vie devant soi*, Paris, Ed. Mercure de France, 1975.

Jabès, Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris. Ed. Gallimard. 1991.

Kateb,Yacine, *Nedjma*, Paris. Ed. du Seuil, 1956.

Khatibi , Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Paris. Ed. Denoël, 1971.

Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Ed. Gallimard, coll « Le Monde entier », 1985.

Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris. Ed. Gallimard, 1989

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, « Appendice », Paris. Ed. Pocket, 1990.

Madjidi, Maryam, *Marx et la poupée*, Paris. Ed. Le nouvel Attila,2016.

Mammeri, Mouloud, *Le Banquet ou la mort absurde des Aztèques*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973.

Mokhtari, Rachid,*La graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Alger. Ed. Chihab, 2003.

Mimouni, Rachid, *La Malédiction*, Paris. Ed. Stock, 1999.

Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, Paris. Ed. Gallimard, coll « Folio », 1997.

Rahimi, Atiq, *Syngué Sabour Pierre de patience*, Paris. Ed. P.O.L. 2008.

Rousseau, Jean Jacques, *Les Confessions*, Livre huitième. O.C.I, Paris. Ed, Launette, 1889.

Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris. Ed. Gallimard, 1994.

Senghor, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris. Ed. Du Seuil, 1964.

Sepulveda, Luis, *La folie Pinochet*. Paris. Ed. Métailié, 2017.

Netographie- Webographie - Sitographie :

Ameziane, Salah, *Le roman algérien : Un espace de questionnement identitaire*, in Centre de Recherche Textes et Francophonies (CRTF-E.A. 1392), Université de Cergy-Pontoise.

URL : <http://www.msh-m.fr/editions/edition-en-ligne/doctorales/les-numeros/histoire-et-imaginaire-dans-la/article/le-roman-algerien-un-espace-de>. Consulté le 03-03-2015 à 16h00.

Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur ». Revue Argumentation et analyse du discours ADARR, N°3 «Ethos discursif et image d'auteur »,2009.lien : <https://journals.openedition.org/aad/662>

Bayard, Pierre, Critique du *Blue Book* de Elise Fontenaille -N'diaye, dans CIREMM (centre international de recherches et d'enseignement des meurtres de masse). URL : <https://www.ciremm.org/critique/critique-1/>

Branche, Raphaëlle « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture », Tracés, 2012. p. 29. Consulté le 03 janvier 2019. URL: <http://traces.revues.org/4866>; DOI: 10.4000/traces.4866

Calabrese-Steimberg, Laura, « Nom propre et dénomination événementielle : quelles différences en langue et en discours ? », *Corela* / 7-1 2009, mis en ligne le 26 juin 2009. URL: <https://journals.openedition.org/corela/173>

Chaulet Achour, Christiane, « *Mosaïque Algérie. Romans algériens [1992-2002]* » in *Recherches Internationales*, n° 67-68, 1/2 – 2003.P. 339-359.<https://christianeachour.net/litterature-algerienne-etudes-generales>, consulté le 03-03-2017 à 14h00.

Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>.

Dosse, François, « Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire », in *École des chartes ELEC Conférences*, publié le Mardi 22 avril 2003. <https://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse>.

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (DasUnheimliche)*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et E. Marty, 1933. URL : https://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf.p.26

Iriarte, Ana, « Traits féminins de la mémoire primordiale ». In: *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, 1994. pp. 315-326. URL : https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1033

Krieg-Planque, Alice, « A propos des "noms propres" d'événements » dans *Les Carnets du Cediscor* n°11, 2009, mis en ligne le 01 mars 2011. URL : <https://cediscor.revues.org/759>

Martinez, François, « La permanence morisque en Espagne après 1609 (discours et réalité) », thèse de doctorat à Université de Paul-Valéry, Montpellier III, octobre 1997. URL : http://www.academia.edu/7089017/The_secomple_te.

Meizoz, Jérôme, « Recherches sur la posture : Rousseau » in : *Littérature*, n°126, 2002. « L'épreuve, la posture ». URL : <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1753>

Moisseeff, Marika, « les objets culturels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », in *Genèses* N° 19. Les objets et les choses, septembre 1994. URL : https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1259.

Nora, Pierre, « Mémoire de l'historien, mémoire de l'Histoire », entretien avec Jean-Baptiste Pontalis », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°15, 1977, p.221-232. URL : <https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ss>.

Paveau, Marie-Anne, « Chronique "linguistique". Leçon de vocabulaire (2) » dans *Le français aujourd'hui*, n°156, 2007, pp.105-113, URL: <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd'hui-2009-4-page-105.htm>.

Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *SFLGC (Vox Poetica)*, 30 septembre 2005. URL : <http://www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html>].

Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes-Esquisses », in La Géographie mode d'emploi, PULIM : limoges, coll. « Espaces Humains », n°0, 2000, pp.9-40, URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>

Westphal, Bertrand, « Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie », in : études de Lettres. N° 1-2 Représentation de l'espace .pp17-32, 2003. URL : <https://journals.openedition.org/edl/478.7>

VII. AUTRES LECTURES (ARTICLES, REVUES SCIENTIFIQUES et PUF)

Blanchaud, Corinne, « Du nomadisme en littérature : un exemple francophone » in : «Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe. Centre de recherche textes et francophonies. Université de Cergy-Pontoise, mai 2008.

Brodziak, Sylvie, « R comme Rwanda ou G comme génocide. Génocide, spectacle etpédagogie », Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Caccia, Fulvio, «A quoi servent les écritures migrantes ? » colloque intitulé « 1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique. » Presses Universitaires de Bordeaux. N°80, décembre 2007.

Chanda,Tirthankar&Borgomano, Madeleine « Identités littéraires. Cahier spécial Ahmadou Kourouma, l'héritage »,in : Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud, N°155-156. ADPF, Paris, de Juillet à décembre 2004.

Charles, Jean-Claude, « L'enracinerrance », Boutures, vol. I, n°4, (mars-août 2001).

Chalet Achour, Christiane, « Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe », Université de Cergy-Pontoise, actes de colloque, 2006.

Detienne, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*In: *Archives de sociologie des religions*, N°28, 1969.

Duroux, Rose et **Urdician**, Stéphanie (Dir), *Les Antigone contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

Dutoit, Martine, « Etre et rester sans voix... » In : *Vie sociale*, n°3, 2007.

Hirsch, Marianne, « Création et Postmémoire », Revue intitulée Art absolument. « L'art d'hier et d'aujourd'hui », Numéro spécial. Université de Columbia le 10 avril-4 mai 2013.

Kateb, Yacine « Le rôle d'un écrivain dans un État socialiste », in *Dialogues*, n° 6, 1963.

Kundrus, Birthe, « From the hereros to Holocaust ?some remarks on the current debate », *Africa spectrum*, N°40, 2005.

Lahaie, Christiane, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », Cahiers de géographie du Québec, vol.52, n°147, décembre 2008.

Lapointe, Martine-Emmanuelle et **Demanze**, Laurent, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain ». In : Etudes françaises, volume 45, N°3, 2009. PP 5-9.

Lévy, Bertrand Henri, « Genève, ville littéraire : de la topophobie à la topophilie », revue des sciences humaines, vol, 284, pp-135-149. 2006.

Mammeri, Mouloud, « La mort absurde des Aztèques » in « Actualité littéraire », Ait-Yenni, Avril 1972.

Mari, Jean-Paul, « *Voyages chez les Aborigènes d'Australie*. Aborigènes : la révolte du peuple fantôme », In Grands reporters.com ,10 mars 1994.

N.B, « La littérature algérienne d'expression française. L'Exil, la plus grande des solitudes », article publié dans le journal la Rédaction Nationale, le 06-05-2003.

Oster, Daniel, « Julien Gracq, un écrivain-géographe (1/3) : des mots et des paysage », *Cafés géographiques*, rubrique Littérature, 18 novembre 2012.

Pinçonat, Crystel, « Éloge du déplacement : Paris, cartographies littéraires ou quand la figure fait sens », Université Paris 7-Denis Diderot, 2007.

Ricœur, Paul « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé-XXII^e », conférence Marc

Bloch, Marc, 13 juin 2000. In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, juillet-août, 55 (4).

Ricœur, Paul, « La marque du passé », revue de métaphysique et de morale, 1998. N°1.

Ricœur, Paul, « La marque du passé », revue de métaphysique et de morale, 1998. N°1.p.28

Sembène, Ousmane et **Kourouma**,Ahmadou », in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine. Ed., *Épopées postcoloniales*, 2017.

Soubias, Pierre, « Entre tradition et refondation : le sens des références épiques chez

Valensi, Lucette, (Dir), « Présence du passé, lenteur de l'histoire », In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 48^e année, N°3, 1993. PP.491-500.

Vernant, Jean Paul. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 170, n°2, 1966.

VIII. DICTIONNAIRES :

Amossy, Ruth, « Ethos », in : Aron, Paul et Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (Dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris. PUF. 2004

Dubois, Jean (Dir), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Ed. Larousse, 2002, entrée « désignateur ».

ENTRETIENS ET INTERVIEWS :

Derrida, Jacques, *Echographies de la télévision*, Entretiens filmés avec Bernard Stiegler. Paris. Ed. Galilée
1996.

Mammeri, Mouloud, Entretien avec Tassadit Yacine, AWAL, Cahiers d'Etudes berbères, Alger, 1990.p.69.

THESES :

DossouAtchad, Joseph, « Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960 », thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle, 2010.

Khadda, Nadjjet, «(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française », thèse soutenue à l' Université de Paris III Sorbonne nouvelle, 1987.

Troh-Gueyes, Léontine, *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*, Thèse soutenue en 2004 à l'Université Paris 12.

INDEX

A

Adam, Jean-Michel, 60
Agamben, Giorgio, 248, 304, 330, 335
Ameziane, Salah, 5
Amossy, Ruth, 68
Amrouche, Taos, 72
Andriot-Saillant, Caroline, 281
Apadurai, Arjun, 48, 61, 213, 214
Arendt, Hannah, 13, 128, 139, 140, 144,
145, 149, 150, 172, 173, 175, 178, 182,
203, 228, 229, 346
Aron, Raymond, 119, 144
Atchad, Joseph Dossou, 168
Aubry-Morici, Marine, 329

B

Bachelard, Gaston, 11, 44, 47, 97
Badiou, Alain, 195
Barbéris, Pierre, 123
Baron, Christine, 91
Barthes, Roland, 49, 67, 68, 79, 266, 269,
283, 285
Bayard, Pierre, 221, 230
Beckett, Samuel, 138
Bell, Diane, 261, 277
Bellon, Guillaume, 60
Benjamin Valentino, 160
Benmalek, Anouar, 1, 2, 3, 19, 29, 38, 43,
45, 46, 49, 55, 58, 60, 63, 70, 71, 75, 78,
79, 80, 81, 82, 84, 86, 90, 92, 93, 94, 95,
96, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115,
125, 129, 130, 149, 150, 169, 173, 174,
176, 182, 183, 186, 189, 190, 194, 196,
199, 200, 206, 208, 211, 223, 224, 225,
226, 244, 245, 248, 250, 251, 253, 256,
259, 260, 261, 269, 270, 271, 275, 276,

277, 278, 279, 289, 291, 292, 293, 294,
299, 300, 307, 308, 309, 310, 313, 315,
317, 321, 322, 324, 326, 328, 333, 342,
347

Bererhi, Afifa, 6
Bergson, Henri, 87, 174, 242, 243
Blanchaud, Corinne, 45
Bloch, Marc, 7
Bologne, Jean Claude, 10
Bonn, Charles, 71
Borgomano, Madeleine, 76
Boudjedra, Rachid, 4
Bourdieu, Pierre, 21
Boustany, Kathia, 159
Branche, Raphaëlle, 345
Braudel, Fernand, 36, 147, 148
Brossat, Alain, 221
Browning, Christopher R, 154, 190
Brunel, Pierre,, 90
Bruno, Emmanuel François, 216

C

Caccia, Fulvio, 53
Camus, Albert, 128
Canter Kohn, Ruth, 60
Cary, Nelson, 265
Celan, Paul, 62
Céline, Ferdinand, 69
Césaire, Aimé, 26
Chalamov, Varlam, 213
Chambers, Briana, 268, 289
Chanda, Tirthankar, 76
Chatwin, Bruce, 259
Chaudier, Stéphane, 23, 323
Chaulet Achour, Christiane, 4, 52
Chaumont, Jean-Michel, 160
Charles, Jean-Claude 5

Clerc, Jeanne-Marie, 73
Collot, Michel, 97
Combe, Dominique, 47
Compagnon, Antoine, 124
Conan, Eric, 303
Cucci, Silvia, 329

D

Dauzat, Pierre-Emmanuel, 153
De Certeau, Michel, 99, 102, 121
Deleuze, Gilles, 65, 75, 313
Demanze, Laurent, 273, 282, 304, 319,
330
Derrida, Jacques, 27, 62, 112, 114, 115,
234,235, 266, 284, 304, 305, 306, 319,
320, 325, 329, 330, 334
Detienne, Marcel, 28
Diane, Bell, 274, 275
Dib, Mohammed, 5, 74
Diderot, Denis, 236
Didier, Béatrice, 251, 272
Didi-Huberman, Georges, 21, 175 255,
257, 326, 303, 306, 335
Djaout, Tahar, 4
Djebar, Assia, 75, 215, 272, 282, 286, 288
Dormoy, Daniel 159
Dubois, Jean, 96
Dupuy, Bernard, 14
Duras, Marguerite, 336
Duroux, Rose, 241
Dutoit, Martine, 220

E

Edmund, Husserl, 120
Eichmann, 14, 149, 150, 171, 182, 203
Elkin, Adolphe Peter, 35, 59
Eric, Ames, 180
Eymerich, Nicolas, 207

F

Fassin, Didier, 118, 220
Félix Guattari, 48, 65, 75
Flem, Lydia, 270
Fontenaille N'Diaye, Elise, 181, 183, 185
Foucault, Michel, 127, 128,146,147, 210,
228
Fortin, Jutta, 307
Freud, Sigmund, 292, 334

G

Gary, Romain, 69, 226
Gauvin, Lise, 73, 75
Genette, Gérard, 40, 43, 266
Gershon ,Scholem, 14
Ghebalou, Yamilé, 105
Ghilti, Jean-Marc, 6
Giannari, Niki, 21, 257
Giovanni, Anselmo, 46
Glissant, Edouard, 88
Gracq, Julien, 96
Grosse, Pascal, 180
Gross, Jan Tomasz, 153

Grossberg, Lawrence, 265

H

Haddad, Malek, 72
Halbwachs, Maurice, 328
Hamel, Jean François,304, 323, 329, 336
Hamon, Philippe, 60, 77, 117
Hartog, François, 124
Hegel, Georg W.F, 132, 227
Heidegger, Martin, 236
Hésiode, 28, 219, 241
Hilberg, Raul,, 155
Huttenbach, Henry R, 159

J

Jabès, Edmond, 129
Jankélévitch, Vladimir, 249
Lefebvre, Jean-Pierre, 62
Warburton, Jeni, 268, 289
Jonassaint, Jean, 53
Dossou Atchad, Joseph, 167
Joutard, Philippe, 98, 99, 221

K

Kafka, Franz, 136
Kapitaniak, Pierre, 306
Katz, Stephen, 159
Khadda, Naget, 71, 105
Khadra, Yasmina, 72
Kappel, Robert, 180
Khatibi, Abdelkébir, 74, 75, 169
Killeen, Marie-Chantal, 265
Koselleck, Reinhart, 180, 93
Kourouma, Ahmadou, 63, 76, 167
Kristeva, Julia, 52
Kundera, Milan, 256

L

Lauvau, Geoffroy, 157
Lahaie, Christiane, 10, 29, 40
Lanzmann, Claude, 115, 159
Lapeyre, Henri, 148
Lapointe, Martine-Emmanuelle, 273, 282, 330
Lécroart, Pascal, 299
Lemkin, Rafael, 157
Leroy, Sarah, 195
Levi, Primo, 171, 244
Levinas, Emmanuel, 131
Lévy, Bertrand, 40, 59
Luc Lang, 46

M

Madjidi, Maryam, 297
Maffesoli, Michel, 48
Maingueneau, Dominique, 69, 97, 89
Malançon, Anne-Marie, 217
Mammeri, Mouloud, 3, 35, 72, 259, 262
Marcia Klotz, 180
Marguerite Delmotte, 14
Marianne Hirsch, 64, 111, 127
Martin Heidegger, 20, 226
Martinez, François, 148, 209
Mauron, Charles, 79, 132
McConchie, Peter, 290
Mdarhri-Aloui, Abdallah, 71
Meizoz, Jérôme, 67, 68, 69
Melber, Henning, 180
Michel De Certeau, 99, 104, 121, 227
Mimouni, Rachid, 4
Modiano, Patrick, 323
Montandon, Alain, 309
Mourad Bourboune, 72
Muldoon, Paul, 163
Murielle, Selmona, 170

N

Nabil, Farès, 72
Nepveu, Pierre, 53
Nichaniam, Marc, 132
Nietzsche, Friedrich, 124, 136
Nora, Pierre, 104, 106

O

Oster, Daniel, 96
Ouary, Jean, 72

P

Pachet, Pierre, 120, 225
Paveau, Marie-Anne, 96
Pena Francisco, 207
Petitjean, André, 60
Pichois, Claude, 90
Pinçonat, Crystel, 49
Piveteau, Jean-Luc, 59
Pontalis, Jean- Baptiste, 106
Ponty, Merleau, 284

R

Rachid Mimouni, 4, 72, 105, 170
Rahimi, Atiq, 297
Rancière, Jacques, 194, 231
Revault d'Allonnes, Myriam, 17, 149
Renaut, Alain, 156, 157
Richtman, Richard, 220
Ricœur, Paul, 7, 11, 12, 16, 33, 87, 95, 99,
100,101, 102, 103, 104, 105, 107, 109,
116, 118, 123, 127, 129, 195, 221, 225,
226, 229, 241, 242, 243, 268, 274, 276,
312, 319, 323, 331, 338, 342, 346
Robin, Régine, 303
Rodriguez, Antonio, 47
Rousseau, André Michel, 90
Rousseau, Jean Jacques, 69
Rousset, David, 228
Rouso, Henry, 303

S

Salas, Denis, 120
Salha, Agathe, 217
Sartre, Jean Paul, 282
Schaffer, Jean-Marie, 217
Schiller, Friedrich Von, 252, 253
Schwob, Marcel, 218
Sembène, Ousmane, 63

Semelin, Jacques, 13,14, 138, 141, 151,
152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 170, 171, 175, 176, 179,187, 211,
228
Semprun, George, 239
Senghor, Léopold Sédar, 167
Sepulveda, Luis, 128
Sofsky, Wolfgang, 161
Soubias, Pierre, 63
Spivak, Gayatri Chakravorty, 264
Steinberg, Maxime, 159
Stone, Dan, 199

T

Toudoire-Surlapierre, Frédérique, 299
Traverso, Enzo, 179
Trevisan, Carine, 18, 241
Troubetzkoy, Wladimir, 308

U

Ulf, Engel, 180
Urdician, Stéphanie, 241

V

Valensi, Lucette, 12, 119, 342
Valentino, Benjamin, 160
Vernant, Jean-Pierre, 28, 260
Viart, Dominique, 273
Vidal, Jeanne, 207, 250
Villanueva, Francisco Marquez, 255
Voegelin, Eric, 191
Vray, Jean-Bernard, 307, 315

W

Waintrater, Régine, 247
Warburton, Jeni, 289
Watthee-Delmotte, Myriam, 141

Westphal, Bertrand, 10, 29, 42, 44

Wieviorka, Annette, 303

Wildenthal, Lora, 180

Wolfe, Patrick, 163

Wolfgang, Sofsky, 187

Z

Zalberg, Malvine, 273

Zagurya, Daniel, 151

Table des matières

INTRODUCTION	07
Partie I : Une œuvre comme Atlas Mnémosyne	31
Chapitre I. Espaces et nomadisme de la mémoire	38
I.1. Quelle (s) mémoire (s) pour quelles tragédies ?	40
I.2. Espace (s) comme cartographie littéraire.....	44
I. 2.1. Le nomadisme.....	46
I.2.2. L’errance	50
I.2.3. La déterritorialisation.....	54
Chapitre II. Vers une poétique nomade	58
II.1.Ecrire la mobilité	60
II.1.1. Au début, le paratexte.....	60
II.1.2.Parties/chapitres.....	62
II.1. 3. Epilogue.....	64
II.2. Poésie de la description:.....	65
II.3.Tridarir le nomade	68
Chapitre III. Un auteur multipolaire	73
III.1. Ecrivain exilé.....	75
III.1.1. De la langue.....	79
III.1. Le personnage comme double.....	82
III.2. Ecrivain nomade.....	94
III.2.1. Le récit : une architecture de l’espace	97
III.3. Ecrivain- <i>histor</i>	103
III.3.1.. L’affabulation du passé	109
Chapitre VI. La voix du témoin absent	116
VI.1. Les personnages-témoins	116
VI.2. Le témoin- <i>histor</i>	122
VI.3. Entre écrivain et historien.....	123
VI.4. Entre historien et écrivain- <i>histor</i>	125
VI.5. Les « archives-œuvres ».....	127
Partie II. Les traumas en écriture	142
Chapitre I. Les origines du trauma	152
I.1. Du totalitarisme.....	152
I.2.. Purifier et détruire	160
I.2.1. Massacre	160
I.2.2. Génocide	164
I.3. Corpus : génocide ou massacre.....	169

Chapitre II. Ecriture des traumas	173
II.1. Victimisation du corps au corps victimaire	174
II.1.1. Le corps, lieu du trauma	176
II.2. Le camp comme expérience somatique dans <i>Fils du Shéol</i>	179
II.3. Mémoire de l'esclavagisme : le corps violé et violenté	196
Chapitre III. Déportation et extermination des Morisques dans <i>Ô Maria</i>	213
III.1. Maria, la voix de l' <i>omerta</i>	217
III.2. Quelle justice pour les victimes ?	223
III.2.1. Scénographie d'une justice réparatrice	227
Partie III. Le dict de la mémoire au féminin	240
Chapitre I. La fabrique de l'imaginaire féminin de la mémoire	246
I.1 Femmes passeuses de mémoire	247
I. 2. Le langage de la mémoire : entre silence et souvenir	249
1.2. 1. Le souvenir traumatique.....	249
I.2.2. Le silence traumatique	254
I.3. Les nouvelles mythologies mémorielles au féminin.....	257
I.3.1. Une mémoire peinturée.....	258
I.3.2. La photographie ou l'image de la mémoire	262
I.3.3. Le chant de la mémoire : le Temps du Rêve.....	265
Chapitre II. Décentration : la voix féminine au cœur de l'Histoire	271
II.1. La permanence de la femme-mère : l'héritage mémoriel... ..	279
II. 1.1. Tridarir, le depositaire d'une mémoire sacrée aborigène	281
II.1.2. Juan, l'héritier de la mémoire morisque	285
II.1.3. Karl, gardien de la mémoire juive	286
II.2. Voix et figures de femmes comme pivot de l'appropriation de la mémoire	290
II.2.1. La voix : quelques acceptions.....	291
II.2.2. Quelle(s) voix ?	292
II.3. Les métaphores de la Voix féminine	294
II.3.1. La Voix traumatique.....	294
II.3.2. La Voix interdite.....	298
1.2. 1. La Voix mutilée.....	303
Chapitre III. La revenance mémorielle dans <i>Ô Maria</i> et <i>Fils du Shéol</i>	310
III. 1. <i>Ô Maria</i> , une effigie spectrale	311
III.2. La douleur, une image spectrale.....	318
III.3. La démesure, une image spectrale... ..	321
III.4. La spectralité comme héritage et transmission	326
III.4.1. L'héritage comme dette spectrale	326
II.4.2. Maria, une Voix de la spectralité sacrée	327
III. 4.2.1. Le retour du « Petit Dieu »	328
III.4.2.2. Catalina & Karl, les Revenants	332

III.5. L'écriture comme trace spectrale.....	335
III.5.1. L'écriture anachronique de la spectralité	336
III.5.1.1. Entre mémoire et fiction.....	337
III.5.1.2. Ces voix spectrales	339
CONCLUSION	347
Bibliographie.....	355
Index.....	374

Résumé :

Auteur de l'extrême contemporain, Anouar Benmalek est à l'origine d'une œuvre romanesque qui plonge dans l'Histoire de populations dont la mémoire demeure traumatique. Ses romans réactualisent les épisodes sombres du passé des Aborigènes d'Australie, des Morisques d'Espagne, des Hereros et Namas de l'Afrique de l'Ouest et des Juifs d'Europe Occidentale et Centrale, ainsi que les deux périodes douloureuses de l'Algérie que sont la colonisation et la guerre de Libération. Son écriture, qui revêt une fonction mémorielle, aboutit à une fictionnalisation de l'Histoire par les mécanismes d'une écriture du traumatisme et par le traitement fictionnel de l'Histoire au féminin.

Anouar Benmalek traduit l'expérience intime des atrocités pour corriger les failles de l'historiographie officielle, interroger le présent à l'aune du passé, préserver la mémoire collective, re-constituer une mémoire plus juste en attribuant à la femme le rôle de Mnémosyne.

Mots clés : Histoire, mémoire, fictionnalisation, écriture du traumatisme, spectralité, Mnémosyne, victimes, corps violenté.

ABSTRACT :

Author of the contemporary extreme, Anouar Benmalek has developed a rich corpus of work that is based on the history of populations having encountered particular traumatic episodes in the past. The fictionalized stories of people faced with deportation and genocide and with universes of extreme violence constitute reminders of the darkest episodes in the history of the Aborigines in Australia, of the Moriscos in Spain, of the Hereros and Namas in Western Africa and of the Jews in Western and Central Europe. Also, Anouar Benmalek refers to two particularly dramatic episodes having occurred within Algeria, those of the colonization and of the decolonization.

By telling a variety of stories in « post-traumatic » novels and by using ambivalent imaginary situations where memories are created, Anouar Benmalek succeeds in transmitting the intimate experience of atrocity. His objectives there are to correct official historiography, to resuscitate the past and preserve collective memory, to analyze actuality in the light of this past, and finally to decentralize historiography by attributing to women the role of Mnemosyne and hence re-constituting a more correct memory.

The process of writing, with a memorial objective in mind, results in a fictionalization of historical events relying on the mechanisms of writing trauma and the fictional treatment of History as seen from a female point of view.

Keywords : Atlas, History, memory, fictionalization, writing of trauma, spectrality, « Eternal feminine », victim, abuse