

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Du même auteur

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

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

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

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

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

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

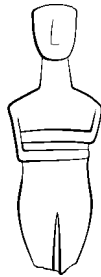
Enfances en guerre. Témoignages d'enfants sur la guerre. Études réunies par Rose Duroux et Catherine Milkovitch-Rioux. Georg éditeur, coll. « L'Équinoxe », Chêne-Bourg, 2013 (à paraître).

CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX



MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

Littératures de la guerre d'indépendance



BUCHET ❁ CHASTEL

© Libella, Paris, 2012
ISBN 978-2-283-02578-9

Remerciements

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

Avec toute ma gratitude.

À Adrien et Louise Rioux

C. M.-R.

Prologue

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

Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*

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

Jacques Berque, *Mémoires des deux rives*

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

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

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

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

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

PROLOGUE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROLOGUE

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

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

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

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

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

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

HISTOIRES
1830-8 MAI 1945

Génération de la révolte

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

Fallait rester au collège, au poste.

Fallait écouter le chef de district.

Mais les Européens s'étaient groupés.

Ils avaient déplacé les lits.

Ils se montraient les armes de leurs papas.

Y avait plus ni principal ni pions.

L'odeur des cuisines n'arrivait plus.

Le cuisinier et l'économiste s'étaient enfuis.

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

Les manifestants s'étaient volatilisés.

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

J'ai caché la *Vie d'Abdelkader*.

J'ai ressenti la force des idées.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

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

Kateb Yacine, *Nedjma*

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

« Et fusillés
Les hommes s'arrachent à la terre
Et fusillés
Ils tirent la terre à eux comme une couverture
Et bientôt les vivants n'auront plus où dormir. »
Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Internement, poésie, révolution

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le théâtre des corps

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

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

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

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

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

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

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

J'entends vivre le bruit du sang, je retrouve le cri de ma mère en gésine, j'entends vivre la smala sous le sirocco à mes veines parvenu, et je m'élève au crépuscule vers les ancêtres peupliers dont la statue remue feuille par feuille, au gré d'une imbattable chevauchée végétale, rappelant, dans la nuit en marche, la cavalerie dispersée des Numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge ¹.

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

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

1. *Ibid.*, p. 27.

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

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

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

1. *Ibid.*, p. 34.

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

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

Archéologie du conflit

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

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

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

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

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

Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*

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

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

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

Maïssa Bey, *Pierre Sang Papier ou Cendre*

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

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

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

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

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

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

Relations généalogiques du conflit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La « copulation obscène »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Histoire de la France, histoire de l'Algérie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COMBATS
1954-1962

La littérature en armes

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

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

MÉMOIRE VIVE D'ALGÉRIE

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

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

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*

© La Découverte, 2003, pp. 39 et 44.

(www.editions-ladecouverte.fr)

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

Simone de Beauvoir, *La Force des choses*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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