

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ FRÈRES MENTOURI-CONSTANTINE

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

N° de série.../...

Thèse de doctorat

Filière: Français.

Option: Sciences des Textes Littéraires.

**ECRITURE ROMANESQUE ET HISTOIRE DANS *EL-EULDJ, CAPTIF*
DES BARBARESQUES DE CHUKRI KHODJA, L'OPIUM ET LE BÂTON
DE MOULOUD MAMMERI, *PEURS ET MENSONGES* DE AÏSSA
KHELLADI.**

Présentée par Afaf AMROUCH.

Devant le jury:

PRÉSIDENT: Nedjma BENACHOUR, Professeur, Université de Constantine.

RAPPORTEUR: Jamel ALI-KHODJA, Professeur, Université de Constantine.

EXAMINATEUR: Hassen BOUSSAHA, Professeur, Université de Constantine.

EXAMINATEUR: Tayeb BOUDERBALA, Professeur, Université de Batna.

EXAMINATEUR: Saïd SAIDI, M.C.A., Université de Batna.

**EXAMINATEUR: Jean-Pierre CASTELLANI, Professeur émérite, Université
François-Rabelais de Tours.**

Année universitaire : 2016-2017.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, professeur Jamel ALI-KHODJA. Je vous remercie pour votre patience quand j'ai souvent été indécise. Votre disponibilité et vos encouragements m'ont été précieux. Vos commentaires, suggestions et conseils ont grandement contribué à améliorer la qualité de ce travail. Je vous suis très reconnaissante cher professeur !

Je remercie vivement le professeur Philippe GOUDEY qui a consulté la moitié de mon travail avant de partir en retraite.

Mes vifs remerciements vont également à tous les membres de jury, pour avoir bien voulu accepter de consacrer de leur temps pour juger ce travail et pour leurs très utiles commentaires.

Ma profonde gratitude est exprimée à madame Nedjma BENACHOUR qui m'a énormément encouragée.

Je ne manquerai pas de présenter mes sincères remerciements à tout enseignant ayant contribué à ma formation.

Mes remerciements vont pareillement à toute l'équipe de notre université.

Un remerciement spécial est adressé à toute ma famille d'avoir m'aidée et épaulée tout au long de mes études.

A tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont soutenue dans la réalisation de cette étude, j'adresse mes sincères remerciements.

DEDICACE

A ma famille.

A ceux qui me sont chers.

A mes compatriotes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
DEDICACE.....	3
TABLE DES MATIÈRES.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
PREMIÈRE PARTIE: COMMENT LE ROMAN ILLUSTRE L'HISTOIRE?.....	26
I. 1. L'héritage de l'Histoire.....	27
Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans <i>El-Euldj, captif des barbaresques</i> de Chukri Khodja.....	27
I. 2. L'héritage de l'Histoire.....	54
Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans <i>L'Opium et le Bâton</i> de Mouloud Mammeri.....	54
I. 3. L'héritage de l'Histoire.....	84
Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans <i>Peurs et mensonges</i> de Aïssa Khelladi.....	84
DEUXIÈME PARTIE: DE L'HISTOIRE AU RÉCIT ROMANESQUE.....	118
II. 1. Caractéristiques générales du roman historique.....	119
II. 1. 1. Qu'est-ce que le roman historique?.....	120
II. 1. 2. Contexte d'apparition du roman historique.....	124
II. 1. 3. L'ambition du roman historique.....	128
II. 1. 4. Faire vivre le passé.....	131
II. 1. 5. L'Histoire comme moteur romanesque du roman historique.....	132

II. 1. 6. Repenser l'Histoire: vérité, fiction.....	138
II. 1. 7. Roman historique et drame historique.....	142
II. 1. 8. Le temps référentiel et le temps du récit.....	144
II. 1. 9. L'espace dans le roman historique.....	147
II. 1. 10. Du personnage historique au personnage fictif.....	148
II. 1. 11. La réception du roman historique.....	152
II. 2. <i>El Euldj, Captif des Barbaresques, L'Opium et le Bâton et Peurs et mensonges; répondent-ils aux caractéristiques du roman polyphonique ?</i>.....	156
II. 2. 1. Le discours romanesque comme discours transgressif.....	157
II. 2. 2. El Euldj, Bachir Lazrak, Amine Touati; sont-ils des héros tourmentés?	164
II. 2. 3. L'assimilation, le drame, la peur comme trois idées motrices, respectivement, des romans en question.....	174
II. 2. 4. Quelques agrammaticalités émergeant dans le corpus.....	180
II. 2. 5. L'ironie et l'implicite.....	183
II. 2. 6. Enumération, répétition, négation et points de suspension.....	187
II. 2. 7. Le discours rapporté.....	189
II. 2. 8. Rencontre des langues et des styles.....	191
II. 2. 9. L'intertextualité.....	198
II. 3. Autour de l'engagement.....	206
II. 3. 1. Qu'est-ce que la littérature engagée ?.....	206
II. 3. 2. Aperçu historique de la notion d'engagement.....	221
II. 3. 3. Entre "littérature engagée" et "littérature d'engagement".....	230

II. 3. 4. L'engagement comme intentionnalité.....	233
II. 3. 5. L'écrivain engagé: un intellectuel.....	244
II. 3. 6. Les risques de l'engagement littéraire.....	263
II. 3. 7. Le roman comme genre engagé.....	265
III. 3. 8. La réception de l'œuvre engagée.....	270
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	276
BIBLIOGRAPHIE.....	283
ANNEXES	
Annexe 1: Un Algérien face au centenaire: Chukri Khodja.....	I-IV
Annexe 2: Je ne veux plus être Arabe, par DJEHA.....	I-II
Annexe 3: Barbarie et barbaresques.....	I-III
Annexe 4: Glossaire.....	I-II
Annexe 5: Illustrations: un Raïs, galère algérienne, Alger 1541 – attaque de Charles –Quint.....	I-III
Annexe 6: Mouloud MAMMERY: entretien avec Tahar DJAOUT. (pp. 7-9, 27-33).....	I-XI
Annexe 7: Amine ZAOUI discute avec Mouloud MAMMERY.....	I-IV
Annexe 8: Postface: <i>Algérie-Littérature/Action</i> , N°1.....	I-II
Annexe 9: L'auteur (Aïssa KHELLADI) répond aux questions d' <i>Algérie-Littérature/Action</i>	I-III
Annexe 10: Autour de <i>Peurs et Mensonges</i> de Amine Touati, roman... I-II	

Annexe 11: *"Ecrire dans la langue de l'autre?" Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb*, par Fouad LAROUSSE..... I-X

Résumé

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La littérature algérienne de langue française a pu se forger une place indéniable dans le monde de la littérature universelle. Si l'on s'intéresse au roman algérien dès sa naissance (début des années 20) jusqu'aux années actuelles, on remarque que la production dans ce genre est si abondante. Dans l'ensemble, c'est une littérature qui suit de près l'évènement politique et aspire à se faire entendre.

Dans cette étude, nous nous intéresserons à la relation littérature / Histoire en suivant le parcours de l'évolution de la littérature algérienne de langue française. Nous nous intéresserons essentiellement à cette production romanesque selon laquelle le discours littéraire prend en charge le discours politique. Les écrivains produisent une littérature relatant l'évènement politique sans jamais en poser les termes dans la clarté. Nous nous préoccupons à trois périodes historiques particulièrement importantes pour l'Algérie, et qui sont marquées par de fortes violences : la colonisation entre les deux guerres mondiales : les années 20 où le colonisateur s'apprête à fêter son centenaire; la colonisation pendant la guerre de libération nationale et finalement, la tragédie nationale : les années 90.

Nous choisissons, pour chaque période de la littérature algérienne une œuvre représentative. Nous nous intéressons, pour chaque œuvre, au contexte d'émergence. Nous faisons le tour des évènements historiques déterminant l'existence de chacun des textes à étudier.

Nous avons voulu que le roman de Chukri Khodja, *El Euldj, Captif des Barbaresques*¹, qui fait partie de la littérature des années 20, et qui a fait l'objet de notre étude du mémoire de magister, soit le point de départ de notre étude actuelle.

Si dans notre précédente recherche², nous avons limité notre réflexion à un corpus faisant partie des œuvres de la première heure de la littérature algérienne de langue française, nous voulons à présent, élargir et approfondir notre travail. Il s'agit d'une recherche plus passionnante qui nous permet d'embrasser de plus, une tranche de cette littérature associée à deux autres moments de violence. Nous étudions la manifestation de l'Histoire dans *L'Opium et le Bâton*³ de Mouloud Mammeri, un des romans de la guerre. Quant à la décennie noire, c'est l'œuvre de Aïssa Khelladi, *Peurs et mensonges*⁴ qui fera l'objet de notre étude. On est alors motivé par le désir d'élargir notre champ d'investigation d'une part, et de contribuer à faire connaître, encore mieux, ces écrivains ainsi que leurs œuvres, d'autre part.

Dans sa relation à la littérature, l'Histoire ne se donne pas toujours à voir d'une manière explicite. Notre objectif est de déterminer le rapport entre le roman et l'Histoire. En effet, les écrivains de notre corpus relatent "l'événement politique" dans un contexte romanesque. Il s'agit d'illustrer la

¹C. KHODJA, *EL EULDJ, Captif des Barbaresques*, Arras, INSAP, éd. de la revue des Indépendants, 1929. Réédité à Paris, Sindbad. Réédité avec MAMOUN, *L'Ebauche d'un idéal*, à Alger O. P. U. collection « Textes Anciens », 1992.

²Afah AMROUCH, *L'Histoire et l'ambiguïté du sens dans El-Euldj, Captif des Barbaresques de Chukri KHODJA*, Mémoire de Magister, Université de Constantine, janvier 2007, dirigé par Pr. Jamel ALI-KHODJA.

³M. MAMMERI, *L'Opium et le Bâton*, France, Plon, 1965.

⁴A. KHELLADI, *Peurs et mensonges*, Algérie-Littérature/ Action, n°1, Marsa, mai 1996 (sous le pseudonyme d'Amine TOUATI), rééd., France, Seuil, avril 1997.

présence de l'Histoire et de son mode d'existence dans chaque texte. Nous nous interrogeons donc sur le degré de spontanéité entre l'œuvre et l'Histoire. Cette dernière est souvent sous-jacente dans le texte, il faut l'interpeller. La première partie de ce travail sera l'occasion de répondre à la question: Comment le roman illustre l'Histoire? Alors que la deuxième partie est celle qui répondra à la question: Comment l'Histoire est transformée par le roman? Postulons qu'on est en présence d'une chronique mi-réelle, mi-romancée de la quotidienneté de l'Algérie et qui ne manque d'engagement social et politique.

Nous faisons appel fondamentalement aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, des ouvrages des théoriciens français et russes. Nous expliciterons ensuite comment les principes puisés dans ces ouvrages émergent dans notre corpus. Ceci servira à dévoiler la dimension idéologique de chaque texte. Donc, la sociocritique nous sera utile pour mettre en évidence l'aspect social reflété par l'œuvre ainsi que la relation de cette dernière à l'Histoire et à l'idéologie :

«Le langage est esthétiquement réel en tant que devenir plurilingual grouillant de langages futurs et passés, «d'aristocrates» linguistiquement guindés, de «parvenus» linguistiques, d'innombrables prétendants au langage, plus ou moins heureux ou malheureux, de langage à envergure sociale plus ou moins grande, avec telle ou telle sphère d'application. L'image d'un tel langage dans le roman, c'est celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage.»⁵

Nous serons amenée à étudier cette analyse (sociocritique) qui accorde une importance particulière à la relation qu'entretient l'intra-texte (du point de

⁵M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

vue de l'analyse narratologique) avec l'extra-texte, la socialité que Bernard Merigot définit ainsi :

«Ce mouvement (la sociocritique) apparaît comme une problématique fructueuse se développant autour d'une exigence : tenir compte du moment historique, du moment social des textes littéraires, prendre en considération tout ce qui concerne la socialité, c'est-à-dire ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte.»⁶

Suivant l'apport de la sociocritique, nous démontrons que cette production artistique relève de la pratique sociale et défend une idéologie. Nous retrouvons donc les moments historiques et sociaux qui sont à la base de la création de ce discours. A cette étape d'analyse, on a intérêt à interroger l'implicite, le non-dit et le silence des œuvres.

Notre travail s'articule en deux parties. La première se subdivise en trois chapitres portant respectivement sur les trois textes en question. Nous consultons ainsi les ouvrages historiques traitant des tranches de l'Histoire concernées. Cela nous aide à retrouver, dans la société, les moments qui sont à la base de création de chaque roman. Il s'agit de délimiter la période historique à laquelle se rattache chaque œuvre littéraire et d'exposer les aspects qui ont servi de base pour la création de chacun des textes de notre corpus. Cela permettra de dévoiler le dialogue sous-entendu entre la littérature et l'Histoire.

Dans le premier chapitre, nous serons aidée principalement par les travaux⁷ de A. Djeghloul, M. Caid, C. Chevallier, S. Ferkous, et F. Hellal.

⁶ B. MERIGOT, in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 134.

⁷ Concernant les références précises des travaux évoqués dans l'introduction, référez-vous aux différents chapitres de la thèse.

Notre tâche dans le second chapitre sera facilitée, en grande partie, par les lectures que nous avons pu faire de B. Stora, Z. Ihaddaden, S. Thenault, O. Carlier, M. Teguaia, et Dj. Attoumi. Alors que les ouvrages de M. Samraoui, B. Stora, L. Martinez, et M. Issami; seront d'un grand apport pour confectionner le dernier chapitre de cette première partie.

Les textes qui constituent notre corpus ne peuvent être lus détachés de l'Histoire. Il s'agit d'une approche de cette dernière et de son mode de présence dans chaque œuvre. Après avoir démontré que les romans de notre corpus sont des romans historiques, nous nous attacherons, dans le premier chapitre de la deuxième partie, à présenter les caractéristiques générales de ce genre romanesque. Nous prêterons attention surtout aux études de Georges Lukacs, Gérard Gengembre, Marta Cichocka, Isabelle Durand-Le Guern, Michel Vanoosthuyse, et Carlos Garcia Gual.

Etant donné que la dimension polyphonique est intimement liée au roman historique, nous serons amenée, dans le deuxième chapitre, à prouver que les romans en question sont des romans polyphoniques. Nous tenterons de cerner certains concepts tels que: dialogisme, ambivalence, carnaval (carnavalesque), masque, ironie, intertextualité, implicite, ... Nous irons à la recherche de leurs définitions ainsi que la relation entre eux essentiellement dans les réflexions de M. Bakhtine, D. Mainguenu, K. Cogard, C. Kerbrat-Orecchioni, J. Kristeva, J. Gardes-Tamine, R. Barthes, C. Achour ... Après avoir mis en évidence l'aspect social reflété par les romans étudiés ainsi que la relation de ces derniers à l'Histoire, il est temps de dévoiler, dans le dernier chapitre, la dimension idéologique de chaque texte. On est en présence d'un corpus qui ne manque d'engagement social et politique. Nous faisons appel, entre autres, aux écrits de Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, et Benoît Denis.

Le corpus qui nous occupe, en premier lieu, est celui de Chukri Khodja, *El Euldj, Captif des Barbaresques*. Ce roman faisant partie des œuvres produites pendant la période des premiers balbutiements de la littérature algérienne de langue française, c'est la période de l'entre-deux-guerres mondiales.

Chukri Khodja est le pseudonyme de Hassen Khodja Hamdane. Né le 11 février 1891 à Alger (Casbah), il appartient à une famille de petits commerçants. Son grand-père maternel était président du tribunal d'Alger et écrivain. Il fait ses études primaires à l'école d'indigènes (Soustara). A 16 ans, à la mort de son père, il est engagé comme comptable chez un commerçant juif de la rue de la Lyre. L'année suivante, il est admis à la Médersa d'Alger dont il fréquente les cours jusqu'en 1922, date à laquelle il obtient le diplôme supérieur. Il est alors reçu au concours d'interprète judiciaire. Nommé successivement à Remchi, Oued Fodda, Tablat, Médéa, il se fixera finalement à Blida. En 1933, il est examinateur de toutes les classes d'interprètes judiciaires. Il est très affecté par les procès que lui imposent la guerre de libération et l'arrestation des siens ; il demande sa retraite, en cessant progressivement ses activités. Retraite définitive en 1960. Il fut l'ami d'Abdelkader Hadj-Hamou et il eut des activités dans la vie associative: ainsi, il créa à Médéa, avec le Muphti Fakhar, une société d'entraide sociale, et, à Blida, avec Djeddou, une association culturelle musulmane pour laquelle il s'attira des remontrances du pouvoir colonial. En 1929, il obtint le Prix littéraire de la Société des artistes africains pour son second roman⁸, publié à compte d'auteur. Quelques années avant sa mort, il fit une grave crise

⁸MAMOUN, *L'Ebauche d'un idéal*, op. cit.

dépressive et détruisit tout ce qu'il avait comme manuscrits. Il est mort en 1967, à l'âge de 76 ans⁹.

Chukri Khodja est l'un des auteurs illustrant une littérature dite « *ethnographique* »¹⁰ (ou documentaire), selon laquelle, l'écrivain algérien va se faire ethnographe et peindre sa société de l'intérieur. Cela prouve une volonté d'affirmation d'une identité authentiquement algéro-islamique.

Faisant partie du groupe d'intellectuels formés dans les écoles françaises, Chukri Khodja doit à sa façon détourner l'attention de la censure pour affirmer l'identité algérienne. Son roman, *El Euldj, Captif des Barbaresques*, qui illustre bien ce mouvement d'écriture, remet en question l'idéologie coloniale et revêt une importance historique.

La date de parution du roman est très significative. La veille du centenaire de la conquête de l'Algérie : la colonisation s'apprête à fêter son centenaire. Afin d'échapper à la censure, Chukri Khodja ancre son récit dans l'Algérie de la période turque.

Le personnage central d'*El Euldj, Captif des Barbaresques*, n'est pas un autochtone algérien confronté à l'idéologie assimilationniste française mais un Français appelé Bernard Ledieux, captif chrétien des Turcs d'Alger. Pour s'affranchir, Ledieux accepte de s'islamiser, de changer d'identité (il devient Omar Lediousse), et d'épouser une musulmane. Or, au fond de lui-même, le nouveau converti se sent français et chrétien. Cette intrigue fonctionne sur un déplacement de situation historique et repose sur un masque que porte l'auteur pour pouvoir s'exprimer plus librement sur la situation de l'Algérie, non pas

⁹ Pour d'amples précisions, il serait utile de consulter la remarquable *Anthologie de la littérature algérienne de langue française* de C., ACHOUR, France, Bordas, 1990.

¹⁰ Jean DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française : Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke, Québec, Canada, Edition Naaman, 1978 (2^{ème} édition), p. 37.

de la période turque mais de celle de la période française. En d'autres termes, la situation de Bernard Ledieux, contraint de renoncer à sa culture d'origine pour en adopter une nouvelle, serait la forme déguisée de la situation des Algériens colonisés mis en demeure de devenir français. Il s'agirait en quelque sorte d'un artifice narratif destiné à faire accepter une problématique difficilement à l'époque.

Donc, tout en usant de subterfuges dans son discours, Chukri Khodja manifeste sa conscience de l'injustice coloniale. Il met en exergue les oppositions et les différences existant entre le monde musulman et celui chrétien, et montre que l'assimilation est souvent une apparence. Elle ne désigne pas toujours une intégration totale au système culturel et religieux imposé par le colonisateur. En effet, le parcours de Ledieux /Ledioussse n'est pas présenté comme un exemple positif d'assimilation : pendant l'une des prières à la mosquée, le héros a réaffirmé son identité chrétienne et a abjuré publiquement l'Islam. Son itinéraire se termine dans la folie et la mort.

L'œuvre met l'accent sur l'acte barbare et méprisable selon lequel l'occupant oblige un colonisé à s'assimiler à la religion et à la culture du colonisateur. Le roman offre à lire également que la colonisation française, qui a un siècle en Algérie, peut connaître le même sort que la régence turque puissante durant plusieurs siècles et qui fut démantelée.

Dans ce roman historique, Chukri Khodja accorde la parole à l'opprimé au détriment de l'opresseur. Cette prise de parole de l'élément autochtone est à la base de la rupture du discours monologique colonial.

Le corpus qui retient notre attention, en second lieu, est celui de *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri. Un roman témoignant d'un autre moment de violence, celui de la guerre de libération.

Si l'auteur d'*El Euldj, Captif des Barbaresques*, est très peu connu, Mouloud Mammeri est célèbre au large public, surtout par son œuvre *L'Opium et le Bâton*.

Mouloud Mammeri ou Da Lmulud nath Maamer est né le 28 décembre 1917 à Taourit Mimoun (Ath Yenni), un petit village de la Grande Kabylie et un des villages de *La colline oubliée*. Il fait ses études, d'abord à l'école Verdi qui était à l'époque l'école communale de Beni Yenni. A onze ans, il part chez son oncle à Rabat (Maroc) où il poursuit ses études secondaires au lycée Gouraud. De retour à Alger, quatre ans plus tard, il est inscrit au lycée Bugeaud (actuel lycée Emir Abdelkader, à Bab-El-Oued, Alger). Il part ensuite au lycée Louis-le Grand à Paris ayant l'intention de rentrer à l'Ecole normale supérieure. Il rentre en Algérie et sera mobilisé en 1939. Il est à l'école militaire de Cherchell d'où il sort avec le grade d'aspirant de réserve. Libéré en octobre 1940, Mouloud Mammeri s'inscrit à la faculté des lettres d'Alger. Remobilisé en 1942 après le débarquement américain en Afrique du nord, il participe aux campagnes d'Italie, de France et d'Allemagne.

A la fin de la guerre, il passe le concours de professorat de lettres à Paris et rentre en Algérie en septembre 1947. Il enseigne à Médéa, puis à Ben Aknoun. A partir de 1947-1948, malgré les critiques, il anime plusieurs conférences devant des auditoires constitués d'étudiants algériens et nord-africains.

Pendant la guerre de libération, il signe sous le pseudonyme Kaddour Bouakkaz, des rapports dénonçant les exactions coloniales et qui seront exploités par la délégation algérienne à L'O. N. U. Durant la Bataille d'Alger en 1957, Mouloud Mammeri compose une pièce de théâtre, *Le foehn*, mais il est contraint de détruire son manuscrit. Menacé de mort, trois membres de sa famille ont déjà été arrêtés, il quitte l'Algérie pour se réfugier au Maroc où il enseigne jusqu'en 1962 pour rejoindre le pays au lendemain de l'indépendance. Il est tour à tour, professeur de l'enseignement secondaire et supérieur, directeur du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Anthropologiques (CRAPE) du Musée du Bardo à Alger, premier président de l'Union des Écrivains algériens, écrivain et chercheur.

Mouloud Mammeri recueille et publie en 1969 les textes du poète kabyle Si Mohand. En 1980, c'est l'interdiction d'une de ses conférences à Tizi Ouzou sur la poésie kabyle ancienne qui est à l'origine des événements du Printemps berbère.

En 1982, il fonde à Paris le Centre d'Etude et de Recherches Amazighes (CERAM) et la revue *Awal* (la parole). En 1988, il reçoit le titre de docteur honoris causa à la Sorbonne.

Il trouve brutalement la mort le 25 février 1989, près de Ain Defla, au volant de sa voiture alors qu'il rentre d'une conférence donnée au Maroc.

L'Opium et le Bâton, qui a pour toile de fond la guerre de libération, l'événement historique le plus douloureux, a été publié en 1965. Concernant sa non-simultanéité avec l'Histoire, Mouloud Mammeri nous enseigne :

«(...) je crois que le point de vue du romancier est différent de celui du chroniqueur parce qu'il lui faut à lui une certaine distance par rapport à

l'événement, il lui faut une certaine distance, il ne peut pas coller à l'événement, exactement. (...) à mon avis les événements ont besoin d'une espèce de décantation, d'une espèce d'intériorisation, à l'intérieur de moi-même, pour qu'ils prennent une autre valeur, une autre dimension, qui puisse devenir réellement romanesque.»¹¹

Selon Mammeri, ce roman a l'avantage de combler une lacune, de rompre un certain silence, «*cette espèce de silence des Algériens en face d'un événement qui a eu des résonances par toute la terre.*»¹²

L'Opium et le Bâton a été adapté en film¹³, il relate l'histoire de Tala, village kabyle, pendant la guerre de libération.

Le héros, le docteur Bachir Lazrak, est resté neutre, ne se mêlant pas dans le conflit qui oppose brutalement les Algériens aux Français. Il mène une vie cossue à Alger. Après avoir été suspecté à tort, il devait quitter son appartement. Et il se laisse convaincre par son ami Ramdane, déjà engagé dans le combat, de prendre position. Il est donc appelé à rallier la Wilaya III afin de réorganiser le service sanitaire. Il transite par Tala, son village natal où se trouve sa famille. Il est confronté par la dure réalité de la guerre : le village a beaucoup changé. Sa mère et sa sœur aidant les combattants. Son jeune frère Ali a rejoint les rangs de l'A.L.N. alors que l'aîné Belaid est collaborateur des Français. Bachir apprend que Ramdane a été arrêté. Cela précipite son départ pour la Wilaya III où il mène à bien sa mission. Lors d'un accrochage, il est blessé par l'ennemi, il doit quitter l'Algérie pour Larache (Maroc). De passage

¹¹ M. MAMMERI, cité par Chris KUTSCHERA in "*Mouloud MAMMERI: le rôle du romancier.* » in: <http://www.chris-kutschera.com/MouloudMammeri.htm>

¹²J. DEJEUX, op. cit., p. 195.

¹³ Le film est réalisé par Ahmed RACHEDI en 1969 et sorti en 1971. Le roman, *La colline oubliée* de Mouloud MAMMERI, Paris, Plon, 1952, a été à son tour adapté au cinéma par Abderahmane BOUGUERMOUH, le film est produit en 1994 et sorti le 19 février 1997.

à Alger, il est arrêté et conduit à la D.S.T. pour subir un interrogatoire. Arrivé au Maroc, il s'avère qu'il n'est pas apte à reprendre ses activités, il en profite pour visiter le pays et se reposer. Il a même mené une aventure amoureuse avec Itto, une marocaine.

Pendant ce temps, la situation est dramatique pour la population civile de Tala où se jouent les péripéties d'un jeu cruel et tendu. Les villageois s'engagent, peu à peu, dans l'engrenage de plus en plus implacable de la guerre. Vers la fin de l'été, Bachir doit retourner en Algérie.

Les villageois de Tala sont réunis sur la place ; Ali, leur héros est exécuté sous leurs yeux, sous les youyous des femmes transmettant la mort du «chahid» en vie nouvelle et éternelle.

Le roman nous restitue alors un moment de la lutte nationale à travers le parcours du héros, cet intellectuel humaniste qui a voulu, au début, rester à l'écart de la politique. Constatant que l'humanisme est bafoué, il va chercher lucidement le chemin de la liberté. Cette dernière sera recouverte au bout de sa quête. Soulignons que cette quête de liberté s'inscrit dans le projet idéologique du romancier-même qui précise :

«En tant que romancier, ce qui m'intéresse surtout, c'est le destin de l'homme, sa liberté, sa pleine expansion. Et dès que cette liberté n'est pas acquise, dès que cette plénitude n'est pas acquise, j'ai la conviction qu'il manque quelque chose, et que mon rôle c'est justement de crier que quelque chose manque dans cette plénitude.»¹⁴

¹⁴ M. MAMMERRI, cité in *Middle East magazine*, février 1984, puis cité in "Boumerdès. Les étudiants rendent hommage à Mouloud MAMMERRI.", in *El Watan*, Mercredi 4 mars 2009, in: <http://www.elwatan.com/Boumerdes-Les-etudiants-rendent>

Le roman met en exergue la vie quotidienne des Algériens pendant la guerre d'indépendance. On y trouve : ceux qui sont engagés dans le F.L.N., ils sont majoritaires, certains sont indifférents et ils ne veulent pas sortir de leur neutralité, d'autres au contraire, sont collaborateurs des Français, sont les «harkis». Bref, c'est la société algérienne de l'époque, en miniature qui est mise en scène.

La lecture du roman nous laisse sur une certaine tristesse. Ce n'est pas seulement la peur, l'angoisse, les arrestations, les tirs et la mort qui sont omniprésents, mais c'est également le thème de l'échec de l'amour qui a voulu signer sa présence. Cela reflète-t-il l'image du destin collectif du peuple algérien ?

Étant persuadé que l'œuvre d'un romancier ne peut être vraie si elle n'est pas contestataire, Mouloud Mammeri a choisi l'Algérie engagée dans la guerre de libération comme cadre historique, pour donner naissance à une œuvre engagée. Lors d'une interview donnée au Maroc en 1959, il déclare :

«L'engagement est le type même du faux problème. Si être engagé cela veut dire pour l'écrivain écrire sur ordre, écrire quand on le lui demande et ce qu'on lui demande, je considère quant à moi que c'est là faillir à une vocation. Si être engagé cela veut dire qu'on est avec les hommes, tous les hommes, vivant leur vie, vibrant leurs espoirs (...), alors je crois qu'un véritable écrivain ne saurait être qu'engagé, même s'il ne reçoit pas de consigne.»¹⁵

¹⁵ Interview, *Education nationale*, Maroc, Rabat, N°2, novembre-décembre, 1959.

Arrivons au troisième moment de violence, celui de la tragédie nationale. Nous passons ainsi de la guerre de libération à la décennie noire :

«*C'était la guerre, et maintenant c'est encore la guerre, chez nous, entre nous. Quelle malédiction... Pourquoi cette malédiction sur nous, les Algériens, pourquoi ?*»¹⁶

Parmi cette production romanesque qui est née d'un autre lieu de souffrance, des combats meurtriers et du déchirement fratricide, l'œuvre d'analyse retenue est *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi.

Aïssa Khelladi (écrivain et journaliste) est né en Algérie à l'orée de la guerre d'indépendance, en 1954. Il suit l'école coranique, puis des études primaires et secondaires à Alger, qu'il interrompt volontairement pour subvenir aux besoins de sa famille. Il passe le baccalauréat en candidat libre et entreprend des études supérieures à l'université d'Alger (licence et DEA de psychologie), grâce à une bourse du ministère de la défense. Entre 1981 et 1984, il écrit deux romans, *L'attente* et *Journal d'un journaliste* ainsi qu'un recueil de nouvelles, *A la poursuite du père*, qui ne seront pas publiés. En 1988, il obtient sa radiation de l'armée et se consacre au journalisme et à l'écriture. Il participe au lancement du *Nouvel Hebdo* à Alger en 1990, cofonde, l'*Hebdo*. Libéré en 1991, il collabore à *Ruptures*, publication de Tahar Djaout, écrivain assassiné en 1993.

Ses écrits sur les islamistes suscitent une condamnation du FIS dans le journal *Ennour*. En 1992, il fait paraître un essai, *Les islamistes face au*

¹⁶ L. SEBBAR, *La jeune fille au balcon*, Le Seuil, 1996, p. 54, cité par F. BOUALIT in "La littérature algérienne des années 90: "Témoigner d'une tragédie?" ", in *Etudes littéraires maghrébines n°14: Paysages littéraires algériens des années 90:Témoigner d'une tragédie?* Sous la direction de Charles BONN et Farida BOUALIT, Harmattan, 1999, p. 34.

pouvoir qui sera interdit par le pouvoir Algérien. Il échappe à un attentat et entre en semi-clandestinité.

Fin 1994, il s'exile en France où il obtient le statut de réfugié politique. Il écrit son roman, *Peurs et mensonges*. En 1996, il fonde à Paris, avec Marie Virolle la revue *Algérie-Littérature/Action*. Il publie deux romans, *Rose d'abîme* et *Spoliation*. Sa pièce de théâtre, *Le paradis des fausses espérances*, paraît chez Marsa en 1999. Il retourne en Algérie et se consacre à son métier d'éditeur.¹⁷

Notre auteur est un journaliste, il est l'un de ces intellectuels qui ont produit une littérature témoignant de la terreur du quotidien dans le pays. L'universitaire Farida Boualit de préciser:

«*Les auteurs de la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix sont des littérateurs (...), des journalistes, des cinéastes, des enseignants-universitaires, des juristes, des sociologues, des médecins, des personnalités politiques, etc.*»¹⁸

Dans son roman *Peurs et mensonges*¹⁹, Aïssa Khelladi met en scène un journaliste en danger, Amine Touati, qui est recherché puis arrêté pour avoir écrit un article sur la désertion des militaires. Il passe aux aveux: «*écrire l'article de sa vie*». Il rédige, à la demande d'un juge, une confession réquisitoire, dépassé par l'absurdité de son rôle. Comment départager assassins et victimes dans cette mêlée confuse? Touati avoue non pas ses crimes mais ses peurs, et dévoile non pas ses mensonges, mais ceux qui minent son pays, l'Algérie, où la peur, les mensonges, la violence, le sang, les conflits, les

¹⁷Ces informations sont disponibles sur:
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=5106>

¹⁸ F. BOUALIT, op. cit., p. 25.

¹⁹ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996).

dramas et la mort sont omniprésents. En échange, les portes de la prison s'ouvrent sur l'exil.

Peurs et mensonges est le premier roman de Aïssa Kheïliddi, écrit à Strasbourg où il était alors réfugié politique. Publié sous le pseudonyme de Amine Touati, il est également le premier roman de la revue *Algérie-littérature/Action*, à un moment où on se demandait: «*mais ... nous n'avons aucun manuscrit à publier et pas le moindre sou vaillant!* »²⁰

C'est une édition qui marque une rupture avec l'édition traditionnelle, nous enseigne Charles Bonn:

*«Il ne s'agit plus là d'une revue au sens traditionnel du terme, puisque ce titre publie presque chaque mois une œuvre, le plus souvent un roman, en entier, en l'accompagnant d'autres textes, tant de création que de critique (...) l'œuvre entre ainsi dans une collection, une série, et sa publication est inséparable du moment et de son actualité, avec laquelle cette espèce de déplacement vers un espace privilégié, plus majestueux, plus glorifiant, supprime l'écart qu'instaurait l'édition traditionnelle.»*²¹

A l'encontre de *L'Opium et le Bâton* qui s'est caractérisé par la non-simultanéité, *Peurs et mensonges*, est le texte directement inspiré par l'actualité du terrorisme en Algérie ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur. En effet, l'auteur nous plonge dans le drame qui frappe le pays. Ainsi les limites entre la littérature et le quotidien ne sont plus très exactement

²⁰ M. VIROLLE, in "Algérie-Littérature/Action a dix ans! " Libres et pluriels" Article à paraître dans le n° 39 de La Revue des revues, automne 2006." in: <http://revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=4&sr=4>

²¹C. BONN, in "Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraires maghrébines.", in *Etudes littéraires maghrébines* n°14, op. cit., p. 13.

définies, «(...) avec le drame actuel que vit l'Algérie, on ne peut plus tricher.»²²

Le roman de Aïssa Khelladi s'inscrit donc d'emblée dans le cadre d'une écriture qu'on a appelée, écriture de l'urgence, c'est ce qu'a été souligné par Marie Virolle:

*«Et pourtant c'est un texte sobre et réfléchi: une écriture de l'urgence, d'abord, mais une écriture de la haletance contrôlée, toujours.»*²³

Les intellectuels de cette génération sont appelés à accomplir une mission bien déterminée: témoigner d'une réalité douloureuse. Mohammed Dib souligne:

*«Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'état algérien (...).»*²⁴

L'œuvre de Aïssa Khelladi atteste de la véracité de ces tragédies et ces combats. Pour lui, écrire c'est témoigner:

*«Je sais qu'un jour ou l'autre je mourrai. L'astuce consiste à laisser quelque chose d'imprimé. Je parle de mon pays. L'imprimé compte encore dans mon pays. C'est pour cette raison qu'on y tue les gens qui écrivent.»*²⁵

Finalement, la littérature qui traite de la situation de l'Algérie des années 90 défend une idéologie. C'est une production unissant réalité et

²² A. DJEMAI, cité in *Algérie-Littérature/Action* n° 1, mai 1996, puis cité par F. BOUALIT, op. cit., p. 31.

²³ M. VIROLLE, cité in *Algérie-Littérature/Action* n° 1, op. cit., puis cité par F. BOUALIT, op. cit., p. 35.

²⁴ M. DIB, interviewé par *El-Khabar*, quotidien algérien de langue arabe, repris par *Horizon*, quotidien de langue française, n° 102 du 03 juillet, puis cité par F. BOUALIT, op. cit., p. 26.

²⁵ A. TOUATI, cité in *Algérie-Littérature/Action* n° 1, op. cit., puis cité par F. BOUALIT, op. cit., p. 38.

fiction. Cette distance littéraire est souvent bien utile pour faire passer le témoignage à un moment où toute production est étroitement contrôlée.

Il ne nous reste plus maintenant, qu'à entrer dans le vif du sujet, et à observer d'un peu plus près, ce que nous propose cette production romanesque.

**PREMIÈRE PARTIE:
COMMENT LE ROMAN
ILLUSTRE
L'HISTOIRE?**

I. 1. L'héritage de l'Histoire.

Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans *El-Euldj, captif des barbaresques* de Chukri Khodja.

Chukri Khodja est l'un des écrivains illustrant une littérature dite « *ethnographique* »¹ (ou documentaire), selon laquelle, l'écrivain algérien va se faire ethnographe et peindre sa société de l'intérieur. Cela prouve une volonté d'affirmation d'une identité authentiquement algéro-islamique.

Né dans le premier quart du siècle, le roman reprend les poncifs et les stéréotypes coloniaux sur les méfaits de la course des pirates, des barbaresques², l'insécurité, la misère, la marginalisation, et l'alcoolisme.

El-Euldj captif des barbaresques, qui illustre bien ce mouvement d'écriture, remet en question l'idéologie de l'occupant. Khodja manifeste sa conscience de l'injustice colonial et met en exergue les oppositions et les différences existant entre le monde musulman et celui chrétien. Il montre que l'assimilation est souvent une apparence. Le roman revêt une importance historique. Comment peut-on l'illustrer ?

Du X^{ème} au XV^{ème} siècle, l'Algérie subit la domination de certaines forces qui se sont disputées le pouvoir au Maghreb central. Alger a ainsi été Ziride, Hammadite, Almoravide, Almohade, Hafside, Abdalwadide et enfin indépendante. En 1510, face à la persistance de la croisade chrétienne dirigée par les espagnols, qui tentent de le soumettre, Alger sollicite la

¹ J. DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française : Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke, Québec, Canada, Edition Naaman, 1978 (2^{ème} édition), p. 37.

² Barbaresques : Littéralement le barbaresque est l'habitant de la Barbarie. Etymologiquement la Barbarie est le pays des Berbères. « Barbaresque » est une création européenne. Ce terme désigne l'habitant du Maghreb avec le sens de : infidèle, barbare, anarchique, quelqu'un dont il faut se méfier, un ennemi en quête de pillage. Aux yeux de l'Européen, c'est l'image d'un peuple de la mer adonné à la piraterie.

protection des frères Barberousse qui s'installent à Alger en 1516. C'est grâce à eux que les Espagnols ont été chassés de notre sol.

En 1830 commence « la longue nuit coloniale ». L'Algérie va subir 132 ans d'occupation française, de misère et de répression. Face à cela, les intellectuels Algériens n'ont épargné aucun effort pour être au secours de leur pays.

Ce qui a été mis en évidence dans le roman, est la barbarie des Barbaresques. En effet, la place primordiale accordée à l'Histoire nous permet de nous attarder plus longtemps, dans ce chapitre pour prouver la cruauté de l'occupant à travers l'œuvre, mais aussi à travers l'Histoire.

En nous référant à l'incipit de notre corpus : « *Vendredi ... Novembre 15...* »³, on comprend que l'auteur a choisi la période turque comme espace temporel pour son récit : « *La gouvernance turque en Algérie se prolonge de l'an 1518 jusqu'à l'occupation française du pays en 1830. Elle se divise en quatre phases : phase des beylierbeys (1518-1587), des Pachas (1587-1659), des Aghas (1659-1671), des deys (1671-1830).* »⁴

Trois siècles de présence turque. L'Etat algérien connu sous l'appellation : « Régence d'Alger ». Depuis la fondation de l'Odjak d'Alger par Kheireddine et son frère Arroudj, qui furent l'objet de leur temps, on a désigné respectivement comme beylerbeys : Kheireddine, Hassan Agha (fils adoptif de Kheireddine), Salah Rais et El-Euldj Ali. Tous ses derniers ont fait preuve de compétence, de fidélité et d'audace. Ils ont également lutté contre les insurrections intérieures. Cela répond aux buts qu'ils se sont assignés : étendre leur territoire et imposer leur pouvoir et leur suzeraineté. Dans le corpus, on lit : « (...) *Sache que je (Barberousse)*

³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 5.

⁴ S. FERKOUS, *Aperçu de l'Histoire de l'Algérie des Phéniciens à l'indépendance: 814 av. J. C./1962*, Annaba, Dar El-Ouloum, 2007, p. 88.

suis l'homme que tout le monde craint, les nations aussi bien que les individualités. Je fais trembler terre et mer. »⁵ « Kheireddine, le terrible Barberousse. »⁶

Ce même personnage est ainsi présenté sous la plume d'un historien : *« C'était un homme hors du commun par son audace, sa détermination, sa magnanimité, son esprit d'entreprise, son extrême libéralité, un homme nullement assoiffé de sang, sauf au feu de la bataille, ni d'une cruauté implacable sauf lorsqu'on lui désobéissait. Ses soldats et ses serviteurs l'aimaient profondément et éprouvaient à son égard la plus grande crainte en même temps que le plus grand respect : lorsqu'il mourut, il fut amèrement regretté par la plupart d'entre eux. Il ne laissa ni fils ni fille. Il résida en Barbarie pendant quatorze années, au cours desquelles il infligea aux chrétiens des maux qui défient toute expression. »⁷*

Au niveau du corpus, Kheireddine ajoute : *« Je ne reconnais à personne le droit de critiquer mes arrêts. Dans ce pays, il y a un seul maître, c'est moi. »⁸*

A leurs tours, deux historiens précisent respectivement : *« Kheireddine devient dès lors le premier gouverneur turc d'Algérie reconnu par un Sultan Ottoman. Il est investi du titre de beylierbey⁹. L'Algérie devient ainsi province du califat Ottoman et va constituer, pendant trois siècles, une puissance du djihad qui tient en respect les puissances occidentales navales en méditerranée et parfois même, en*

⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 90.

⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 5.

⁷ F. HELLAL, *Légende Barbaresque : Guerre, Commerce et Piraterie en Afrique du Nord de 1451 à 1830*, Alger, O. P. U., 2000, p. 88, traduit de *Barbary Legend*, S. ed., S. L., 1957.

⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 17.

⁹ Beylierbey signifie le bey des beys. Celui d'Alger est le chef suprême de tous les beys qui vont gouverner l'Afrique du Nord (Alger, Tunis et Tripoli). L'état du beylierbey est autorisé par le sultan ottoman à frapper sa propre monnaie. Ce qui dénote de sa pleine autonomie au sein de l'empire ottoman.

océan Atlantique. »¹⁰ « En l'investissant d'une autorité officielle comme Gouverneur-Général (Kheireddine) d'Algérie, le Sultan ne lui aurait pas simplement accordé le droit de mobiliser à son gré des recrues de Turquie, pratique qui semble d'ailleurs avoir été sanctionnée par Constantinople depuis le temps d'Arroudj et jusqu'au règne du dernier Dey, mais aurait mis à sa disposition deux mille janissaires (...). »¹¹

Durant trois siècles, « la Régence d'Alger » fut dirigée par les janissaires, milice turque installée à Alger après l'arrivée des frères Barberousse. Dans le roman, les janissaires comptent parmi la gamme imposante de la hiérarchie administrative et militaire.¹²

Les documents historiques soulignent : « *Les janissaires pris parmi les peuples vaincus et autres, Bulgares, Hongrois, Transylvaniens, Polonais, Bohémiens, Allemands, Autrichiens, Italiens, Espagnols, Corses, Français ; formaient un ensemble cosmopolite, mais solidaire et uni en une sorte de confrérie guerrière* »¹³ « (...) membres (les janissaires) d'une force militaire dont la discipline, la formation et le patriotisme, avait déjà fait leur renommée. Ces janissaires contribuèrent certainement à la consolidation de la tradition qui fit de l'Algérie « une puissance militaire » pendant trois siècles ; ils lui fournirent une organisation qui, en retenant dans l'ensemble les vertus qui avaient fait la célébrité de ce corps, et en corrigeant certains des défauts qui en Turquie devaient gravement corroder ces caractéristiques intrinsèques et son efficacité, fut l'objet, même au XIX^{ème} siècle, de commentaires favorables de la part d'observateurs européens. »¹⁴

¹⁰ S. FERKOUS, op. cit., pp. 86-87.

¹¹ F. HELLAL, op. cit., p. 95.

¹² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 9.

¹³ M. CAID, *L'Algérie sous les Turcs*, Maison tunisienne de l'édition, Société Nationale d'édition et de diffusion (Alger), 1974, p. 92.

¹⁴ F. HALLAL, op. cit., p. 95.

Alger devient donc un pôle d'attraction universel dès le début du XVI^{ème} siècle. Des gens d'origines très diverses, formaient une société constituée de Turcs¹⁵, de Coulouglis, d'Andalous et d'autochtones mais aussi et surtout de renégats. Il s'était ainsi constitué un sabir, langue des relations entre les Européens et les Maures. Ce langage hybride permet à ces individus de races différentes de communiquer entre eux. Les habitants l'emploient pour parler aux chrétiens et les chrétiens s'en servent aussi : « *Alli, Alli, déclara fermement Ismaïl Hadji, dans la langue franque à Bernard Ledieux, marin à peine débarqué de l'Espérance, toi viens avique moi, Lou Pacha mi donni toi trabaja li moro ; à la casa de moi donar El Khobz et fazir al vissalle trabaja bono emchi, ya mansis.* »¹⁶
« (...) *le chef des janissaires préposé à la surveillance des captifs utilisés comme débardeurs, dit à ceux-ci : -Finite, tous li trabajo bono, doumano mangearia touto bono el mondo.* »¹⁷

Des passages historiques expliquent que « *c'est un assemblage d'expressions et de mots en grande partie italiens, espagnols et portugais où l'on ne tient compte ni des cas, ni des modes, ni des temps ; (...)* »¹⁸

En 1634, on parle de 25000 esclaves mâles et de 2000 esclaves femmes dans les différentes parties de la Régence qui était réputée pour ses bagnes. La condition des esclaves dépend uniquement de leurs maîtres. Il n'existe à Alger aucune loi ou réglementation de l'esclavage. Ces chrétiens sont assujettis à de tristes conditions. Les captifs subissent le calvaire. Ils sont soumis à un régime « *impitoyablement sauvage* ». Le roman prête à lire : « (...) *j'avoue sans ambages que nous sommes des barbares, (...) Moi*

¹⁵ Turc: Vocabulaire qui recouvre en réalité un éventail de toutes les races de toutes les nations et même de plusieurs religions : Turcs d'Asie, Slaves convertis, Algériens, Maghrébins de Salé, Tunisiens, Egyptiens, noirs de Soudan, renégats d'Alger, etc.

¹⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 27.

¹⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 28.

¹⁸ C. CHEVALLIER, *Les trente premières années de l'Etat d'Alger, 1510-1541*, Alger, O. P. U., 1986, p. 72.

qui voyage un peu pour mon négoce, j'ai l'occasion de voir des choses inouïes, des choses d'une sauvagerie telle que l'homme doué de raison ne pourrait souffrir de les entendre seulement raconter sous une légitime indignation »¹⁹ « La cruauté de ces tyrans et sous tyrans vaniteux n'a d'égale que leur cynisme ; ils font assassiner, ils font massacrer ; ils vous font donner des coups de bâton pour une bêtise, ils vous coupent le nez, les oreilles pour le motif le plus futile, que sais-je encore ? »²⁰

Les documents historiques confirment : *« Le gouverneur ou roi attrapa par le moyen de ces officiers un de ces fuyards, et sans entendre aucune raison lui fit donner deux cents coups de bâton. Et ainsi traité, on l'amena dans la matmore avec les esclaves chrétiens. Il couchait sur la terre ressemblant plus à une éponge enflée de sang qu'à un homme. »²¹*

« Aranda, que ton esclavage

Était rigoureux et sauvage,

Dans la matmore et dans le Bain.

Ta plume nous l'écrit sans peine,

Étant plus légère à la main,

Que n'est aux pieds une chaîne. »²²

L'auteur fait dialoguer longuement les prisonniers. Leurs dialogues portent sur la monstruosité de leurs maîtres. Le captif est la propriété du vainqueur qui a sur lui le droit de mort ou de vie. On opte souvent pour la solution selon laquelle les esclaves sont punis de mort. Un personnage de Chukri Khodja proteste : *« (...) je ne puis comprendre qu'un homme soit le*

¹⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 20.

²⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 30.

²¹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, *Les Captifs d'Alger*, Alger, Casbah Edition, 2004, p. 120.

²² L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 25.

maître d'une collectivité nombreuse et la dresse à ses goûts ; je ne puis admettre qu'un potentat quelconque ait le pouvoir de régir un monde sous l'inspiration arbitraire de ses caprices. »²³

Les références historiques en font foi : « *Agissant par ruse, il (Kheireddine) obtient les preuves de la conspiration, et en décembre 1531, il confond les coupables et fait trancher la tête à vingt d'entre ces chrétiens qui lui paraissaient les plus coupables et ils envoient les autres dans la prison destinée aux captifs. »²⁴ Une fois, on a interrogé un maître sur ce qu'il va faire de certains esclaves : « *Saldens (le maître) tout en colère répondit qu'il veut tuer deux ou trois de ces traîtres ingrats à coups de bâton (...).* »²⁵ « *Tous avaient voulu établir un pouvoir despotique et sans contrôle, jugé nécessaire à l'accomplissement de leurs desseins. »²⁶**

En revenant à notre corpus, on trouve que l'Alger des barbaresques est dépeint comme un lieu sauvage et anarchique. Ces prisonniers, qui ont été arrachés à leurs proches, sont en plein désarroi. Ils n'ont aucun espoir de recouvrer la liberté. Le discours romanesque révèle : « *Il me semble que jamais plus je ne reverrai mon doux pays et les chers être que j'y ai laissés. »²⁷ « *J'ai vu des chrétiens capturés descendre de plusieurs galiotes ; ces chrétiens avaient été arrachés à leurs affections et à leurs familles, simplement pour démontrer notre force ; en descendant, les membres d'une même famille s'embrassaient et se questionnaient. »²⁸ « *Tous les prisonniers remontèrent fourbus de fatigue, les membres brisés, les idées tourbillonnantes, la rage dans le cœur. L'un avait une timide pensée pour sa femme chérie, qu'il n'avait plus revue***

²³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 101.

²⁴ SANDER-RANG et DENIS, *Fondation de la Régence d'Alger*, T. I, p. 301, cité par C. CHEVALLIER, op. cit., p. 60.

²⁵ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 71.

²⁶ M. CAID, op. cit., p. 92.

²⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 40.

²⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 20.

depuis huit ans, sans savoir ce qu'il était devenu d'elle ; un autre soupirait, encore une fois, en se souvenant de ses trois petits enfants, dont l'image apparaissait, à son imagination, vaguement floue. Tous ces prisonniers avaient l'esprit entravé, le moral péniblement affecté, en raison de leur situation hybride, incertaine et faite de noirs imprévus. »²⁹

Et le discours historique appuie : *« (...) ma chère patrie, à laquelle j'avais mille et mille fois envoyé mes souhaits et mes soupirs, me représentant la très douce entrevue de mes chers amis et de ma chère et bonne mère à laquelle jusqu'à ce temps-là mes frères et mes sœurs, pour des raisons importantes, avaient celé ma captivité et mes autres disgrâces, lui faisant accroire tantôt que j'étais malade, tantôt d'autres choses inventées mais pour le moins vraisemblables. »³⁰*

Après avoir été arrachés à leurs proches, certains de ces esclaves vont servir les maîtres, les soldats ou leurs femmes. Parfois, ils sont acquis par des particuliers, chez qui ils servent de domestiques : ils font les travaux ménagers, les corvées d'eau, gardent les enfants, blanchissent les maisons... Le narrateur d'*El Euldj, Captif des Barbaresques* souligne : *« Les jours passaient, interminables, en souffrances, en corvées de toutes sortes, en travaux pénibles. »³¹* *« Ismaïl Hadji demanda au Khodja Bach Ahmed, chargé de la répartition des esclaves, s'il pouvait prendre un captif pour son service personnel. Il lui fut répondu affirmativement. »³²*

Les textes historiques rapportent : *« Ce foundouque était un beau bâtiment avec ses quatre galeries en carré et haut de quatre étages ; chaque soldat avait sa chambrette nettement entretenue par les garçons, car presque tous les soldats ont un garçon ou chrétien ou renégat esclave*

²⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 28.

³⁰ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 78.

³¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 29.

³² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 23.

pour le servir. »³³ « La femme du pacha avait vu par quelque fenêtre cette femme (une esclave). Elle envoya dire incontinent au pacha par un de ses eunuques qu'elle désirait fort avoir cette femme. Le pacha l'envoya par le même eunuque pour présent à sa femme qui en était fort contente, donnant aussitôt de l'ouvrage à sa nouvelle esclave.»³⁴ « Entre ces esclaves il y avait un homme (...) Joseph avec sa femme appelée Vipra. Ces deux furent achetés par Mahomet Celibi Oiga. Joseph devait panser les chevaux et les mulets et Vipra servait de servante à la femme de Mahomet Célibi. »³⁵

Vivant dans les maisons de leurs maîtres, ces esclaves commettent certaines fautes. Le cas le plus fréquemment cité est le flagrant délit d'adultère. C'est ainsi que le héros, Ledioussé tombe amoureux de la fille de son maître : « *Peut-être est-elle enceinte ?* »³⁶, annonce la mère à son époux Baba Hadji, qui, emporté de colère, réplique : « (...) *Je t'ordonne de faire subir à Ledioussé tous les mauvais traitements que tu connais et ceux que tu pourrais imaginer.* »³⁷

Les textes historiques nous apprennent : « *Tout chrétien surpris dans les bras d'une musulmane est passible, en principe, de la peine de mort à moins qu'il renonce au Christ ... Et tous ne choisissaient pas la mort !...* »³⁸ « *Si c'est avec un chrétien la première fois est fouettée publiquement ; la deuxième fois on la jette à la mer. Quant à son complice, il faut qu'il devienne musulman sur le champ ou il est brûlé vif.* »³⁹

Les peines corporelles sont fréquentes. Infliger, par exemple, des supplices affreux au niveau des plantes des pieds des captifs est très réputé. Le texte littéraire témoigne : « (...) *il a entendu parler d'un usage des plus*

³³ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 78.

³⁴ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 117.

³⁵ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 178.

³⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 52.

³⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 51.

³⁸ C. CHEVALLIER, op. cit., p. 61.

³⁹ C. CHEVALLIER, op. cit., p. 68.

barbares, qui consiste à prendre un individu par les pieds, la tête en bas, à lui flageller la plante des pieds jusqu'à faire couler le sang et à mettre ensuite du sel sur la plaie. C'est le supplice le plus hideusement barbare que l'imagination humaine pût enfanter. »⁴⁰

Un passage historique confirme : « (...) le général commanda de lui bailler cent autres coups, ce qui fut exécuté. (...) Ces coups achevés, le chevalier fut détaché du bois, ayant les pieds tout noirs de coups, recevant du général les menaces qu'il en aurait encore autant quand il serait guéri de ses pieds, (...) le chevalier fut emporté par des esclaves à son quartier au bain, car il lui était impossible, je ne dis pas de marcher, mais de toucher la terre avec la plante de ses pieds. »⁴¹

Les coups de bâton étaient toujours au rendez-vous. Ce type de baguette ne chôme guère. On trouve constamment la raison pour laquelle on doit faire subir aux captifs ce martyre. Un personnage du roman raconte : « *Le lendemain, nous fûmes amenés à la Marine et, quelques janissaires ayant été chargés de nous flanquer les cinq cents coups de bâton prévus en pareil cas, nous attendions oppressés, chacun notre tour. Le premier, René Vidal, s'affaissa au soixantième coup, exténué ; il s'évanouit, le corps suant et ensanglanté. Le quatrième, Georges le Frangin, supporta une centaine de coups, puis se redressa, les yeux vitreux, en s'écriant « ah ! les vaches. » Il ferma les yeux pour toujours. Enfin, je fus le dernier à subir ce martyre ; je comptai jusqu'au vingtième coup et je perdis toute notion de moi-même. »⁴²*

Les extraits historiques soulignent : « *Leur existence était un supplice perpétuel ; pour le motif le plus futile, on les frappait à*

⁴⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 62.

⁴¹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., pp. 205-206.

⁴² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 33.

outrance. »⁴³ « *Le maître d'hôtel du pacha se promenait toujours avec un bâton dans la main, et il y avait toujours quelqu'un qui devait être battu pour son divertissement.* »⁴⁴ « ... *il criait comme un enragé : « Ah, chiens, travaillez ou je vous assommerai à coups de bâton » (...)* »⁴⁵

On affirme souvent que c'est une époque à caractère bestial. Les captifs sont présentés comme des bêtes de somme. Ils étaient durement traités. Le corps nu, battus à tout moment, abreuvés d'injures et ne pouvant manger à leurs faims. Chukri Khodja précise : « *C'est carrément le siècle de la bestialité, l'ère de la bête-homme où règne l'immoralité.* »⁴⁶ « *Croyez-vous qu'il n'est pas déshonorant d'entretenir ainsi les troupeaux humains, de charger les prisonniers de chaînes et de fer, de les laisser couvert de haillons, déguenillés, et, ce qui plus est, de les priver de nourriture ?* »⁴⁷ « (...) *les chaînes les retenaient, la faim les poursuivait et le sommeil sur les peaux de moutons sordides, les fatiguait davantage.* »⁴⁸

Les textes historiques soutiennent : « *Nonobstant cela, le patron par sa bonne inquisition attrapa un de la bande espagnole et le fit dépouillé tout nu, le faisant tenir par quatre esclaves par les mains et les pieds, le ventre contre terre, et lui fit donner cent coups de bâton sur le dos et sur les fesses (...)* »⁴⁹ « *Ces malheureux chargés de tant de fer et de chaînes qu'ils ne peuvent se mouvoir.* »⁵⁰ « *On envoya Don Oenofilo chez les esclaves du pacha, mais on lui mit à chaque jambe une jarretière de quatre-vingts livres de fer.* »⁵¹

⁴³ A. FILLIAS, *L'Algérie ancienne et moderne*, Paris, Hachette, 1875, p. 22.

⁴⁴ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 48.

⁴⁵ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 169.

⁴⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 23.

⁴⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 21.

⁴⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 30.

⁴⁹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 44.

⁵⁰ HAEDO, *De la captivité*, p. 107, cité par C. CHEVALLIER, op. cit., p. 56.

⁵¹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 163.

Ces kidnappés, qui souffrent d'une infinité de misères, sont déchirés par les scrupules et l'angoisse. En effet, leur vie est faite de noir, de crainte et d'agitation. Ces êtres opprimés, à l'esprit tourmenté, se retrouvent sans espoir de recouvrer la liberté. Dans le roman on lit : « (...) *c'est une misère que de vivre comme ça, sans nouvelles des siens, sans une possibilité, même lointaine, de libération.* »⁵² « *L'image de ma petite Jeanne et de mon Lucien adoré est devenue incertaine et nébuleuse devant mes yeux ; je les oublie chaque jour de plus en plus. Et, c'est pourquoi, vois-tu, mon bon ami Cuisinier, je commence à perdre confiance.* »⁵³ « *Trois ou quatre jours durant, Ledieux, en évadait affolé, avait erré dans la campagne, cherchant un asile la nuit, se cachant le jour dans les fourrés ou les bois. Un désarroi insurmontable régnait dans son cerveau. Son moral en ébullition sans cesse ne trouvait de répit que lorsque le sommeil l'abattait comme une masse inanimée sur une pierre ou sur un tas d'ordures, au bord de l'eau.* »⁵⁴

Certains captifs s'expriment au niveau des ouvrages historiques : « (...) *durant tout le temps de mon triste voyage (esclavage) alternativement agité de mon corps mais bien davantage de mon esprit.* »⁵⁵ « *Elle dit à quelques chrétiens qui l'entretenaient et la consolait : « Je crains seulement qu'on me fasse renier ma religion.* » »⁵⁶ « *Mon pain est mouillé, dit-il, mes habits déchirés par les ronces, mes souliers usés, mon courage défaillant : impossible de mettre un pied devant l'autre ; la faim m'assaille, la soif me tourmente. Je ne puis sortir de cette impasse ...* »⁵⁷

⁵² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 34.

⁵³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 39.

⁵⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 68.

⁵⁵ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 78.

⁵⁶ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 135.

⁵⁷ CERVANTES, *La vie à Alger*, cité par CAZENAVE in *Bulletin de la société de Géographie d'Alger*, 1924, p. 112, puis par C. CHEVALLIER, op. cit., p. 58.

Souvent, les patrons exercent une certaine pression sur les captifs pour les faire convertir à l'islam. Ils les adoptent pour vivre dans leurs familles comme leurs propres enfants. Devenus musulmans et serviteurs de l'empire, ces renégats de toute race et de tout âge, pouvaient accéder aux plus hautes fonctions. Voilà ce que le maître Baba Hadji explique au captif Ledieux : « *Eh bien ! tu vas te faire musulman et tu sais que, musulman, tu redeviendras libre, sans chaîne ni marque distinctive. Tu travailleras, tu feras ce que tu voudras, tu seras enfin mon pair. Regarde autour de toi si les renégats ne sont pas aussi heureux que moi. Ils sont bien considérés, respectés et nul ne peut attenter à leur dignité. Qu'en dis-tu ?* »⁵⁸ Ainsi poussé par son maître : « *Il se dirigea vers la Mosquée Ketchaoua et là, avec une ostentation volontaire, il prit place dans les rangs nombreux des fidèles et leva, comme eux, les mains vers le ciel, à l'appel du Dieu Musulman.* »⁵⁹

Les textes historiques nous enseignent : « *Au milieu de ce rude supplice le général fit faire halte, lui demandant s'il n'avait pas envie de changer de religion et de se rendre dans la secte de Mahomet, lui permettant de le faire capitaine d'une galère ou d'un vaisseau équipé, et de le faire riche allant en course contre les chrétiens.* »⁶⁰ « *A la fin elle lui dit : « Si vous voulez renier votre foi, je vous épouserai et vous ferez d'un pauvre esclave un riche maître de cette maison.* »⁶¹

Notons que tout au long des siècles, et pendant les périodes coloniales, tout est mobilisé pour que le peuple opprimé se fonde dans la communauté de l'opresseur. Par exemple, durant la colonisation

⁵⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 44.

⁵⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 70.

⁶⁰ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 205.

⁶¹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 157.

française⁶² certaines mesures ont été mises en place sous cet angle : « *La seule solution pour sortir du statut du colonisé est l'assimilation, dit le pouvoir colonial à l'intelligentsia algérienne naissante.* »⁶³ « *Il s'oppose fermement au maintien des écoles islamiques et des zaouïas et amorce le processus d'assimilation progressive dont la finalité serait l'effacement pure et simple de la personnalité islamique et nationale des Algériens.* »⁶⁴ « *En octobre 1854, un arrêté impérial ordonne de procéder à un aménagement de la justice islamique pour préparer la soumission progressive des Algériens au droit napoléonien.* »⁶⁵

La conversion de Ledieux à l'islam, a suscité une grande joie dans le milieu des musulmans. La situation est ainsi présentée : « *Cette conversion spontanée produisit une satisfaction triomphale chez les musulmans ; l'un des croyants, qui avait reconnu, en Ledieux, l'esclave de Baba Hadji, s'empressa de prévenir ce dernier de cette bienheureuse nouvelle dont, aux yeux de tous, il avait le mérite. Baba Hadji exulta d'une joie exubérante ; ses prunelles tournèrent avec flamme dans ces yeux, qui exprimaient l'enchantement le plus complet ; (...)* »⁶⁶

Une scène pareille est ainsi décrite par un historien : « *(...) se faisant mahométan, avec une réjouissance extraordinaire de tous les Maures et Turcs, qui le mirent sur un cheval avec une flèche à la main, l'emmenant ainsi par toutes les rues de la ville comme en triomphe.* »⁶⁷

Revenons à notre corpus. Avant de se convertir à l'islam, Ledieux a manifesté une certaine résistance. Il était fort conscient que « *changer de religion* », est un acte méprisable. C'est une faiblesse de la part d'un

⁶² Nous proposons l'exemple de cette période, parce qu'elle a été évoquée à plusieurs reprises dans le corpus.

⁶³ A. DJEGHLOUL, *Éléments d'Histoire Culturelle Algérienne*, Alger, E. N. A. L., 1984, P. 79.

⁶⁴ S. FERKOUS, op. cit., p. 225.

⁶⁵ S. FERKOUS, op. cit., p. 230.

⁶⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), pp. 70-71.

⁶⁷ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 186.

individu qui va rompre les liens avec sa communauté d'origine, avec son passé et ses ancêtres et surtout avec son créateur : « *Baba Hadji, c'est pénible de changer de religion, chez-nous un apostat est méprisable, chez-vous aussi ...* »⁶⁸ « *On n'abandonne pas sa propre religion comme cela Baba Hadji. On ne rompt pas les liens de tout un passé sans un certain serrement de cœur. Il y a l'atavisme, la famille, les parents, le pays, que sais-je encore, qui retiennent vigoureusement l'individu dans leurs giron. Et je considère comme une lâcheté de faire fi de tout ce faisceau d'éléments ... de la famille. Oh ... de la famille !* »⁶⁹

Les extraits historiques partagent le même point de vue : « *Encore que je ne sois oubliée comme une femme fragile (elle est chrétienne), je me confie tant en la bonté de Dieu que je crois qu'il me pardonnera de mes pêchés selon sa grande miséricorde, vous assurant que toute mon espérance est en ma foi, laquelle je n'abandonnerai jamais.* »⁷⁰ « (...) il répondit que Dieu ne lui avait pas encore inspiré cette résolution et qu'il voulait mourir chrétien, mais qu'il paierait mille patagons pour sa rançon. »⁷¹

Concernant le cas des Algériens pendant la période coloniale, soulignons que, même s'ils accèdent à la citoyenneté française, ces intellectuels ne pensaient point à abandonner leur religion maternelle (sauf quelques exceptions). Ces derniers ont été persuadés que l'assimilation est impossible vu l'abîme entre le Même et l'Autre. En effet, « *l'altérité c'est le côté incommunicable et radicalement différent de ce que je connais ou ce que je perçois (...)* »⁷² Tenter l'assimilation c'est donc être au bord de l'abîme. Les Algériens ont choisi de rester opprimés mais Algériens plutôt

⁶⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 44.

⁶⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 45.

⁷⁰ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 117.

⁷¹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 206.

⁷² J. ALI-KHODJA, *Vocabulaire Commenté de Français*, Algérie, Dar-El-Houda, 2004, p. 16.

que libres et Français. On entend ces cris : « *Ce serait un péché majeur ! Intégration, annexion, rattachement, assimilation ... sont synonymes de mort, d'anéantissement, de dépérissement ... Ce sont pourtant les mots dont se gargarisent des gens qui en ignorent le sens ... (...) Intégration, assimilation ... quelles expressions affreuses.* »⁷³ « *Le Coran forme la base de notre code civil et religieux ; ses lois sont par conséquent immuables ... (tel) est le motif de notre intransigeance quant à la naturalisation ...* »⁷⁴

L'auteur d'*El Euldj, Captif des barbaresques* insiste sur le fait que si un nombre très restreint, fait l'exception, de renier sa religion étant faible, l'écrasante majorité combat toujours et préfère mourir debout que de vivre à genou. Ceux qui acceptent d'adopter la voie de l'assimilation ne se rendent pas compte du caractère humiliant et honteux de cet acte : « - *Non mon père, c'est un détraqué qui veut se convertir à l'Islam. – C'est simplement un agneau qui quitte le bercail ; il y reviendra mon enfant, ils sont nombreux ceux qui, comme lui, ont passé par cette tocade ; mais c'est éphémère, mon enfant, c'est éphémère ; ils s'aperçoivent tôt ou tard, de leur bévue, hélas, c'est quelquefois un peu tard.* »⁷⁵

Un historien précise : « *L'occupant parvient à trouver parmi la corporation des cadis certains éléments de peu de foi qui acceptent de soutenir la colonisation et de louer ces prétendues vertus, toutefois, la majorité écrasante de ces magistrats s'y opposent fermement.* »⁷⁶

Au cours de ces trois siècles, on assiste à de nombreuses conversions. Le meilleur moyen de se retirer de l'esclavage est de se faire Turc. La conversion reste la seule solution pour les esclaves pauvres qui

⁷³ S. FERKOUS, op. cit., p. 249.

⁷⁴ L'Emir KHALED dans : L'Ikdam, 11-18 juin 1919, cité par Z. IHADDADEN, *Histoire de la presse indigène en Algérie*, Alger, E. N. A. L., 1983, p. 316 ; puis cité par Nadya BOUZAR KASBADJI, présentation dans : *La situation des musulmans d'Algérie -1924-*, L'Emir KHALED, p. 10.

⁷⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 49.

⁷⁶ S. FERKOUS, op. cit., p. 228.

n'ont aucune chance de voir payer un jour le prix de leur rançon. Le héros atteste : « *Je te jure, Cuisinier, que c'est pour en finir avec les tortures et les humiliations dont souffrent les captifs, que j'ai pris cette détermination.* »⁷⁷

Les ouvrages historiques expliquent : « *La cause de mon malheur, en reniant ma foi, a été la force de mon patron.* »⁷⁸ « *Plusieurs (esclaves) moururent du changement d'air, d'autres renièrent par désespoir d'être rachetés.* »⁷⁹ « *Après avoir été deux ans esclave, mon patron venant à mourir me donna la liberté, à condition de renier, ce que j'ai exécuté pour procurer la liberté à ma vieille mère, laquelle souffrait un insupportable esclavage, travaillant péniblement tous les jours et étant battue sans pitié. (...)* »⁸⁰ « *C'est une façon de tourner le dos à une vie sans espoir pour saisir la chance qui s'offre à eux dans un monde nouveau...* »⁸¹

Encore faut-il souligner que la conversion de ces esclaves affranchis, n'est pas toujours fidèle. Parfois, elle n'est qu'un prétexte pour pouvoir s'enfuir ou pour se venger de leurs maîtres en les tuant. Notre héros n'était qu'un « *faux converti* » qui faisait sceptiquement sa prière musulmane. Le narrateur affirme : « *Si Omar Lediousse était donc, sous son accoutrement, l'ébauche d'un musulman (...)* S'il avait les dehors d'un adepte de l'islam, Omar Lediousse avait le cœur foncièrement chrétien. »⁸²

En addition, la conversion de ces renégats à la religion chrétienne est très fréquente. Etant dans l'impasse, ces derniers se rendent compte que leur retour à la religion maternelle est d'une grande nécessité. Un passage romanesque dépeint : « *Un homme, un musulman, un néophyte venait*

⁷⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 57.

⁷⁸ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 174.

⁷⁹ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 227.

⁸⁰ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 227.

⁸¹ C. CHEVALLIER, op. cit., p. 60.

⁸² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 108.

d'abjurer de la manière la plus inattendue et la plus choquante. Il avait attendu que les croyants fussent plongés corps et âme dans le recueillement de la prière de la peur, pour se prosterner en chrétien et en ce lieu, essentiellement musulman, dire une prière catholique, qui n'avait rien de commun avec la prière de la peur. »⁸³

Et, un discours historique rapporte : « (...) Youcef (Alia, Joseph) fut tellement ému qu'il promit à ces deux pères de laisser la religion mahométane et de se réconcilier avec la Sainte Eglise. (...) Ce qu'il fit la même nuit fort secrètement, car si les Turcs avaient su que ces deux pères c'étaient mêlés de convertir un renié, ils auraient été en grand danger d'être brûlés. Le lendemain, Youcef parut dans les rues habillé à la chrétienne, ce qui causa de l'étonnement à toute la ville. »⁸⁴

Ceux qui embrassaient l'islam et se comportaient honnêtement et loyalement obtenaient alors des fonctions de confiance. Cependant, ces nouvelles recrues recevaient leur affectation suivant un rite aussi barbare que bizarre. Bref, sont des êtres soumis. Le narrateur décrit : « *En partant, Omar Lediousse ne manqua pas, suivant la coutume, de baiser les pieds de Barberousse, respectueusement et de se retirer, tête baissée, une douleur incommensurable au cœur. »⁸⁵*

Et, l'Histoire confirme : « *Arrivés devant lui (le chef de caserne), ils s'arrêtèrent. L'Oda-Bachi donnait un soufflet à chacun d'eux et lui tirait l'oreille, pendant que le janissaire, les bras croisés inclinait la tête en signe de soumission. Ils recevaient ensuite leur affectation. »⁸⁶*

Pas une dévalorisation n'a été épargnée pour désigner le « pauvre » Lediousse. On la traité de « euldj », de « monstre », de « mansis », d'un

⁸³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 120.

⁸⁴ L. EL HASSAR-ZEGHARI, op. cit., p. 187.

⁸⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 92.

⁸⁶ M. CAID, op. cit., p. 97.

« être objecte », de « renégat », de « traître », ... « *D'ailleurs les Turcs ne t'épargneront pas, de temps à autre, leurs sarcasmes. On t'appellera « euldj » pour marquer ton origine, pour la stigmatiser même. Nous, autres captifs, nous te désignerons sous le nom de renégat et quand on te verra passer, ce sera à chacun de s'écrier : « Voilà le renégat Ledieux. » Cela c'est plus fort que ta volonté, nul n'y échappe, tu le sais d'ailleurs. »⁸⁷*

Ce n'est pas le fruit du hasard que les personnages romanesques de Chukri Khodja évoquent ces désignations. En effet, le musulman qui abandonne les prescriptions de l'islam, n'est qu'un « traître » qui sera rejeté par le peuple musulman.

Au niveau de notre corpus, le candidat à l'assimilation, Bernard Ledieux est rejeté par sa société d'origine. Il déclare : « *Je suis déçu Cuisinier, je pensais trouver auprès de toi un peu de réconfort, je trouve haine et mépris. »⁸⁸*

Suite à l'apostasie, cet « agneau qui quitte le bercail » se trouve répudié par la société. « *Il ne pouvait avoir confiance à présent ni aux captifs ni aux musulmans. »⁸⁹ « Nul n'était près de lui. »⁹⁰ Même son ami Cuisinier, « *L'apôtre évangélique* », lui explique : « *Tu sais bien qu'après une transformation pareille, c'est la méfiance entre nous. C'est la conséquence logique de ton transfuge. »⁹¹**

Ce renégat est rejeté à l'image de toute personne commettant cet « acte interdit (haram) ». Il est donc à jamais répudié et il est appelé « M'tourni ». C'est ainsi que l'affirment respectivement deux célèbres personnalités religieuses respectées : Cheikh Tayeb El Okbi et Cheikh

⁸⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 58.

⁸⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 57.

⁸⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 75.

⁹⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 76.

⁹¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 58.

Abdelhamid Ben Badis: « *Telle qu'on la conçoit, la naturalisation, dans l'Afrique du nord, constitue un acte interdit (Haram). Il n'est pas permis de la rechercher. Celui qui échange les lois canoniques de l'Islam contre les lois frofanes commet, d'après les règles de l'Idjimaa, un acte d'hérésie et d'apostasie.* »⁹² « *Le fils du « M'tourni », s'il est majeur et n'a pas répudié l'acte commis par son père et dégagé ainsi sa responsabilité, doit être traité comme ce dernier. On ne doit pas lui accorder de prières ; il ne doit pas être inhumé dans les cimetières musulmans.* »⁹³

Revenons maintenant à Chukri Khodja. Notre écrivain n'a pas failli à sa mission de mettre en valeur l'identité culturelle irréductible du peuple algérien. Il met en scène l'homme musulman avec « *son costume arabe* » : « *Les fidèles d'une religion doivent se ressembler par l'esprit et par l'habit. C'est une communion spirituelle et vestimentaire, si l'on peut dire, qui doit les unir à mon sens.* »⁹⁴

Un historien témoigne : « *Jusqu'à la fin de l'entre-deux-guerres, on a pu voir de nombreux instituteurs musulmans, normaliens de valeurs, demeurer attachés à leur costume arabe (pantalon à queue de mouton, gandoura, burnous et guennour), fréquenter assidûment la mosquée et interrompre régulièrement leurs classes de l'après-midi pour accomplir la prière.* »⁹⁵

Chukri Khodja voit que c'est une identité fondée sur l'appartenance à l'islam et l'attachement à la langue arabe. Il n'a pas manqué d'insérer un

⁹² Cheikh Tayeb EL OKBI cité par R. ZENATI, *Le problème algérien vu par un indigène*, Paris, Publication du comité de l'Afrique française, 1938, p. 96, puis cité par F. HARDI, D. N. R., « *Discours idéologique et quête identitaire dans le roman algérien de langue française de l'entre-deux-guerres* », Lumière Lyon 2, Charles BONN, 1999, p. 128.

⁹³ Cheikh Abdelhamid BEN BADIS cité par R. ZENATI, op. cit., p. 96, puis cité par F. HARDI, op. cit., p. 128.

⁹⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 116.

⁹⁵ A. MERAD, *Le réformisme musulman en Algérie de 1925 à 1940*, Mouton, Paris, La Haye, 1867, p. 48, cité par A. DJEGHLOUL, *De Hamdan KHODJA à KATEB Yacine : Pour un regard national !*, Oran, Dar El Gharb, 2004, pp. 36-37.

discours typiquement religieux dans le discours littéraire. Deux personnages proclament : « *Le Koran, qui est notre loi spirituelle et organique, nous enseigne l'obéissance à celui qui détient le pouvoir.* »⁹⁶
« *Je ne crains qu'un seul être : Dieu ... Si je dois mourir, c'est Dieu qui l'aura voulu, et la volonté de Dieu est une force réalisatrice irrésistible.* »⁹⁷

Un personnage historique prescrit : « *Toi, jeunesse patriotique, authentiquement musulman, ne comptes que sur Dieu et suis la voie du parti nationaliste et de ces combattants ... Que le coran soit ton seul conseiller et la foi ton seul guide.* »⁹⁸

Pendant la période coloniale, on note que les indigènes veulent bien diriger leurs enfants vers la langue arabe et à travers elle vers l'islam. La possession de cette langue permet aux musulmans de se rattacher davantage à leur religion maternelle : « *Il savait qu'il (Baba Hadji) voulait lui (Youssef Ledioussse, fils de Omar Ledioussse et petit fils de Baba Hadji) donner une haute culture musulmane et arabe, et qu'il voulait qu'il fût un « alem » accompli, un mouderrés érudit ou encore un cheik el islam vénéré.* »⁹⁹

D'autre part, le cheikh Ben Badis s'adresse au peuple : « *Ô digne peuple musulman algérien, je jure par Allah que tu ne sauras être musulman qu'en protégeant l'islam. Et tu ne protégeras l'islam qu'en le comprenant. Et tu ne le comprendras jamais sans qu'il ait parmi tes rangs des gens qui te l'enseigneront ...* »¹⁰⁰

Au cours de son discours religieux, le muphti Youssef, aborde le point d'un islam dynamique, assumant toute modernisation possible : « *Le*

⁹⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 101.

⁹⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 23.

⁹⁸ S. FERKOUS, op. cit., p. 250.

⁹⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 79.

¹⁰⁰ Cheikh BEN BADIS, cité par S. FERKOUS, op. cit., pp. 244-245.

monde arrivera à un stade d'apogée qui constituera pour l'humanité le sommet de la perfection scientifique et artistique (...). La pensée humaine sera publiée en un clin d'œil dans les quatre coins du monde. Et tout cela, mes chers élèves se conjuguera à merveille avec la volonté divine. »¹⁰¹

A son tour, Ben Badis voit que « *l'idée du renouvellement et la réforme n'est ni une notion philosophique ni une conception théorique abstraite. C'est simplement un devoir religieux directement inspiré du coran et de la tradition du prophète. »¹⁰²*

Chukri Khodja nous propose à lire : « (...) *si le peuple reçoit l'instruction à laquelle il a droit, (...).* »¹⁰³ Cela reflète la désagrégation de notre système d'enseignement par le colonisateur. Les Français ont lutté contre l'école algérienne. Ils étaient conscients que l'instruction des Algériens constitue un véritable péril pour eux : « *L'instruction des indigènes fait courir en Algérie un véritable péril. Si l'instruction se généralisait, le cri unanime des indigènes serait : l'Algérie aux Arabes. »¹⁰⁴*

Ce que l'on cherche, c'est couper le monde arabe de son immense héritage culturel et l'éloigner de la langue du coran.

L'auteur d'*El Euldj, Captif des Barbaresques*, a évoqué la transformation de Djemâa Ketchaoua en cathédrale. Cet acte est fréquent pendant la période de l'Algérie française. Plusieurs mosquées sont transformées en hôpitaux, en magasins ou en églises : « *Djemâa Ketchaoua est la superbe mosquée dont le minaret, plaqué d'émail, dressait sa*

¹⁰¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 114.

¹⁰² Cheikh BEN BADIS, cité par S. FERKOUS, op. cit., p. 245.

¹⁰³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 113.

¹⁰⁴ Cité par Charles-Robert AGERON, *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Paris, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1964, p. 70, puis cité par F. HARDI, op. cit., p. 25.

silhouette géante vers le ciel limpide et bleu. C'est elle qui fut transformée plus tard en cathédrale. »¹⁰⁵

Donc, un des monuments, faisant partie de notre culture religieuse, est transformé en un espace consacré au culte de la religion chrétienne. Gandini nous précise : « *La transformation d'une des plus belles mosquées d'Alger en église catholique lui fit perdre tout cachet oriental musulman.* »¹⁰⁶ Et Gilbert Meynier, un historien de l'Algérie, affirme : « *Le culte musulman est domestiqué et manipulé.* »¹⁰⁷ Ainsi, Ketchaoua n'est qu'un témoin de l'Histoire mouvementée de notre pays et de ses transformations radicales.

Dans son roman, Chukri Khodja a inséré des paroles qu'il attribue à Charles-Quint. Ce prestigieux roi qui, poussé par sa volonté de combattre l'islam, a mené une tentative du débarquement à Alger en 1541. Khodja a évoqué, en premier lieu, la rivalité de Quint et de François 1^{er} : « *La rivalité de Charles-Quint et de François 1^{er} a atteint un haut degré d'acuité. Une lutte sournoise est diplomatiquement menée entre les deux souverains. Charles-Quint combat l'Islam, tandis que François 1^{er} s'attire les alliances de Soliman et de Barberousse.* »¹⁰⁸ « *Charles-Quint rêve d'hégémonie mondiale et d'empire universel.* »¹⁰⁹

Les documents historiques précisent : « *L'Espagne qui entrave les ambitions continentales françaises, s'immisce dans les successions au*

¹⁰⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 110.

¹⁰⁶ Dans, « *La cathédrale Saint-Philippe, le palais d'hivers du Gouverneur, ... à Alger.* », texte extrait de « *Alger, ma jeunesse* » de J. GANDINI, Edition GANDINI, Nice, [http://alger-roi.fr/Alger/mon alger.htm](http://alger-roi.fr/Alger/mon%20alger.htm)., consulté le 11.03.2006.

¹⁰⁷ G. MEYNIER, « *La France empoisonna le bétail et les bébés algériens* », Le monde du 31 octobre 2004, <http://France-europe-express.france3.fr/>., consulté le 11.03.2006.

¹⁰⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 117.

¹⁰⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 117.

trône et multiplie sous Charles-Quint, les offensives contre les côtes de la France. »¹¹⁰

Lors de l'expédition de Charles-Quint contre Alger, c'est Hassan Agha, fils adoptif de Kheireddine, qui intervient à la tête des forces musulmanes. Dans le roman, Quint, moqueur, confie à son chef, Doria : « (...) j'ai idée que Hassan Agha va nous harceler pendant un certain temps, deux ou trois jours peut-être, pour donner l'illusion au monde musulman qu'il a défendu sa forteresse. »¹¹¹

Un historien précise qu'après avoir été convoqué par la Sublime porte de Constantinople, « Kheireddine accepte la fonction et désigne à la tête du jeune état d'Algérie un Khalifat Mohamed Hassan Agha. Intelligent et de tempérament calme, il allait toujours, au bout de ses entreprises qu'il mène de la plus belle des manières. »¹¹²

Pensant qu'Alger sera une proie facile après le départ de Kheireddine, Quint, en tant que personnage romanesque, constate : « Aucune crainte ne doit nous arrêter. J'avais cependant le pressentiment que Hassan Agha n'aurait pas été de taille à résister. (...) dans quelques heures, nous planteront notre drapeau sur les hauteurs de la Cassauba, je vous le promets. »¹¹³

Le débarquement a eu lieu en octobre 1541. L'offensive est héroïquement repoussée. C'était un désastre essuyé par la flotte espagnole. Alger apparaît, dans le monde méditerranéen, comme l'ennemi le plus redoutable de l'Espagne. Maintenant, c'est Hassan Agha qui s'exprime dans le roman : « Vois-les, s'exclama Hassan Agha, le regard illuminé d'une joie étincelante, en s'adressant à son secrétaire, tout en regardant à

¹¹⁰ S. FERKOUS, op. cit., p. 89.

¹¹¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 122.

¹¹² S. FERKOUS, op. cit., p. 90.

¹¹³ C. KHODJA, op. cit., (1929), pp. 122-123.

travers un judas, vois-les s'enfuir et détalier. En vingt quatre heures, j'ai détruit tout ce que ce vaniteux Charles-Quint a préparé pendant de longs mois. (...) Je veux infliger une leçon sévère à Charles-Quint. »¹¹⁴ Un historien affirme : « (...) On vit pour la première fois le roi Charles-Quint pleurer les pertes subies par sa flotte et son armée. »¹¹⁵

Revenons à notre corpus. En insérant son histoire dans la période turque, le scripteur d'*El Euldj, Captif des Barbaresques*, attaque implicitement l'occupation française en insistant sur les actions coercitives vécues par Ledieux. Un vécu reflétant directement le sort de n'importe quel Algérien, esclave de la période française. Il est conscient que le thème du colonialisme s'impose dans la littérature et lui donne une force, un élan politique. Khodja a voulu, à sa manière, porter un témoignage spécifique de notre pays sous la colonisation française où le thème de la barbarie du colon se forge une place royale. Son œuvre n'a pas manqué de montrer, avec insistance, qu'à l'image du personnage principal de la trame romanesque, l'adhésion de l'Algérien enserré par le système colonial, qui lui signifie son allégeance, n'est qu'un prétexte pour ce personnage opprimé pour assurer sa survie : « *Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité.* »¹¹⁶

La pénétration française, à partir de 1830, a assurément déclenché un phénomène d'acculturation qui introduisit des données nouvelles dans la société algérienne : « *Je me demande, s'interroge Hamdan Khodja, pourquoi mon pays doit être ébranlé dans tous ses fondements et frappé dans tous ses principes de vitalité ?* »¹¹⁷

¹¹⁴ C., KHODJA, op. cit., (1929), p. 126.

¹¹⁵ S. FERKOUS, op. cit., p. 90.

¹¹⁶ J.-P., GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Belgique, Duculot, 1985, p. 43.

¹¹⁷ Hamdan Ben Othmane KHODJA, *Aperçu historique sur la Régence d'Alger*, Ed., 1833, cité par M. LACHERAF, *L'Algérie : Nation et Société*, Alger, Casbah Editions, 2004, p. 140.

Donc, après être une terre de résidence de nouveaux venus, l'Algérie a été socialement désaxée. Outre les mutations de la culture à la fin du XIX^{ème} siècle, et au début du XX^{ème} siècle, la société algérienne a été appauvrie et fragilisée par la destruction de ces cadres de sociabilité. Le peuple a été privé de son indépendance et de sa liberté. Il a été dépouillé de ses pouvoirs. En parallèle, les fonctionnaires français chargés de l'exécution des lois, abusaient souvent de leurs pouvoirs : « *Depuis près d'un siècle le peuple algérien est soumis à un régime d'exception insupportable que les Français ont qualifié de « régime de violence, d'iniquité et de terreur ». On lui impose l'impôt du sang. Et au lieu de le relever de l'oppression qu'il subit, on lui promet des réformes secondaires qui ne répondent à aucune de ces justes revendications.* »¹¹⁸

Face à ce défi colonial, l'attachement des musulmans à la culture arabo-islamique ne s'est jamais démenti. Les intellectuels algériens n'ont jamais cessé de revendiquer leur droit à la différence et de la faire valoir au grand jour. Se voulant, pour la plupart, ethnographes de leur société, les écrivains algériens se battaient pour la récupération de tous les attributs de la personnalité algérienne.

Dans leurs œuvres, ces écrivains portent un témoignage spécifique d'une réalité douloureuse tout en dénonçant les sévices du colonialisme. Ils n'ont exprimé que leur malaise, leur déception et leur révolte pour faire part à ces événements politiques qui occupent le devant de la scène et polarisent les esprits. Les écrivains suivent fidèlement l'événement tragique des déchirements en Algérie. L'écrivain se veut historien et sociologue. Il fait des bilans et des constats d'une situation économique, sociale et politique déplorable d'un peuple qui désire ardemment retrouver son

¹¹⁸ « Notre droit » in *La Revue du Maghreb* n° 3-4 Genève, mars-avril 1918, cité par Abdelkader DJEGHLOUL, op. cit., (1984), pp. 205-206.

identité et son patrimoine ancestral. Ces romans ethnographiques consistent dans la description minutieuse de la vie quotidienne surtout sur le plan des mœurs et des coutumes. Les thèmes folkloriques et régionalistes abondent. Cela est une réponse au besoin des curiosités des lecteurs et au dépaysement surtout.

I. 2. L'héritage de l'Histoire.

Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri.

Les événements du 8 mai 1945 avec les fusillades, les ratissages, les massacres et les exécutions sommaires perpétrés par les autorités coloniales ; ont contribué à l'éveil des prises de conscience des Algériens. En effet, la période qui suit ces manifestations découvre une intense activité politique. On a jugé le moment venu de sortir le mouvement national d'une situation qui risque de devenir irréparable. Il est temps de se pencher dans une véritable lutte révolutionnaire car le 8 mai 1945 a rendu « *définitivement obsolète l'idée que la France, reléguée à son tour au statut de vaincu, puis de puissance moyenne, ne peut être battue* »¹. Bref, en Algérie, rien ne sera plus comme avant le 8 mai 1945.

La guerre est déclarée contre la France. Les militants ont mis sur pied l'O.S. (Organisation Spéciale) chargée de préparer la lutte armée. C'est ainsi que les groupes se formaient clandestinement pour commenter et colporter l'événement : « *Que l'on ne croit surtout pas que le premier novembre 1954 soit soudain tombé du ciel, alors qu'en réalité, il ne fut que le lent mûrissement de plusieurs années, voire de décades, d'un travail intense d'agitation, d'explication et d'organisation.* »²

La révolution algérienne a éclaté le premier novembre après avoir forgé un instrument de combat par la contribution de tous les partis et mouvements algériens, chacun à sa manière : « *Du Constantinois à*

¹ Omar CARLIER in « *Violence(s)* », in *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 2 : Violences-Représentations*, sous la direction de Mohammed HARBI et de Benjamin STORA, Alger, Chihab Editions, 2004, p. 15.

² Mohamed TEGUIA, *L'Algérie en guerre*, O.P.U., Alger, 1988, p. 97.

l'Oranie, attaques de commandos relèvent l'existence d'un mouvement concerté, coordonné. »³

Cette insurrection déclenchée par son Front de Libération Nationale est la conséquence logique de cent vingt ans d'un régime abhorré : « *Depuis que cette guerre avait éclaté, tout était remis en question* »⁴, nous explique un personnage de *L'Opium et le Bâton*. La révolution algérienne était donc l'ultime moyen de forcer le dialogue et de se faire entendre de l'opinion mondiale.

Concernant cette coïncidence: premier novembre 1954, jour de la Toussaint ; l'historien Alistair Horne nous précise : « *Le choix de la Toussaint comme jour du soulèvement n'avait nullement été fortuit. En frappant pendant une nuit où les pieds-noirs, catholiques fervents, célèbrent une fête aussi importante, on estimait que la vigilance policière serait à son minimum.* »⁵

Soulignons que cette révolution a été « *une guerre sans nom* »⁶ aux yeux de l'un des personnages de *L'Opium et le Bâton*. Cela reflète un certain refus de l'appeler par son nom par les gouvernants français. Benjamin Stora nous enseigne : « *La guerre d'Algérie est longtemps restée en France sans nom. Le 10. 06. 1999, l'Assemblée nationale française reconnaissait le terme de " guerre d'Algérie" pour caractériser cette période de l'histoire. La France s'était enfin décidée à parler de guerre.* »⁷

Concernant l'objectif primordial de la lutte armée, Mouloud Mammeri, dans son roman, voit que « *le premier novembre 1954, l'armée*

³ Benjamin STORA, *Algérie : Histoire contemporaine 1830 – 1988*, Alger, Casbah Editions, 2004, p. 127, (1^{ère} édition Paris, la Découverte & Syros, 1991 – 1993 – 2001).

⁴ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 10.

⁵ Alistair HORNE, *Histoire de la guerre d'Algérie*, Algérie, Editions Dahlab, 2007, p. 85. Traduit de l'anglais par Yves du GUERNY en collaboration avec Philippe BOURDEL.

⁶ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 94.

⁷ Benjamin STORA, *Les écrits de novembre : Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Alger, Chihab Editions, 2005, p. 13.

de Libération a assumé la glorieuse tâche de libérer le territoire d'une occupation plus que centenaire ». On trouve que c'est exactement le même idéal qu'on peut lire dans la plate-forme de la Soummam⁸ : « *La révolution algérienne a la mission historique de détruire de façon définitive et sans retour le régime colonial odieux, décadent, obstacle au progrès et à la paix* »⁹. L'idéal est donc la libération du territoire national du joug colonial français.

On peut également lire dans notre corpus que le F.L.N.¹⁰ est « *le parti qui a la responsabilité de mener cette guerre et de la gagner* »¹¹. En effet, il est présenté comme le seul représentant du peuple algérien, sa propagande est uniquement nationaliste et anti-colonialiste. Nous précisons que le F.L.N. a réussi à mobiliser sous son égide les autres mouvements pour mener la lutte de libération nationale : « *Il devient pratiquement impossible de différencier l'A.L.N.¹² du F.L.N. Et cela correspond à une réalité sur le terrain de la lutte armée.* »¹³

Encore faut-il ajouter qu'il s'est renforcé par l'adhésion de l'U.D.M.A.¹⁴ et des Oulama. La reconversion s'est opérée aussi auprès des militants du P.P.A.¹⁵-M.T.L.D.¹⁶. Des centaines d'entre eux ont terminé par agir au nom du F.L.N.

Après avoir mobilisé le peuple algérien, le Front a jugé nécessaire d'internationaliser le conflit algérien par l'inscrire à l'O.N.U.¹⁷ pour pouvoir ouvrir ensuite des négociations avec le gouvernement français.

⁸ Le Congrès de la Soummam s'est tenu le 20 août 1956.

⁹ In « *Pourquoi nous combattons ?* », Extrait de la plate-forme de la Soummam, *El Moudjahid*, numéro spécial, n°4, cité par Benjamin STORA, op. cit., (2004), p. 164.

¹⁰ Front de Libération Nationale.

¹¹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 238.

¹² Armée de Libération Nationale.

¹³ Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 163.

¹⁴ Union Démocratique pour le Manifeste Algérien.

¹⁵ Parti du Peuple Algérien.

¹⁶ Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques.

¹⁷ Organisation des Nations Unies.

Selon *L'Opium et le Bâton*, l'objectif d'internalisation a été acquis : «*L'Assemblée générale des Nations-Unies a tenu hier la trente-neuvième séance de la session. Les délégués ont entendu la suite des interventions sur le problème algérien.* »¹⁸

Historiquement parlant, on a effectivement réussi à attirer l'attention mondiale sur l'Algérie. Le conflit entre dans sa phase d'internationalisation : «*Donc par 28 voix contre 27 et 5 abstentions, l'Assemblée Générale des Nations-Unies se déclare compétente, le 30 septembre 1954, pour ouvrir le dossier de "la question algérienne".* »¹⁹

C'est la délégation extérieure du F.L.N. composée de la plupart des membres fondateurs de l'O.S. qui a principalement pour rôle d'affermir politiquement la lutte de libération nationale sur la scène internationale. C'est ainsi que le 20 septembre 1957, l'Assemblée générale de l'O.N.U. inscrit définitivement à l'ordre du jour la question algérienne. Le 13 décembre 1958, l'O.N.U. recommandant instamment les négociations entre les deux parties et proposant la reconnaissance du droit de l'Algérie à l'indépendance. Ce même droit a été reconnu en décembre 1960.

Etant persuadé de la nécessité de la révolution armée et de ses nobles idéaux ; le peuple algérien n'a cessé à aucun moment son opposition à cette occupation. Dans *L'Opium et le Bâton*, on entend le cri : «*Nous sommes confrontés avec le colonialisme le plus inhumain* »²⁰. Un historien affirme que cette lutte «*vivrait parce que son peuple a voulu vivre, parce que son peuple ne s'est plié devant un colonialisme abject et sordide* »²¹.

¹⁸Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 28.

¹⁹*Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution*, Collectif A.P.S., En. A. P. Éditions, Alger, 1987, p. 217.

²⁰ Mouloud MAMMERRI, op. cit., pp. 237-238.

²¹ Zahir IHADDADEN, *Regard sur l'histoire de l'Algérie*, Editions At Turath, Alger, 2001, p. 114.

Le but étant l'indépendance, on dénonçait l'oppression coloniale en s'attachant à la révolution. Mouloud Mammeri voit que cette dernière « *a déjà fait l'admiration du monde* »²². De son côté, Zahir Ihaddaden appuie qu' « *elle s'inscrit dans l'histoire, elle la marque* »²³.

Les Algériens ont été convaincus qu'un peuple qui ne peut exercer librement sa religion et apprendre sa langue, ne peut, ne pas se révolter. Se révolter, mais par quelle voie ?

« *Entre au P.P.A., tu veux la liberté de ton pays ou tu es satisfait d'être esclave ? Viens à l'U.D.M.A., nous allons avoir l'indépendance par étapes, sans rien brusquer. Adhère au Parti communiste, doctrine scientifique, efficacité garantie, le nationalisme est ou une erreur passagère ou une maladie mortelle. Rejoins les Ulémas, reviens au pur Islam, hors duquel tu es condamné dans ce monde avant d'être damné dans l'autre.* »²⁴

Ce passage tiré de notre corpus, reflète l'image des Algériens selon laquelle on note le rassemblement et l'organisation de toutes les formations politiques musulmanes sans exception, chacun à sa façon, pour appuyer la guerre et liquider le système colonial : « *Tous les patriotes algériens de toutes les couches sociales, de tous les partis et mouvements purement algériens s'intègrent dans la lutte de libération.* »²⁵

Notre corpus n'a pas manqué d'évoquer la relation intime peuple/armée qui est l'une des bases élémentaires dans une guerre : « *L'armée doit être dans le peuple comme un poisson dans*

²²Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 236.

²³ Zahir IHADDADEN, op. cit., p. 114.

²⁴ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 37.

²⁵Salah FERKOUS, *Aperçu de l'Histoire de l'Algérie : Des Phéniciens à l'indépendance, 814 av. J. C. / 1962*, Annaba, Dar El-Ouloum, 2007, p. 262.

l'eau. »²⁶ Cette formule nous fait rappeler la citation célèbre de Larbi Ben M'hidi qui disait qu'il suffit de lancer la révolution dans la rue pour que le peuple l'adopte²⁷.

Le héros, Bachir Lazrak, précise dans son discours que « *l'A.L.N. est une armée de volontaires* »²⁸. Cela était à l'origine « *de l'esprit de fer qui y règne. Qui de nous ignore que la discipline fait la force principale des armées, qu'elle est d'une extrême nécessité même et surtout dans une armée de volontaires ?* »²⁹. Ce même principe a été évoqué ailleurs, dans un discours historique : « *Nos combattants ne sont pas des "militaires". Ils ne font pas la guerre pour la guerre. Ils n'ont pas été requis ou mobilisés. Ce sont des patriotes, des militants qui ont pris volontairement les armes pour libérer leurs peuples, leur patrie enchaînée.* »³⁰

C'est ce qui explique cette volonté de continuer la lutte par tous les moyens jusqu'à la réalisation de leur but et « *s'il reste un seul combattant, il faudra qu'il continue la lutte jusqu'au bout* »³¹.

Mouloud Mammeri a évoqué également « *l'esprit de sacrifice de nos djounoud* »³². Bref, c'est un « *peuple qui a tant souffert dans les geôles colonialistes et qui a acheté de son sang notre indépendance.* »³³ C'est réellement un peuple qui a su arracher l'indépendance. Un des "moudjahidine" révèle ses sentiments juste avant de rejoindre le maquis, dans son *Journal de guerre d'un combattant* : « *J'étais conscient de tout ce*

²⁶ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 253.

²⁷ Cité par Zahir IHADDADEN, op. cit., p. 119.

²⁸ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 237.

²⁹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 236.

³⁰ In, *El Moudjahid*, n° 85 du 1^{er} octobre 1961, cité par Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 148.

³¹ Djoudi ATTOUMI, *Avoir 20 ans dans les maquis : Journal de guerre d'un combattant de l'A.L.N. en wilaya III (Kabylie) 1956 – 1962*, Algérie, Editions Ryma, 2005 (Dépôt légal), p. 250.

³² Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 236.

³³ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 231.

qui m'attendait et j'étais prêt à l'assumer. Je n'avais pas le choix. Par devoir, je devais jouer un rôle, aussi modeste soit-il dans la lutte de libération de mon pays. »³⁴

Ce qui est évident, c'est cette complicité des habitants. On a toujours parlé des visites fréquentes des « *imjouhed* » aux villages. Un adjudant français réclame : « *Un Fellagha³⁵ qui est donc sorti de votre village et que vous avez hébergé.* »³⁶ Et notre personnage, un capitaine ajoute : « *Bien. Or, moi, j'ai des preuves... des preuves formelles... que les Fellagha passent ici chez vous. Ils entrent, ils sortent comme ils veulent.* »³⁷

Les villageois « *agissent en soutien aux combattants, pour les ravitailler, les héberger, les soigner et les renseigner* »³⁸. Chaque famille a toujours quelque chose à offrir aux moudjahidine d'une manière spontanée quitte à se priver elle-même.

La guerre a fait agir tout le monde : hommes, femmes et enfants. Jetons un coup d'œil sur le rôle des femmes pendant la révolution armée³⁹. L'une d'elles se dit : « *Eh ! bien oui, je suis agent de liaison je porte des messages, de l'argent, des armes aux maquisards. Il y a cinq caches dans Tala, et les soldats de la forêt y viennent, et elles sont bourrées d'armes et de munitions, et il y en a une chez moi, derrière le placard.* »⁴⁰

Ce passage trouve un extrait similaire dans un document historique : « *La femme a toujours été à l'avant-garde de la lutte armée.*

³⁴Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 49.

³⁵Nous reviendrons sur ce terme ultérieurement.

³⁶Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 142.

³⁷Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 256.

³⁸Sylvie THENAULT in « *La justice dans la guerre d'Algérie.* », in *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 1 : Institutions-Acteurs*, sous la direction de Mohammed HARBI et de Benjamin STORA, Alger, Chihab Editions, 2004, p. 78.

³⁹ Nous nous limitons dans ce travail à ce qu'a été évoqué par Mouloud MAMMARI dans son roman.

⁴⁰Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 300.

Elle a toujours su remplacer l'homme efficacement, dans le domaine des informations, les renseignements, le ravitaillement et les missions de contact. Dans de nombreux cas elles servent d'agents de liaisons pour guider les moudjahidine par des chemins tortueux, à l'abri des soldats. Elles ont payé un lourd tribut à la guerre de libération. »⁴¹

En effet, quelques unes ont été tuées, d'autres blessées au cours de leurs différentes expéditions. Dans tous les villages, elles étaient toujours disponibles. Un maquisard nous cite l'exemple d'une épouse d'un goumier qui a poignardé son mari pour lui enlever son arme et la remettre par la suite aux moudjahidine⁴².

En addition, les femmes ont été présentes dans l'œuvre de Mammeri à travers leurs « youyous » : « *Le youyou de Tassaadit dément, échevelé, brisa la chape de silence où ils étouffaient. D'autres lui répondirent, puis d'autres encore (...).* »⁴³ Un combattant met en exergue l'effet si remarquable produit par ces "youyous" : « *Et puis de temps à autre, on entend leurs youyous stridents qui gonflent le cœur des moudjahidine et qui les incitent encore davantage à se lancer à l'assaut des positions ennemies, telle une drogue.* »⁴⁴

Poursuivons avec le rôle de la femme, mais sous un autre angle. Mammeri a mis sur scène une femme délaissée qui se jette dans le monde du travail : « *Pour ne pas être trop à charge elle travaillait, des premières lueurs de l'aube à une heure avancée de la nuit. Le jour elle participait à toutes les besognes, elle bêchait, portait sur le dos les hottées de fumier dans les champs, aidait à la moisson, au ramassage des olives et des figes. Le soir, quand tout le monde était couché, elle s'asseyait derrière*

⁴¹ Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 138.

⁴² Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 140.

⁴³ Mouloud MAMMERI, op. cit., pp. 365 - 366.

⁴⁴ Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 138.

son métier à tisser, et de la rue on entendait jusque très tard dans la nuit le choc sourd de ses cardes sur les fils de trame »⁴⁵.

Cette femme « *vaguement vêtue de chiffons »⁴⁶ et qui allait « *Pieds nus dans la forêt »⁴⁷ accomplissait des travaux vraiment pénibles, harassants et même dangereux que son corps n'a pas pu supporter. C'est ce qu'a été révélé par son état physique : « *La peau des pieds était gercée, les mains qui tremblaient sur le coup d'Ouali (son fils) pour l'embrasser étaient calleuses, bosselées, devenues bois pour manier la hache, les troncs, les pierres et les épines »⁴⁸.***

La femme aux membres difformes, travaille alors jour et nuit « *pour ne pas perdre une minute »⁴⁹ désirent atteindre le bout du pain pour faire vivre ses enfants. Ne perdons pas de vue que les habitants vivant au bord de la famine : « *Il ramassait des bouts de bois, des bouts de ficelles, des bouts de pain, des bouts de tout, parce que tout peut servir un jour. Il vivait dans la hantise de la famine et la faim ne le quittait pas, dans la volupté du mépris, et il était gavé de volupté »⁵⁰.**

Nous l'avons vu, la faim reste pour les Algériens terriblement présente. Elle est permanente. La population pauvre n'arrive pas à trouver le pain quotidien. Un des personnages proteste : « *Les enfants n'ont mangé que des herbes depuis deux jours »⁵¹. Camus affirme : « (...) la moitié de la population ne vivait que d'herbes et de racines »⁵². Et un article historique appuie : « *Nulle exagération misérabiliste dans les articles exactement**

⁴⁵Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 73.

⁴⁶Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 88.

⁴⁷Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 77.

⁴⁸Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 88.

⁴⁹Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 77.

⁵⁰ Mouloud MAMMERY, op. cit., pp. 97 – 98.

⁵¹ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 263.

⁵² Cité par Alistair HORNE, op. cit., p. 64.

contemporains d'Albert Camus sur la Kabylie, avec ses enfants en haillons et ses villageois nourris de racines »⁵³.

La nourriture posait des problèmes parce qu'on ne trouve rien à acheter :

« - Il a faim.

- Donnez-lui à manger.

- Il n'y a rien à manger.

Bachir tira un billet de sa poche.

- Voici de l'argent, dit-il, allez en acheter.

- Il n'y a rien à acheter, dit Smina »⁵⁴.

Un combattant témoigne de cette situation, affirmant ainsi la véracité des propos de Mouloud Mammeri : *« (...) nous avons connu des privations et rares sont ceux qui mangeaient à leur faim ; en tant que bambins, nous en souffrions beaucoup ; comme nous avons une boulangerie à Sidi Aich, nous étions censés avoir au moins du pain à volonté, tout au moins pour manger à notre faim, mais il n'en fut rien »⁵⁵.*

Nous nous posons la question : Pourquoi ne trouve-t-on rien à acheter ? On entend la réponse : *« L'armée a tout rationné. »⁵⁶ « L'armée a rationné la farine, l'huile, les grains, tout. On ne peut faire qu'un repas par jour. »⁵⁷*

La situation est devenue, de plus en plus dramatique avec la création des sections administratives spécialisées (S.A.S.), ces postes militaires dans lesquels on doit se rendre pour quémander les rations : *« Tu*

⁵³ Omar CARLIER, op. cit., p. 22.

⁵⁴ Ibid., p., 63.

⁵⁵ Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 13.

⁵⁶ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 263.

⁵⁷ Ibid., p. 63.

as des bons ? (...) Tu sais que Mère et Farroudja meurent de faim... et les enfants de Farroudja. »⁵⁸

Ces personnages qui pleurent misère sont pourchassés de leurs terres pour que leurs biens soient envahis par l'armée française : « (...) *quand nos ancêtres chassés de la plaine sont venus fonder ce village sur ce piton perdu de la montagne, (...) Nous savions qu'en ces temps là, (...) le blé ondulait en vagues au vent de nos plaines et les troupeaux coulaient le long des ravines comme de blancs ruisseaux de printemps. »⁵⁹*

Ces créatures décrites par Mouloud Mammeri, sont à l'image des citoyens algériens dont Mohamed Tegua rapporte la réalité dans son : *L'Algérie en guerre* : « *Les personnes qu'on a arrachées à leurs demeures, laissant en friche leurs terres pendant que l'armée française s'emparait de leurs animaux d'élevage ou des bêtes de somme, vont désormais vivre de l'aumône administrative dans une promiscuité néfaste à leur santé. »⁶⁰*

L'auteur de *L'Opium et le bâton* précise que ces victimes de la pauvreté et de la faim n'ont pas perdu leur dignité : « *Aux mers de blé et aux coulées de moutons de la prospérité et de la honte nos pères ont préféré la dignité dans la misère. »⁶¹* En effet, le colon vise, à travers cette politique de privatisation, à « *affamer les gens et à les faire plier pour abandonner leur "nif". »⁶²*

Les personnages de *L'Opium et le Bâton* ont contracté de différentes maladies. Les passages suivants reflètent leurs états pathologiques :

« *Bachir avait froid. Il n'y avait pas de couvertures. Personne ne*

⁵⁸ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 69.

⁵⁹ Ibid., p. 105.

⁶⁰ Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 260.

⁶¹ Mouloud MAMMERI, op. cit., pp. 105 – 106.

⁶² Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 194.

se plaignait. Bachir était hépatique et les hépatiques sont frileux.»⁶³

« Mon père est asthmatique, dit le voisin de Bachir.»⁶⁴

« La tuberculose, c'est à l'école de mon père que je l'ai Attrapée.»⁶⁵

« Tu dois encore avoir des poux dans la tête (...).»⁶⁶

Evidemment, ces maladies frappent les pauvres. Le manque d'hygiène et la misère sont les causes des maladies signalées. Les habitants sont souvent emportés par ces types de maux.

D'autre part, le roman met en scène un père de famille ne pouvant pas satisfaire aux demandes de ses enfants ni même aux siennes. Il râlait : *« Je suis parti (...) pour ne plus entendre la voix égale de ta mère (...) me dire : il n'y a plus d'orge, plus d'huile, plus de savons, plus de burnous pour toi, tes frères, pour moi (...) Je suis parti pour changer de refrain. »⁶⁷*

De son côté, Albert Camus affirme que les parents ne peuvent subvenir aux besoins de leurs familles : *« (...) Une grande partie des Kabyles ne pouvaient pas soutenir leurs nombreuses familles avec leurs maigres gains, vivant eux-mêmes dans la plus oppressante pauvreté à la limite de ce qu'il fallait pour subsister.»⁶⁸*

C'est ainsi que des maux sociaux comme l'oisiveté et surtout la destruction des liens familiaux, prennent naissance : *« Tu sais ce que tu es, toi ? Un petit tas de misères et de poux. Vous êtes tous des tas de misères, et de larmes, et de poux et de morve...tous... et c'est pour vous fuir que je*

⁶³ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 169.

⁶⁴ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 169.

⁶⁵ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 50.

⁶⁶ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 81.

⁶⁷ Mouloud MAMMERI, op. cit., pp. 75 – 76.

⁶⁸ Albert CAMUS cité in Alistair HORNE, op. cit., p. 64.

suis parti, pour vous fuir tous, toi, ta mère, tes frères, tes sœurs, hoc...tous ! »⁶⁹

Alors, le père qui n'a pas pu pourvoir aux demandes de sa famille, a pris la fuite. Il a choisi de vivre loin de la faim, de la peur, de la misère, des ratissages et des embuscades. On nous explique : « (...) *c'est l'Algérie notre pays, le pays de la misère...et des hommes condamnés. C'est ça notre pays, c'est l'Algérie, l'Algérie, l'Algérie !... »⁷⁰*

La pauvreté, la famine, les maladies et la misère sont les données structurelles de la situation coloniale. C'est l'Algérie en détresse, malade avec ses fléaux qui ont fait des ravages.

Arrivons à un autre point incontournable relevant de l'Histoire et qui a été évoqué par Mouloud Mammeri. C'est celui du mensonge. Mammeri affirme que dans tout contexte colonial, on n'a « *jamais su trouver que deux moyens : le mensonge ou la violence »⁷¹.*

Alors, face à la situation lamentable, de la population algérienne, décrite un peu plus haut ; l'auteur nous enseigne, dès le titre, qu'on a eu recours, d'abord, à la séduction, ensuite à la réduction, au mensonge et à la force : « *L'Opium et le Bâton* ». C'est ce qu'il va confirmer par la suite dans le texte : « *Avec nous, les Français ont d'abord essayé de la séduction...Pour nous convaincre ils ont déployé tous leurs charmes : dans leurs journaux, leur radio, leurs discours officiels, ils nous ont répété que nous étions aimés, (...) les jours de fêtes ils distribuaient du couscous, des gâteaux aux miséreux, (...).* »⁷²

⁶⁹ Mouloud MAMMERI, op. cit., pp. 81 - 82.

⁷⁰ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 86.

⁷¹ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 11.

⁷² Mouloud MAMMERI, op. cit., pp. 11 - 12.

Dans ce sens, l'historien Mohamed Teguia a mis en exergue l'intoxication des esprits sur le plan de l'action psychologique : « *Les services de l'action psychologique martèlent les esprits par de multiples slogans, intoxiquant tout le monde par des mensonges les uns plus osés que les autres, aidés en cela par les spécialistes de fabrications de faux et d'introduction, si possible d'agents.* »⁷³

Il est évident que pendant la lutte armée, l'information a joué un rôle très avantageux dans la mobilisation du peuple autour de la révolution. Les personnages de *L'Opium et le Bâton* sont souvent à la recherche des renseignements : ils consultaient les journaux et écoutaient les informations transmises par la radio. A propos de ces comportements quotidiens, un ancien combattant affirme :

« *Au P.C. de la Wilaya, nous épiluchions tous les articles favorables à notre lutte, pour les reproduire, les citer et les commenter, à l'attention des officiers, des djounoud, Mousseblin et de la population pour galvaniser leur moral. Une déclaration politique, une position favorable d'un parti politique ou d'un chef d'état recevait toujours un écho retentissant, pour faire par la suite l'objet de commentaires à tous les niveaux.* »⁷⁴

« *A chaque bulletin d'informations, c'est le silence religieux autour de la radio, comme si nous attendions l'annonce de la fin de la guerre. Tout le monde est à la recherche de la "bonne information" pour l'ajouter au palmarès de la journée.* »⁷⁵

⁷³ Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 376.

⁷⁴ Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 76.

⁷⁵ Djoudi ATTOUMI, op. cit., p. 77.

Etant conscient du rôle considérable de l'information, le colonisateur a veillé à désinformer le peuple algérien. Le mensonge des journaux et de la radio était parmi les techniques de l'information utilisées pour travestir les faits : « *La presse d'Alger, sa radio sont des entreprises de viol organisé* »⁷⁶, nous informe le héros du roman.

Evidemment, ces sources d'informations assuraient la couverture des actions menées mais non sans les déformer : « *Le 5^{ème} Bureau de l'armée française avait à sa disposition la presse et les chaînes de radio pour distiller sa propagande, manipuler l'information, en apportant des "preuves", voire des témoignages fabriqués de toutes pièces.* »⁷⁷

Les médias colonialistes représentaient donc un support inconditionnel pour la propagande et les thèses politiques françaises. L'historien, Zahir Ihaddaden a précisé : « (...) à quatre reprises, il en présenta des contrefaçons (du journal *El Moudjahid*) »⁷⁸. Cela a été appuyé par *Algérie libre* : « *Les colonialistes français ont peur de la vérité. Attention, nous répétons, les colonialistes français ont peur de la vérité. Ils en ont tellement peur que dans leur traditionnelle entreprise de falsification, ils sont amenés à "caviarder", à maquiller notre organe central.* »⁷⁹

Naturellement, tout a été confectionné habilement pour être dans un sens favorable aux thèses de l'Algérie française et mettre en cause les thèses du F.L.N.

⁷⁶ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 10.

⁷⁷ Djoudi ATTOUMI, *Le colonel AMIROUCHE entre légende et Histoire : La longue marche du lion de la Soummam, Témoignage authentique d'un ancien officier de l'A.L.N. en Kabylie 1956 – 1962*, Algérie, Editions Ryma, 2004 (2^{ème} édition), p. 45.

⁷⁸ Zahir IHADDADEN, op. cit., p. 148.

⁷⁹ In *Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution*, op. cit., p. 160.

Le silence autour de certains faits, fait également partie de cette intoxication. Voilà un ordre que reçoit un aspirant de la part de son chef, le capitaine Marcillac : « *Hamlet, veillez à l'évacuation des corps (des morts de l'armée française), et qu'aucun civil n'en sache rien...y compris Belaid (un harki⁸⁰) et à plus forte raison Tayeb (un harki aussi), bien entendu...* »⁸¹

En recourant à de telles techniques, le colonisateur cherche à cacher ses faiblesses et à déstabiliser l'adversaire en lui attribuant ses erreurs pour mieux le combattre. Prenons un exemple relevant de la réalité : « *Ainsi, l'ennemi avait annoncé la mort de plus de 300 combattants. Nous pensons qu'il n'y en avait pas autant de moudjahidine sur les lieux. Les effectifs de la compagnie laissés sur place étaient de 120 combattants. Comme d'habitude, l'ennemi avait gonflé ses chiffres. Mais une enquête sur place a révélé que 127 moudjahidine et 14 villageois furent tués ce jour-là.* »⁸²

En outre, les médias colonialistes intoxiquent le peuple et l'opinion internationale et qualifient les moudjahidine d'hors-la-loi et de terroristes : « *Je te lis les titres : "Pour lutter plus efficacement contre les hors-la-loi, le général Massu a reçu les pleins pouvoirs sur tout le territoire du grand Alger (...)"* »⁸³, lit-on dans notre corpus.

Effectivement, la presse coloniale s'efforce de présenter les combattants comme étant des fellaghas, des rebelles, des groupes de bandits, de pillards et de terroristes. L'historien Zahir Ihaddaden voit que c'est « *une terminologie ambiguë* » : « *Dès le 2 novembre 1954, la presse française et notamment la presse coloniale d'Alger utilise une terminologie ambiguë pour désigner les "révolutionnaires". L'Echo d'Alger, dans son*

⁸⁰ Nous reviendrons sur ce vocable ultérieurement.

⁸¹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 277.

⁸² Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 102.

⁸³ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 11.

numéro du 2 novembre 1954 utilise les mots "agitateurs", "fellagha", qualifie les actions de "criminelles" et d'actes de "banditisme". »⁸⁴

Ainsi, les Européens voyaient un terroriste, un bandit dans chaque musulman. Un harki clarifie aux habitants de Tala le discours du lieutenant : « *Le lieutenant vous dit : "Gens de Tala, il y a longtemps que des hommes sans foi ni loi, des bandits de grand chemin, vous font la guerre (...)"*. »⁸⁵

De son côté, l'historien Sylvie Thenault, dans son article : « *La justice dans la guerre d'Algérie* », s'exprime à propos de cette « *terminologie ambiguë* » et plus précisément sur « *le hors-la-loi* ». Il nous explique : « *Le hors-la-loi est donc celui qui, contestant l'ordre politique de la République, ne peut plus prétendre à la protection de son droit commun. Il relève alors, légitimement, d'une législation exceptionnelle.* »⁸⁶

Au moment où les combattants étaient considérés comme étant des "rebelles" qui font des "massacres"; naturellement, l'armée française est celui qui effectue en Algérie des opérations de "maintien de l'ordre" : « (...) *l'armée de libération (les rédacteurs disaient les rebelles) et les troupes de répression (les mêmes écrivaient les forces de l'ordre)* »⁸⁷, précise Mouloud Mammeri.

Il s'agit d'une manipulation de l'opinion interne française sur la réalité de la révolution algérienne : « *L'occupant a d'abord prétexté de l'urgence de rétablir le calme ou ce qu'il appelait l'ordre, le sien.* »⁸⁸ Voilà

⁸⁴ Zahir IHADDADEN, op. cit., p. 139.

⁸⁵ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 92.

⁸⁶ Sylvie THENAULT in « *La justice dans la guerre d'Algérie* », in *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome I*, op. cit., p. 80.

⁸⁷ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 250.

⁸⁸ *Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution*, op. cit., p. 52.

comment la guerre qu'ils font est devenue « *pacification* » : « (...) *la guerre est baptisée "pacification", les déprédations et la rapine "protection des populations", les camps de concentration "centres d'hébergement", les assassinats "suicides", etc.* »⁸⁹.

Selon notre corpus, la quasi-totalité de la population algérienne a pris conscience de ces tromperies. On sait très bien que souvent, les faits rapportés par les médias ne sont que des allégations mensongères. Lisons les passages suivants :

« *Combien achètes-tu cela, taleb ? Le taleb réprima son dédain.*

- *Ceci, ma sœur, est un journal.*

- *Cela coûte cher ? dit Itto.*

- *Vingt-cinq francs, mais je te le donne.*

- *Vingt-cinq franc ? dit elle, c'est encore trop cher payer des mensonges* »⁹⁰.

« *Je tâche surtout de l'éviter. Je ne lis jamais l'Echo.* »⁹¹

« *Les autres commentaient en riant les mensonges de France V.* »⁹²

Le peuple algérien a donc été persuadé qu'il est important d'écarter ces mensonges et de veiller à la vérification des informations : « *Les Algériens voient les écrits mais ne les regardent pas. Ils entendent la radio mais ils ne l'écoutent pas. Entre eux et la France colonialiste s'est creusé un fossé de larmes et de sang qui ne pourra jamais être comblé : tel était le constat fait par l'organe central du F.L.N., "El Moudjahid", en août 1959.* »⁹³

⁸⁹ In « *Lettre ouverte à Albert CAMUS* », Fresnes, le 26 août 1959, in Ahmed TALEB-IBRAHIMI, *Mémoire d'un Algérien, Tome 1 : Rêves et épreuves (1932 – 1965)*, Alger, Editions Casbah, 2006, p. 242.

⁹⁰ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 232.

⁹¹ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 10.

⁹² Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 114.

⁹³ In *Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution*, op. cit., p. 155.

La lutte armée a donné naissance à une nouvelle race de militants capable de dire non à l'injustice, au mensonge et à l'humiliation. Un des personnages constate : « *A propos de la guerre sinistre que l'on nous fait, ils parlent de conscience, d'humanité, d'Occident, de civilisation. C'est ignoble évidemment.* »⁹⁴

Le F.L.N. a voulu prouver que l'armée de libération n'est pas un groupe de bandits et de terroristes, mais une armée organisée capable de libérer le pays : « *Le F.L.N. s'attaque aussi à toute la presse qui lui était hostile et tout particulièrement aux quotidiens colonialistes : L'Echo d'Alger, la Dépêche d'Alger, la Dépêche de Constantine, l'Echo d'Oran.* »⁹⁵

C'était une façon de contrarier les campagnes mensongères et de transmettre « la bonne information » à l'opinion publique aussi bien interne qu'externe. Il s'agit surtout « *de ne pas se laisser pervertir par les mensonges de la quasi-totalité de la presse et de chercher ce que cachent les termes d'"ordre" et de "pacification".* »⁹⁶ « *Ceux parmi les Algériens qui les acceptent sont menacés de punition pour trahison* »⁹⁷, précise Ferkous dans son *Aperçu de l'Histoire de l'Algérie*. Le lieutenant Abdallah, dans *L'Opium et le Bâton*, a dissocié les « traîtres » et les « combattants » : « *Il n'y a que deux partis possibles, ceux qui travaillent pour la révolution et ceux qui objectivement la sabotent.* »⁹⁸ Ces derniers sont désignés sous le vocable : « harkis ». Ce sont eux surtout qui causaient des ennuis aux

⁹⁴ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 30.

⁹⁵ Zahir IHADDADEN, op. cit., p. 124.

⁹⁶ Ahmed TALEB-IBRAHIMI, op. cit., p. 231.

⁹⁷ Salah FERKOUS, op. cit., p. 281.

⁹⁸ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 238.

combattants. En effet, « *ce qu'ils craignaient le plus ce n'était pas les soldats, c'était Tayeb et les harkis.* »⁹⁹

Sur le plan historique, ces troupes sont mobilisées aux côtés de la France, pendant la guerre de libération, pour combattre les moudjahidine : « *On vit se développer sur une échelle assez importante des unités de harkis, formées de ce que les Français considéraient comme des Algériens "loyaux", et "traîtres" pour le F.L.N.* »¹⁰⁰ L'historien incontournable Benjamin Stora nous rappelle que « *la première "harka" (mot arabe signifiant "mouvement") fut constituée dans les Aurès en novembre 1954.* »¹⁰¹

Ce sont spécialement leur connaissance du terrain et leur pratique de la langue arabe ou berbère qui ont fait d'eux des éléments précieux pour l'armée française : « *Le grand frère Belaid a vendu son âme aux Chrétiens... Ils lui ont construit une maison de bois tout près d'eux... et il dénonce les musulmans.* »¹⁰² Ces musulmans ralliés à la France, constituaient alors « *ce qu'on appelait les supplétifs de l'armée française.* »¹⁰³

Etant utilisés à fond, ces ralliés à l'ennemi sont, par conséquent, pris en charge : « *Il [Belaid, le harki] n'était astreint à aucune corvée, pouvait rentrer à n'importe quelle heure de la nuit, après le couvre-feu. En général il revenait saoul. Il avait tous les bons de vivres qu'il voulait.* »¹⁰⁴

⁹⁹ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 293.

¹⁰⁰ Alistair HORNE, op. cit., p. 264.

¹⁰¹ Benjamin STORA (2004), op. cit., p. 198.

¹⁰² Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 64.

¹⁰³ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 366.

¹⁰⁴ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 90.

Bref, ils sont « *alléchés par une bonne paie et de bonnes conditions d'existence.* »¹⁰⁵

Après avoir mené une politique de "pacification ", le colonisateur s'est rendu compte qu'elle est vouée à l'échec car c'est une politique de mensonges. Il va alors changer de stratégies : « *Ils ont pensé que nous étions ingrats et, puisque nous étions insensibles au charme, il ne leur restait plus qu'à employer l'autre méthode* »¹⁰⁶. C'est ainsi que les chefs et les responsables choisissent de recourir à la force. Ils ont présenté un programme de réforme pour l'Algérie : « *Après l'opium, le bâton (...)* *Après l'opium du journal le bâton du juge* »¹⁰⁷, nous explique un personnage de *L'Opium et le Bâton*.

C'est l'année 1957, « *homme de 1957* »¹⁰⁸, qu'a été ciblée par Mouloud Mammeri dans son roman. Au début de cette année, les paras pénètrent dans la ville d'Alger. Ils sont investis d'une mission policière : le commencement de la « bataille d'Alger » qui compte parmi les faits essentiels de la guerre de libération nationale. Jacques Massu et Marcel Bigeard sont les deux principaux protagonistes de cette bataille¹⁰⁹. Massu occupe une place considérable dans *L'Opium et le Bâton*. C'est à lui qu'on a confié la responsabilité de la bataille d'Alger en lui attribuant des pouvoirs de police : « *(...) des parachutistes commandés par un général nouvellement arrivé à Alger, un "dur" nommé Jacques Massu.* »¹¹⁰

¹⁰⁵ Alistair HORNE, op. cit., p. 264.

¹⁰⁶ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 12.

¹⁰⁷ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 240.

¹⁰⁸ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 18.

¹⁰⁹ Benjamin STORA (2005), op. cit., p. 143.

¹¹⁰ Alistair HORNE, op. cit., p. 154.

A partir de cette période, le rythme de la torture et des exécutions sommaires s'est accéléré en particulier à Alger. Dans le roman on lit : « *Déclaration de Massu : Tout Alger sera passé au peigne fin, rue par rue, maison par maison, homme par homme* »¹¹¹. En effet, lors de cette terrible bataille livrée contre les militants algériens, la torture était un procédé courant. Elle était massivement pratiquée : « (...) *l'idée selon laquelle les Algériens ne comprenaient que la force circule* »¹¹². Dans *L'Opium et le Bâton*, on lit : « *A l'heure qu'il est les Algériens tombent chaque jour sous les balles de soldats mercenaires ou crèvent dans les geôles d'Alger.* »¹¹³ On n'a donc pas hésité à recourir à la torture. L'historien Alistair Horne confirme : « (...) *le général Massu, entre autres, s'est mis en avant au sujet des séquelles de la guerre en déclarant, avec sa franchise habituelle : "Y a-t-il eu véritablement des tortures ? Je ne puis répondre qu'affirmativement, bien que la torture ne fût institutionnalisée, ni codifiée ... Je n'ai pas peur du terme."* »¹¹⁴ C'est ainsi que la torture occupe progressivement une place centrale. Cette politique de répression et de massacres contre les Algériens a pour but de briser la révolution.

Pour décrire l'état du pays, un personnage annonce : « *Il y a tant de sang, tant de souffrance, tant de morts.* »¹¹⁵ De son côté, un historien énumère : « (...) *incarcération, torture, exil, assassinats (...).* »¹¹⁶

La fouille des villages était parmi les procédés suivis par l'armée française pour soumettre la population : « *Le lieutenant Delécluse donna*

¹¹¹ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 11.

¹¹² Raphaëlle BRANCHE in « *La torture pendant la guerre d'Algérie* », in *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 2*, op. cit., p. 43.

¹¹³ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 238.

¹¹⁴ Alistair HORNE, op. cit., p. 203.

¹¹⁵ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 07.

¹¹⁶ *Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution*, op. cit., p. 191.

l'ordre de fouiller tout le terrain "pierre par pierre, herbe par herbe". »¹¹⁷
C'est ce qu'a été évoqué dans des références historiques : « *Souvent, ce sont les ratissages avec encerclement des douars, et passage au peigne fin de toutes les habitations, qui provoquent le plus de mal, car les soldats donnent libre cours à leurs plus bas instincts. »¹¹⁸*

Fréquemment, on ne se contente pas du ratissage, le village entier sera bombardé, incendié ou bien détruit. Les habitants sont massacrés. Dans le roman, on entend le cri : « *Y a-t-il quelqu'un ? Sortez, si vous êtes-là ! Le village va être détruit. »¹¹⁹* Un autre ajoute : « *Pas question de se réfugier dans le village : s'il y a accrochage, Tiguemounine serait détruit. »¹²⁰* Un ancien combattant témoigne : « *(...) au lendemain du meurtre d'un lieutenant de la légion étrangère, l'armée bombarda et incendia le quartier musulman... [et] ses habitants qui cherchaient à s'enfuir furent encerclés et massacrés. »¹²¹*

Au cours de leurs perquisitions, les militaires procèdent à l'arrestation de toute personne susceptible de leur fournir des renseignements. Les unités chargées des interrogatoires n'hésitent pas à torturer les « suspects » : « *J'ai là dit-il, une liste de trente noms, vingt femmes et dix hommes tous suspects. Il faudra les interroger et tirer d'eux le plus de renseignements possible... Il s'arrêta. ... par tous les moyens »¹²²*. C'est ce qu'a été appuyé par Alistair Horne dans son : *Histoire de la guerre d'Algérie* : « *Alors, si le suspect ne faisait pas de difficultés pour donner le renseignement demandé, l'interrogatoire se terminait*

¹¹⁷ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 136.

¹¹⁸ Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 247.

¹¹⁹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 371.

¹²⁰ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 127.

¹²¹ Pierre STIBBE in *Cahiers Internationaux*, n°75, avril 1956, cité par Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 243.

¹²² Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 284.

rapidement. Autrement, les spécialistes devaient utiliser tous les moyens disponibles pour lui arracher son secret. »¹²³

Mouloud Mammeri évoque, dans le passage suivant, l'une des formes récurrentes lors d'un interrogatoire : « *Pendant l'interrogatoire en effet il avait fait boire à Tassadit un bol d'eau savonneuse. "Tiens, ma petite sœur, bois, c'est du café au lait", et comme elle serrait les dents, il lui avait renversé la tête vers l'arrière, pincé le nez et dans sa bouche ouverte s'était mis à verser comme dans un entonnoir. »¹²⁴ Les discours historiques témoignent de certaines formes par lesquelles on force les prisonniers à parler sous la torture : « *Tous les moyens sont employés : l'électricité, la noyade en baignoire, ou les deux à la fois, l'ingurgitation forcée de grandes quantités d'eau souillée ou salée, la pendaison par les pieds, tête en bas, l'encerclement avec les cordes, (...) des coups de bâtons sur lesquels sont fixés des pointes parfois. On ne peut citer tous les "raffinements" pour lesquels les spécialistes déploient tout leur talent dans la torture.* »¹²⁵ Obtenir des aveux et des renseignements, surtout « *sur l'emplacement des silos où les tribus stockent leurs grains ou leur argent* »¹²⁶, était le seul objectif des soldats et des militaires chargés d'effectuer cette opération : « *Le colonel Argos affirme à propos de la torture " lorsque nous menons un interrogatoire, nous ne nous soucions que de l'obtention du renseignement à tout prix. La vie de l'homme alors n'a aucune valeur. " »¹²⁷**

¹²³ Alistair HORNE, op. cit., p. 207.

¹²⁴ Mouloud MAMMERI, op. cit., p. 320.

¹²⁵ Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 238.

¹²⁶ Voir Jacques FREMAUX, *La France et l'Algérie en guerre (1830-1870/ 1954-1962)*, Paris, Economica et Institut de stratégies comparées, 2002, p. 214, cité par Raphaëlle BRANCHE, op. cit., p. 43.

¹²⁷ 1990/12/03 جريدة الشعب، الجزائر، جرائم الاحتلال الفرنسي في الجزائر، cited par Salah FERKOUS, op. cit., p. 271.

A propos des réactions des victimes, sous l'effet de la bastonnade utilisée et de la douleur, un personnage de *L'Opium et le Bâton* nous révèle : « *De l'autre côté, à moins de deux cents mètres, dans un immeuble en construction, les paras torturaient à partir de onze heures du soir. Par temps calme, quand les voisins ne tournaient pas à fond le bouton de leurs radios pour couvrir les cris, ils entendaient distinctement les hurlements de ceux dont c'était le tour d'avouer* »¹²⁸. Ce sont exactement ces cris, que les prisonniers laissent échapper suite aux coups de bâton, qui ont donné naissance à la formule « *caves qui chantent* » qui s'emploie « *pour évoquer les tortures pratiquées par les supplétifs dans les caves des hôtels qu'ils occupent, (...).* »¹²⁹

Outre les embuscades, les accrochages et les attentats; l'armée française a inauguré la stratégie des grandes opérations militaires : « *Ces opérations ciblées portaient pour noms : "Brumaire", "Jumelle", "Pierres Précieuses", "Cigale", "Dordogne", "Ariège", "Isère", "Etincelles" et "Courroie". La plus importante d'entre elles, "l'opération jumelle", débuta en juillet 1959, sous la direction du général Challe* »¹³⁰. L'opération « Jumelle » est lancée dans les maquis de la Kabylie. Il s'agit d'une intensification de la répression dans cette partie du territoire national considéré comme le bastion de la révolution. « *Les états majors français l'ont désignée ainsi (Jumelle) pour représenter la Petite et la Grande Kabylie comme des sœurs jumelles* »¹³¹. Mouloud Mammeri, dans le roman, a écrit : « *Tout le monde parlait de l'opération Jumelle* »¹³², ne

¹²⁸ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 44.

¹²⁹ Linda AMIRI in « *La répression policière en France vue par les archives* », in *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 2*, op. cit., p. 65.

¹³⁰ Djamel KHARCHI, *Colonisation et politique d'assimilation en Algérie : 1830-1962*, Alger, Casbah Editions, 2005 (réédition), 1^{ère} éd. 2004, p. 574.

¹³¹ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 211.

¹³² Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 116.

perdons pas de vue qu'elle est « *la plus meurtrière et la plus importante dans le temps et dans l'espace.* »¹³³

L'objectif étant la destruction de la Kabylie, l'armée française n'a épargné aucun type d'armes ou de matériels sophistiqués. Les moudjahidine étaient chassés jour et nuit par les hélicoptères. Un personnage précise: « *Puis un hélicoptère était venu se poser sur le terrain. Une banane volante, c'est très pratique, ces engins, surtout dans le djebel.* »¹³⁴ Un autre décrit : « *C'est aussi plein de soldats ennemis, plein de fusils, de mitrailleuses, de grenades, de mitrilles, d'avions, de libellules, de baignoires, de prisons, de gégènes.* »¹³⁵ Dans *Journal de guerre d'un combattant de l'A.L.N. en wilaya III (Kabylie) 1956-1962*, on lit la confirmation : « *L'opération "Jumelles" était préparée depuis longtemps. Elle consistait à mettre en œuvre toutes les forces disponibles, et les jeter dans la bataille, avec toute la logistique du matériel sophistiqué de dernière génération.* »¹³⁶

Le quadrillage de la population était permanent. On a multiplié, lors de cette opération, le nombre des postes militaires. Dans le corpus on lit : « *Depuis que l'opération "Jumelle" avait commencé chaque pouce de terrain était truffé de soldats ennemis et il fallait faire parfois d'énormes détours pour les éviter* »¹³⁷. Et un combattant témoigne : « *Il n'était pas aisé de circuler à travers la Wilaya en pleine opération "Jumelles".* »¹³⁸

¹³³ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 170.

¹³⁴ Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 179.

¹³⁵ Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 60.

¹³⁶ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 219.

¹³⁷ Mouloud MAMMARI, op. cit., p. 126.

¹³⁸ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 181.

La population de cette région continuait à souffrir des foudres qui ne cessent de s'abattre sur la Kabylie : « *Il est vrai que depuis le déclenchement de l'opération "Jumelles" le travail avait décuplé. Les communications étaient devenues difficiles et certaines impossibles ou très aléatoires.* »¹³⁹ Pendant cette terrible épreuve qui a secoué la Kabylie, l'A.L.N. a perdu énormément de ses effectifs. Il a payé chère sa résistance. « *Beaucoup des organisations de l'armée de libération étaient démantelées (...)* »¹⁴⁰, précise un personnage de *L'Opium et le Bâton*. « *La Wilaya III a durement été éprouvée. Il faut rappeler qu'elle a perdu les deux tiers de ses effectifs et que toutes ses structures furent désorganisées* »¹⁴¹, appuie un discours historique. Dans cette même perspective, on peut lire : « *Puis l'opération "Jumelles" avait forcé le groupe d'Ali à changer de refuge tous les soirs* »¹⁴². C'est ce qu'a été confirmé par un combattant affirmant que les moudjahidine, étant touchés par l'extension de l'opération « Jumelles », ont décidé de changer de lieu, de transférer le P.C. de la quatrième zone¹⁴³.

Parmi les objectifs de cette opération était la liquidation de Amirouche, un personnage historique qui occupe une place considérable dans l'œuvre de Mouloud Mammeri. Il est « *le colonel commandant la III^e Wilaya* »¹⁴⁴ et qui a fait d'elle « *un modèle d'organisation et une force de frappe redoutable contre l'armée française.* »¹⁴⁵ Amirouche a été désigné, dans le corpus, comme un « *homme extraordinaire* »¹⁴⁶ et « *un chef*

¹³⁹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 141.

¹⁴⁰ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 250.

¹⁴¹ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 239.

¹⁴² Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 189.

¹⁴³ Djoudi ATTOUMI (2005), op. cit., p. 251.

¹⁴⁴ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 146.

¹⁴⁵ Djoudi ATTOUMI (2004), op. cit., p. 286.

¹⁴⁶ Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 158.

sanguinaire »¹⁴⁷ à l'image de certains auteurs français spécialistes de l'histoire de la guerre d'Algérie qui le présentent tantôt comme un chef de guerre redoutable, tantôt comme sanguinaire¹⁴⁸.

Concernant ce grand rêve de s'emparer surtout de Amirouche¹⁴⁹, le capitaine Marcillac explique à ses coordonnés : « *Ah ! une chose encore ! Je viens de recevoir une note du colonel. Il y a réunion des cadres fels, dans la forêt d'Akfadou. Selon les derniers tuyaux Amirouche doit y être. Le plan du commandement est de laisser passer le plus grand nombre de rebelles, puis de les enfermer dans leur bout de forêt. Nous recevons demain une campagne en renfort. Que les hommes se tiennent prêts !* »¹⁵⁰. Malheureusement pour le capitaine, le colonel commandant la III^e Wilaya a su se sauver : « *Il (le capitaine Marcillac) sentait comme un échec cuisant d'avoir laissé échapper Amirouche .* »¹⁵¹ L'opération « Jumelles » n'a donc pas exterminé l'A.L.N. et n'a pas mis fin à la guerre d'Algérie : « *L'opération Jumelles, du moins dans sa phase active, était passée. (...) mais Amirouche restait insaisissable et le groupe d'élite de ceux qu'on appelait ses commandos pratiquement intact.* »¹⁵²

Les colonialistes croyaient que par cette sanglante répression, ils allaient éteindre tout esprit de révolte. Marcillac est dans une situation

¹⁴⁷ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 178.

¹⁴⁸ Voir Djoudi ATTOUMI (2004), op. cit., p. 15.

¹⁴⁹ Voir Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 251.

¹⁵⁰ Mouloud MAMMERY, op. cit., pp. 327-328.

¹⁵¹ Mouloud MAMMERY, op. cit., p. 277.

¹⁵² Mouloud MAMMERY, op. cit., pp. 250-251.

difficile : « *Cependant les résultats incertains de l'opération "Jumelles" à laquelle il venait de participer avait de nouveau ébranlé en lui des convictions mal assises (...).* »¹⁵³ Cela rejoint ce qu'a été rapporté par Claude Dufresnoy dans son ouvrage : *Des officiers parlent* : « *Colonel M. (officier d'active). Question : Que pensez-vous de la situation actuelle ? (1959). Réponse : Elle est très mauvaise militairement : ou il faut exterminer trois millions de musulmans, ou il faut nous en aller, les opérations "Jumelles" et autres nous ont couvert de ridicule.* »¹⁵⁴

Pour conclure ce chapitre, disons qu'en tirant les enseignements des événements du 8 mai 1945, les Algériens ont suivi sévèrement le cours de la révolution armée jusqu'à la réalisation totale des aspirations nationales du peuple. Même avec la mort de certains personnages historiques (Amirouche ou autres), ils étaient convaincus que la guerre de libération n'est nullement l'œuvre d'un homme, bien au contraire, elle est l'œuvre de tous les Algériens.

Pendant sept ans, les Français ont utilisé tous les moyens qui ont été à leur disposition pour asservir et anéantir la population. Un personnage de *L'Opium et le Bâton* explique : « *Depuis trois ans, nous sommes recherchés, emprisonnés, battus, torturés, accommodés à toutes les sauces, tués de toutes les manières, pour que nous nous rendions... à la raison ou à la force. Séduire ou réduire, mystifier ou punir, depuis que le monde est monde, aucun pouvoir n'a jamais su sortir de la glu de ce dilemme : tous n'ont jamais eu à choisir qu'entre ces deux pauvres termes : l'opium ou le bâton.* »¹⁵⁵ Et un personnage historique confirme : « *Nous sommes loin de*

¹⁵³Mouloud MAMMERRI, op. cit., p. 254.

¹⁵⁴ Claude DUFRESNOY, *Des officiers parlent*, Julliard, Paris, 1961, cité par Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 341.

¹⁵⁵ Mouloud MAMMERRI, op. cit., pp. 12-13.

la pacification pour laquelle nous avons été rappelés. Nous sommes désespérés de voir jusqu'à quel point peut s'abaisser la nature humaine et de voir des Français employer des procédés qui relèvent de la barbarie nazie... »¹⁵⁶

Effectivement, les méthodes employées par l'armée française ont soulevé l'indignation du monde entier et le bilan de cette séquence décisive (1954-1962) de l'avenir de l'Algérie était lourd et alarmant.

¹⁵⁶ Jean MULLER cité par J. M. DARBOISE, M. HEYNAUD, J. MARTEL dans *Officiers en Algérie*, p. 34, Maspéro, Paris, 1960, puis cité par Mohamed TEGUIA, op. cit., p. 256.

I. 3. L'héritage de l'Histoire.

Les faits et les événements de l'Histoire évoqués dans *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi.

Après avoir cerné les événements historiques qui font remémorer la guerre de libération nationale dans *L'Opium et le Bâton*, il est temps d'évoquer ceux que nous pouvons lire dans *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi. Nous passons ainsi de la révolution à la décennie noire.

Certains historiens situent le commencement de la violence en Algérie avec les émeutes d'octobre 1988. Ces dernières ont abouti à une modification constitutionnelle ouvrant la voie au multipartisme qui a donné naissance à la principale formation islamiste, le Front islamique du salut (le F.I.S.) d'Abassi Madani et Ali Benhadj. L'islamisme, le premier responsable de la tragédie nationale, a lié sa révolte générale à une situation complexe que vit l'Algérie comme la misère sociale, les atteintes aux droits de l'homme et le non-respect de la liberté de la presse.

Suite à l'annulation des élections législatives remportées par le F.I.S. en décembre 1991, la violence commence à prendre des tournures inquiétantes. Comment ?

Après la dissolution du F.I.S., l'arrestation de certains de ses responsables et l'entrée dans la clandestinité des derniers dirigeants, les islamistes ont lancé un appel au djihad dont on n'a cessé de menacer d'y recourir depuis la création du parti. Concernant la manière de conduire le djihad prôné par le mouvement islamiste, le roman nous offre à lire : « *C'est le djihad. C'est pas de la blague, le djihad ! Une tête tombe, qui a-t-il de plus sérieux ? (...) Une tête qui tombe, c'est toute la cause de Dieu*

qui avance : théorie du djihad. »¹ Dans un ouvrage historique, un membre islamiste affirme : « En octobre 1988, j'ai déclaré le djihad, mais ces gens (du pouvoir) m'ont demandé le dialogue et non le recours à la violence. »² Un autre ajoute : « Le djihad est légal contre les tyrans. »³ Et les tyrans, qui sont-ils ? « Ali Benhadj a tranché une fois pour toutes, que ses partisans et lui se sont rangés, en bons musulmans, du côté de Dieu et de son Prophète et de l'autre côté il n'y a que les tyrans. »⁴

Les organisateurs des rassemblements islamistes se sont manifestés contre le pouvoir préconisant l'instauration d'une République islamique en Algérie. Dans le roman, on trouve que les slogans les plus repris sont : « Allah est grand ! Allah est grand ! Que la dictature tombe ! »⁵ « "Dieu est grand", "Nous mourons et nous vivons pour l'Etat islamique", "A bas la dictature !" »⁶ Selon eux, l'islam doit continuer sa progression en Algérie et la nation musulmane reste à constituer. C'est ce qui est prouvé par les textes historiques et les slogans dominants : « Les islamistes de la guérilla ne manquent pas d'ailleurs de qualifier "d'impie" un tel régime et "d'apostats" ses dirigeants. »⁷ On propose à titre d'exemple : « *baladiya islamiya (commune musulmane) par opposition à l'appellation officielle d'origine F.L.N. : Assemblée populaire communale (ou A.P.C.) par laquelle on désigne encore les mairies en Algérie.* »⁸ Dans la même source, on lit : « Un des slogans les plus inlassablement repris est : "Pas de

¹ Aïssa KHELLADI, *Peurs et mensonges*, Algérie-Littérature/ Action, n°1, Marsa, mai 1996 (sous le pseudonyme d'Amine TOUATI, rééd., France, Seuil, avril 1997, p. 38.

² Mohamed ISSAMI, *Le F.I.S. et le terrorisme : Au cœur de l'enfer*, France, Le Matin Editions, septembre 2001 (rééd.), p. 237.

³ Ibid., p. 248.

⁴ Ibid., p. 111.

⁵ Aïssa KHELLADI, op. cit., p. 211.

⁶ Ibid., p. 17.

⁷ Luis MARTINEZ, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998, p. 23.

⁸ Aïssa KHELLADI in "Les islamistes algériens à l'assaut du pouvoir.", in *Les Temps Modernes n° 580 : Algérie : La guerre des frères*, Fondateurs : Jean-Paul SARTRE, Simone de BEAUVOIR, Paris, TM Editions, janvier / février 1995, p. 144.

Charte, pas de Constitution. Dieu a dit, le prophète a dit.”(*La mithak, la destour kala Allah, kala El-Rassoul.*) »⁹ C’était l’interprétation que se fait ce courant de la religion car on voyait que la « *démocratie est kofr (impie).* »¹⁰

D’après les partisans islamistes, il fallait rétablir une identité algérienne perdue en s’opposant à tout ce qui est étranger à leur pensée. Au niveau du roman, on évoque la raison pour laquelle un intellectuel a été assassiné : « *Sais-tu pourquoi il a été tué ?(...) Parce qu’il était du parti de l’étranger (hizb França)*¹¹, à ce qu’on dit. »¹² Le grand historien Benjamin Stora, explique à son tour : « *Le 20 avril 1990, 100.000 partisans du F.I.S. manifestent à Alger, en réclamant, entre autres, l’abandon du bilinguisme et l’application de la charia en Algérie.* »¹³

Les militants du F.I.S. voient que l’affirmation de la personnalité algérienne passe par la dénégation de tout apport ou emprunt extérieur à la société algérienne. De ce fait, les gestes les plus anodins comme la manière de saluer une personne ou bien la fréquentation d’un café ou le choix d’un journal ... peuvent identifier l’appartenance de la personne au « *parti de Dieu* » ou au « *parti de la France (hizb França)*»¹⁴ C’est-à-dire « *parti de Satan* » : « *Devenu le “parti de Dieu”, tous ceux, pouvoir, partis politiques, groupes ou individus, qui ne se plient pas à ses volontés sont nécessairement dans le camp du “parti de Satan”.* »¹⁵

⁹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 142.

¹⁰ Mohammed SAMRAOUI, *Chronique des années de sang. Algérie : Comment les services secrets ont manipulé les groupes islamistes*, Paris, Denoël, 2003, p. 17.

¹¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 195.

¹² Ibid., p. 29.

¹³ Benjamin STORA, *Histoire de l’Algérie depuis l’indépendance*, Paris, La Découverte, 1994, p. 121.

¹⁴ Ibid., p. 106.

¹⁵ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 118.

Benjamin Stora précise qu'on « *désignait, en termes à peine voilés, les élites algériennes comme des nouveaux "pieds-noirs"* »¹⁶ qui sont à chasser par les « *valeureux moudjahidin* »¹⁷ C'est ainsi que se déclenche une vague d'attentats contre les intellectuels algériens. Aïssa Khelladi a évoqué, dans son roman, l'assassinat de l'écrivain Tahar Djaout : « (...) *le cadavre encore chaud de Tahar, cet écrivain si prometteur que trois balles assassines avaient injustement ravi aux siens.* »¹⁸ Les textes historiques appuient¹⁹ : « *En mars et juin 1993, les meurtres de plusieurs intellectuels suscitent une grande émotion : sont successivement assassinés le sociologue Djilali Liabes (16 mars), le médecin Laadi Flici (17 mars), l'écrivain Tahar Djaout (26 mai), le psychiatre M'hammed Boukhobza (22 juin).* »²⁰

Ce type d'attentats se poursuit visant des hommes politiques, des journalistes, des enseignants, des universitaires, ... Aïssa Khelladi précise : « *Vers 19 heures 30 je m'assoupis en écoutant la radio – un couple d'enseignants universitaires massacré chez lui, un jeune policier égorgé alors qu'il rendait visite à sa mère, un militant syndicaliste enlevé et retrouvé décapité, une péripatéticienne brûlée vive devant son enfant, un marchand de fleurs éventré, un comédien du théâtre régionale de Constantine basculé du haut du pont de Sidi M'cid dans le précipice (...).* »²¹ « *Le procureur de la République a été abattu par son soldat cet après-midi à trois heures.* »²² « *Ce matin, dit le présentateur, un poète a été*

¹⁶ Benjamin STORA, *L'Algérie en 1995 : La guerre, l'histoire, la politique*, Essai, Paris, Michalon, 1995, p. 45.

¹⁷ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 106.

¹⁸ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 25.

¹⁹ « (...) *un courant, le Front islamique du djihad armé (F.I.D.A.) créé à l'initiative d'un des intellectuels "modernes" du F.I.S., Mohamed Said. Ce dernier groupe se spécialisera dans l'assassinat d'intellectuels en 1993.* », selon Benjamin STORA, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de sciences Po, mars 2001, p. 19.

²⁰ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 96.

²¹ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 125.

²² Ibid., p. 211.

égorgé dans la banlieue d'Alger par des islamistes. »²³ Dans des références historiques, on lit : « (...) l'assassinat d'un (...) ancien responsable de la puissante sécurité militaire et chef de gouvernement, le 21 août 1993, Kasdi Merbah, d'anciens ministres comme Aboubakr Belkaid, le 28 septembre 1995, du responsable d'une puissante centrale syndicale, le secrétaire général de l'U.G.T.A., Abdelhak Benhamouda assassiné le 28 janvier 1997, (...). »²⁴ « Le dramaturge Abdelkader Alloula est assassiné le 14 mars 1994. »²⁵

Aissa Khelladi cite d'autres cas : « (...) ce matin, pas très loin d'ici, trois hommes, un journaliste, un médecin et un fonctionnaire quelconque, ont été assassinés dans la rue, etc. »²⁶ « La radio annonce treize morts pour la nuit précédente et un important discours du président. (...) treize morts ! un enseignant, un médecin, une jeune lycéenne, un artiste peintre, un animateur de radio, un employé de la cinémathèque, deux sœurs "voyantes", un imam de mosquée, un militant du parti communiste et trois policiers ... »²⁷

Et les textes historiques confirment : « Le 5 mars 1994, Ahmed Asselah, directeur de l'Ecole supérieure des beaux-arts d'Alger est assassiné avec son fils. Le recteur de l'université des sciences et de la technologie de Bab Ezzouar, Salah, Djebaili, est tué le 31 mai. Un journaliste est assassiné en plein centre d'Alger, le 06 juin (...). Le 18 juin, maître Youcef Fathallah, président de la ligue algérienne des droits de l'homme est assassiné (...). Le 06 août, le directeur de l'Institut d'agronomie de Blida est assassiné. »²⁸ « Le 26 septembre 1994, le directeur Matoub Lounès, très populaire en kabylie, est enlevé (il sera

²³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 96.

²⁴ Benjamin STORA, op., cit., (2001), pp. 11-12.

²⁵ Ibid., p. 22.

²⁶ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 160.

²⁷ Ibid., p. 85.

²⁸ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 98.

libéré le 10 octobre). Trois jours plus tard, le 29 septembre, le chanteur de raï, Cheb Hasni, est assassiné à Oran. »²⁹

On constate que chaque membre des intellectuels, constitue un danger pour ces groupes terroristes dans la mesure où ils n'ont pas accepté de passer la situation actuelle algérienne sous silence. On opte alors pour une solution pour laquelle on les empêche à tout jamais de s'exprimer. L'auteur du roman confirme:

« On a cousu ses lèvres avec une grosse aiguille

On a coupé sa langue avec une hache

On a crevé ses yeux avec des tisonniers

On a empalé des pieux dans ses oreilles

*On a étalé le plomb là où émergeait sa sensibilité. »*³⁰

Et un historien confirme : *« Les acteurs du monde culturel algérien, des plus connus au plus modestes sont la cible des groupes islamistes. La liste des écrivains, universitaires, avocats, artistes, journalistes, tués ou blessés pour avoir voulu s'exprimer s'allonge de semaine en semaine. »*³¹

Prenons l'exemple de la dernière classe des intellectuels citée et à laquelle appartient le héros du roman³². Le héros de *Peurs et mensonges* est un journaliste : *« Le directeur de ce journal m'a demandé si je pouvais lui rédiger une étude sur les islamistes armés, leur genèse et les perspectives qui s'offrent à eux »*³³ *« Je continuerai à écrire des articles et à préparer*

²⁹ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 98.

³⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 98.

³¹ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 98.

³² Dans le roman, le héros est un journaliste, du journal : *L'Événement*, voir Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 117.

³³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 129.

mon deuxième essai sur les islamistes. »³⁴ Il est à l'image de l'auteur qui a écrit, entre autres : *Les islamistes algériens à l'assaut du pouvoir*³⁵ et *Les islamistes algériens face au pouvoir*³⁶.

Pendant cette période, la presse algérienne était abasourdie par la censure de l'Etat d'une part, et elle était également et surtout cruellement touchée par les exécutions des terroristes islamistes. Comment peut-on le prouver?

Le héros du roman révèle : « (...) *j'ignore même si ce manuscrit sera publié ou s'il rejoindra tout ce que j'ai écrit à ce jour, c'est-à-dire le bidon d'ordures comme on dit chez nous.* »³⁷ Et l'incontournable historien, Benjamin Stora souligne : « *Des fonctionnaires du ministère sont chargés de viser le contenu des journaux avant leur mise sous presse et d'envoyer "au pilon" les éditions non conformes aux dispositions officielles, c'est-à-dire celles contenant des "informations relatives à la situation sécuritaire non confirmées officiellement". (...) Des "comités de lecture" avaient déjà été installés dans les imprimeries en 1994, à la suite de l'entrée en vigueur de l'arrêté interministériel sur l'information sécuritaire*³⁸, *mais ils avaient ensuite été mis en veilleuse.* »³⁹ Pour le pouvoir, les mesures prises ne constituent en aucun cas des formes de "censure" mais elles sont liées à des impératifs sécuritaires qui sont dans l'ordre de l'intérêt général.

³⁴ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 31.

³⁵ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 137.

³⁶ Aissa KHELLADI, *Les islamistes algériens face au pouvoir*, Alger, Alfa, 1992, cité par Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 91.

³⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 11.

³⁸ « *Le 7 juin 1994, les ministères de l'Intérieur et de la Communication signent un arrêté -stampillé "confidentiel réservé"- adressé aux "éditeurs et responsables de la presse nationale", imposant un embargo sur l'information. Ce décret institue, dans le cadre des dispositions du décret présidentiel du 9 février 1992 sur l'état d'urgence, "une cellule de communication chargée des relations avec les médias en matière d'information, d'élaboration et de diffusion des communiqués officiels relatifs à la situation sécuritaire" diffusés par le biais exclusif de l'agence officielle A..P.S.* », cité par Benjamin STORA, op. cit., (2001), pp. 25-26.

³⁹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), pp. 27-28.

Le héros, Amine Touati déclare : « *Je remets ensuite mon article et attends sa publication, la peur au ventre.* »⁴⁰ En effet, on est à un moment de notre histoire où “*l’information sécuritaire*” relève des sujets les plus épineux : « *Pour le pouvoir algérien, engagé dans la lutte pour l’“éradication du terrorisme”, l’“information sécuritaire” doit désormais être sous haute surveillance.* »⁴¹ Amine Touati ajoute : « *Le voici publié et j’attends, toujours la peur au ventre, le châtement.* »⁴² Cela peut trouver explication dans l’extrait suivant : « *En matière de l’information liée aux actions de terrorisme et de subversion, les médias de toute nature sont tenus de ne diffuser que les communiqués officiels (...). La diffusion de toute information à caractère sécuritaire, non inscrite dans le cadre d’un communiqué officiel ou d’un point de presse public, est interdite.* »⁴³ A la question : « *Dis-moi, frérot, pourquoi on t’a arrêté ?* »⁴⁴, le journaliste Amine Touati répond : « *J’ai écrit un article dans le journal.* »⁴⁵ Les journalistes sont appelés à respecter certains modes de traitement des “*informations sécuritaires*” : « *(...) le 7 juin 1994, les autorités algériennes définissent les “lignes rouges” que la presse ne doit pas franchir.* »⁴⁶

Amine Touati ajoute : « *Depuis le dernier article que j’avais publié au journal, je m’attendais à des ennuis de ce genre (...)* »⁴⁷ Les journalistes qui ne respectaient pas les textes visant à renforcer la lutte antiterroriste et antisubversive sont mis en garde : « *(...) les autorités procèdent, de janvier 1992 à janvier 1997, à cinquante-huit mesures de censures (saisies, suspensions ou interdictions).* »⁴⁸

⁴⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 129.

⁴¹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 25.

⁴² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 129.

⁴³ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 26.

⁴⁴ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 218.

⁴⁵ Ibid., p. 218.

⁴⁶ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 25.

⁴⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 172.

⁴⁸ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 25.

Dans le roman, en s'adressant au journaliste, un autre personnage précise : « *Ce sont trois généraux qui se sont constitués partie civile pour déposer plainte contre toi. Ils disent que tu as insulté l'armée, voilà. (...) Non, c'est le ministère de la Défense qui a porté plainte.* »⁴⁹ Vu les circonstances exceptionnelles qui traversent le pays, certains actes peuvent « *entraîner l'arrestation de journalistes ou la suspension de journaux, sur simple décision du ministère de l'Intérieur.* »⁵⁰ Les journalistes sont, au contraire, appelés à dénoncer les terroristes en médiatisant les atrocités commises par les régimes islamistes qui se sont, au nom de la religion, adonnés à des pratiques criminelles.

A tout ce qui précède, s'ajoute l'hécatombe perpétrée par les groupes islamistes. Le héros du roman constate : « (...) *les tueurs de journalistes ne chôment pas (...)* »⁵¹ Ne perdons pas de vue que les membres de la presse font partie des intellectuels appartenant au « *parti de l'étranger* », ils sont de ce fait, à « *chasser* ». Le héros-journaliste précise : « *Ils vous raconteraient peut-être aussi que suis communiste, adhérent au hizb frança, ...* »⁵²

De plus, les journalistes algériens ont été assommés, le 17 août 1994, par l'armée islamique du salut (branche armée du F.I.S.), dans un « *dernier avertissement* », de ne plus « *soutenir le pouvoir* »⁵³. Ils ont trouvé le moyen pour tenter de les faire taire. Les textes historiques témoignent : « (...) *un attentat contre la Maison de presse a fait vingt-trois morts, dont trois journalistes du quotidien privé Le Soir d'Algérie.* »⁵⁴ « *Le 6 juin 1994, assassinat d'un journaliste en plein centre d'Alger. Depuis mai 1993,*

⁴⁹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 202.

⁵⁰ Benjamin STORA, op. cit., (2001), pp. 24-25.

⁵¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 30.

⁵² Ibid., p. 38.

⁵³ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 98.

⁵⁴ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 28.

quatorze journalistes algériens ont été tués. »⁵⁵ « Le 7 juin 1994, le journaliste d'El Moudjahid, Ferhat Cherkit, tombe sous les balles du G.I.A. À la fin du mois d'octobre de cette année 1994, sont assassinés le directeur de la revue El Irshad, un journaliste de l'A.P.S., le correspondant du quotidien Horizons en Kabylie. Le 3 décembre, le célèbre chroniqueur du journal Le Matin, Said Mekbel, est victime d'un attentat par balles. Il décédera quelques jours plus tard. L'émotion est immense. Le 1^{er} janvier 1995, un correcteur du journal arabophone, Echaâb, est assassiné de deux balles dans la tête à Baraki. Le 20 mars, la journaliste Rachida Hammadi et sa sœur Houria, toutes deux employées à la télévision algérienne, sont tuées devant leur domicile. Une semaine plus tard, le 27 mars, le directeur du quotidien El Moudjahid est à son tour assassiné. »⁵⁶

Le héros cite certains actes violents subis pendant cette période :
« Les malveillants redoublent de férocité. On frappe à ma porte à n'importe quelle heure. Le téléphone n'arrête pas de sonner sans jamais personne à l'autre bout du fil. On a peint en rouge sur ma boîte aux lettres : MORT –c'est impressionnant. »⁵⁷ « La semaine passée, ils m'ont détruit ma boîte aux lettres. Ils ont ouvert toutes mes correspondances (...) »⁵⁸ « Ils m'ont glissé sous la porte un petit mot dans lequel il était écrit en arabe : La inqadh li Aâda Allah. "Pas de salut pour les ennemis de Dieu". Signé, groupe islamique armé, avec le sigle G.I.A en français. »⁵⁹
Aissa Khelladi, dans un article historique confirme que le terrorisme est exprimé, entre autres, « dans la menace, le rituel du linceul qu'on destine à

⁵⁵ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 122.

⁵⁶ Benjamin STORA, op. cit., (2001), pp. 28-29.

⁵⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 139.

⁵⁸ Ibid., p. 141.

⁵⁹ Ibid., pp. 141-142.

la future victime pour l'avertir de son destin, ou dans l'acte macabre lui même (...) »⁶⁰

Restons toujours au niveau de l'assassinat des intellectuels. Les enseignants sont incontestablement l'une des catégories cibles des groupes islamistes. Un personnage de *Peurs et mensonges* raconte : « (...) *les enseignants de la langue française devraient tous être supprimés.* »⁶¹ Des sources historiques attestent : « *Le gouvernement annonce, le 17 février 1994, que 24 enseignants ont été assassinés depuis février 1992.* »⁶² Un autre personnage du roman ajoute : « (...) *devant l'école de Delly Ibrahim, le jour où une tentative d'assassinat avait été perpétré contre une enseignante.* »⁶³ Voulant interdire tout enseignement en Algérie, « *les radicaux du groupe islamique armé (G.I.A.) annoncent, le 6 août 1994, qu'il est "interdit formellement" aux élèves et aux enseignants de fréquenter les établissements d'éducation sous peine de sanction dissuasive.* »⁶⁴ Et les établissements scolaires qui continuent de fonctionner sont détruits ou incendiés : « *Le 6 octobre 1994, le ministère de l'Education nationale algérien annonce que 600 écoles ont été détruites et 50 enseignants tués. En 1994, le régime semble vaciller sous les coups de boutoir des maquisards islamistes.* »⁶⁵

Les membres des forces de l'ordre sont également la cible des groupes islamistes. Dans *Peurs et mensonges*, un personnage nous informe : « *J'apprends de sa bouche, que le jeune homme assassiné était*

⁶⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 151.

⁶¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 74.

⁶² Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 21.

⁶³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 74.

⁶⁴ Benjamin STORA, op. cit., (1995), p. 45.

⁶⁵ Benjamin STORA in "Une tragédie à huis clos.", in *Journal D'Algérie : 1991-2001, n° 140*, sous la direction de Michael Von GRAFFENRIED, introduction de Benjamin STORA, Belgique, Editions Autrement, septembre 2003, p. 16.

un policier. »⁶⁶ Un autre ajoute : « (...) des groupes armés ont investi une caserne et tué trente-six militaires. »⁶⁷ A leur tour, les références historiques affirment que les assassinats de policiers, gendarmes et militaires deviennent le quotidien douloureux des Algériens : « A la fin du moi de juin 1993, à Chréa, au dessus de Blida, un convoi de l'armée tombe dans une embuscade, tendue "par un groupe terroriste" : quarante-neuf militaires trouvent la mort, et dix-neuf sont grièvement blessés. A Berouaghia, à 30 km. au sud-est de Médéa, une caserne est désertée par des hommes de trompe. »⁶⁸ « 11 août 1994 : 11 morts près de Tlemcen dans l'attaque d'une caserne par les groupes armés islamistes. »⁶⁹ Les attentats meurtriers continuent de faire des ravages dans les rangs des services de sécurité. Un policier, dans le roman précise : « Nous, ça nous fait deux mille policiers assassinés. »⁷⁰ Les textes historiques témoignent : « Chaque jour des policiers, gendarmes ou militaires sont assassinés. Près de 400 depuis la promulgation de l'Etat d'urgence, le 9 février 1992, jusqu'au 1^{er} septembre 1992. »⁷¹ « La valse des tueurs d'une région à une autre suivait celle du sang des agents de l'Etat. Tous ceux qui portaient un uniforme étaient des morts en sursis. Même les retraités n'y échappaient pas. »⁷²

Aux attentats meurtriers des "agents du pouvoir", s'ajoutent le sabotage des équipements et points stratégiques et surtout le vol des armes. Dans *Peurs et mensonges*, un policier raconte : « Une fois l'un d'eux est venu assister à l'enterrement en se faisant passer pour un proche d'un collègue assassiné –une des premières victimes de ces sauvages, (...) Mais nous l'avons fouillé parce qu'il a paru suspect. Il avait des traces de boue

⁶⁶ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 115.

⁶⁷ Ibid., p. 141.

⁶⁸ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 96.

⁶⁹ Ibid., p. 122.

⁷⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 119.

⁷¹ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 94.

⁷² Mohamed ISSAMI, op. cit., pp. 317-318.

*sur ses chaussures. Nous avons trouvé une arme dans ses vêtements. (...) C'était le pédé qui avait, de sa main, assassiné le collègue que nous enterrions ce jour-là ! (...) L'arme qu'il portait sur lui était celle de sa victime. »*⁷³ Un personnage décrit une autre scène: *« L'homme qui a tiré se penche sur la victime et lui arrache son arme, un pistolet, dans son étui, sur la crosse duquel sa main s'était refermée. »*⁷⁴ Les références historiques attestent : *« (...) le devoir de collecter les armes –par n'importe quel moyen- et leur utilisation pour tuer les tyrans et les mécréants, un jeune, à Mostaganem, a tué un policier et récupéré son arme. »*⁷⁵ *« Il a consisté en l'attaque de l'école de police en 1982 et le vol d'un lot important d'armes, un jour férié où l'établissement n'était quasiment pas gardé et où un vieux policier de permanence a été égorgé »*⁷⁶ *« La rédemption impossible que la violence libérée atteste. On tue le policier pour lui prendre son arme, puis le journaliste ou le médecin pour prendre à témoin toute la société. »*⁷⁷

Etant du “*parti de Satan*”, les étrangers vivant en Algérie, ont subi le même sort. Des campagnes d'assassinat ont été dirigées contre eux par les islamistes. Le roman cite l'exemple d'un « *libraire juif abattu par un silencieux ...* »⁷⁸ Les textes historiques nous informent : *« Le 27 mars, l'enlèvement puis, deux mois plus tard, l'assassinat de sept moines trappistes de nationalité française auront une ampleur médiatique et émotionnelle importante. Ils seront décapités. Quelques semaines après que leurs cadavres avaient été retrouvés, le 30 mai, Mgr Pierre Claverie, évêque d'Oran, est assassiné par l'explosion d'une bombe. »*⁷⁹ Les groupes terroristes accusent les autres pays de soutenir le pouvoir algérien et de réprimer l'activité des militants islamistes. Leurs administrés, sont donc à

⁷³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 118.

⁷⁴ Ibid., p. 108.

⁷⁵ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 319.

⁷⁶ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 315.

⁷⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 151.

⁷⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 125.

⁷⁹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 31.

“éliminer” : « *Le G.I.A. multiplie les attentats contre les étrangers. Le 3 août 1994, lors de l’attaque d’une résidence consulaire à Alger, il assassine cinq fonctionnaires français.* »⁸⁰ « *Des maquis existent dans l’ensemble du pays. Soixante-quatre ressortissants étrangers, parmi lesquels dix-neuf Français, ont été victimes d’attentats depuis les premiers assassinats d’étrangers le 21 septembre 1993 (deux géomètres français ont été retrouvés égorgés près de Sidi Bel Abbès).* »⁸¹

Suite à de telles opérations, la plupart des pays ont fermé leurs ambassades et les étrangers commencent à partir en masse. Qu’en est-il de la masse intellectuelle algérienne ?

Dans le roman, la mère du héros-journaliste prie instamment ce dernier de partir à l’étranger : « *A chaque fois que je viens la voir, la vieille, c’est la même rengaine qu’elle me chante : “Tu dois partir.” (...) “Pars, pars, mon fils, là où tu veux. J’ai une atroce douleur qui me serre le cœur. Je ne veux plus te voir chez moi, ils savent que tu viens me voir, ils te surveillent, ils t’espionnent. (...)”* »⁸² Les historiens constatent : « *Certains parmi l’“élite”, universitaires ou médecins, ingénieurs ou avocats, songent à quitter l’Algérie.* »⁸³ « *Responsables de partis politiques et d’associations, journalistes et universitaires émigrent peu à peu, victimes de la guerre civile qui s’instaure.* »⁸⁴

Avec l’intensification du drame algérien, on évoque de plus en plus d’intellectuels qui choisissent l’exil. La mère du héros reprend : « *Je t’en supplie, mon enfant, pars de ce pays ! Fais comme untel et untel, ils ne sont pas mieux que toi ... Ils sont tranquilles maintenant, à l’étranger, fais comme eux, va cacher ta tête, jusqu’à ce que Dieu calme la situation. Ces*

⁸⁰ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 22.

⁸¹ Benjamin STORA, op. cit., (1994), pp. 97-98.

⁸² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 100.

⁸³ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 94.

⁸⁴ Luis MARTINEZ, op. cit., p. 41.

assassins tuent tous ceux qui leur tombent entre les mains, ils ne t'épargneraient pas si tu restais ici. Pars, s'il te plaît, pars, mon cœur n'est pas en paix ... »⁸⁵ Les textes historiques précisent : « (...) le départ de cadres s'accélère vers la Tunisie, la France et le Canada. »⁸⁶ « Des sources crédibles font état de 2.300 cadres et intellectuels qui se sont expatriés dès 1989 (...) »⁸⁷

Aissa Khelladi a également évoqué, dans son roman, l'événement tragique qui est survenu à Annaba : « *L'assassinat de Boudiaf.* »⁸⁸ Mohamed Boudiaf est un des chefs historiques du F.L.N., exilé depuis 28 ans au Maroc et à qui on a fait appel après l'instauration de l'état d'urgence sur l'ensemble du territoire algérien. Il a voulu faire de la société algérienne, une « *société solidaire et juste* » : « *Le pays vit au rythme d'une violence qui ne cesse de croître. Et puis le 29 juin 1992, arrive une nouvelle incroyable. Le président Boudiaf est assassiné à Annaba par un membre des services de sécurité.* »⁸⁹ A propos de cet assassinat un historien précise : « *Réagissant à la suite de l'assassinat de Boudiaf, Minbar El Djoumou'â établit un lien entre sa "fin fatale" et "son arrogance à l'encontre du peuple en faveur d'un Etat islamique."* »⁹⁰

En se référant au roman, on trouve que les troubles et les attentats meurtriers s'élargissent. Deux personnages de *Peurs et mensonges* témoignent respectivement : « *Tous parlent, aujourd'hui, de l'assassinat d'un présentateur télé qui a eu lieu la veille.* »⁹¹ « *Un coup de feu éclate. Le jeune homme émet un cri bref, une espèce de grognement. Son corps se tord et s'affaisse. Quelqu'un est venu en traître alors que nous regardions*

⁸⁵ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 94.

⁸⁶ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 30.

⁸⁷ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 210.

⁸⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 131.

⁸⁹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 18.

⁹⁰ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 343.

⁹¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 105.

*tout droit devant nous, a sorti subrepticement une arme et a tiré sur lui. En s'effondrant, la tasse de café lui échappe des mains et le chaud liquide gicle sur mon visage. »*⁹² Un article historique confirme : « (...) de menaces constantes d'attentats ou de tentatives d'attentats des mystérieux Groupes islamistes armés, qui font plusieurs morts et des dizaines de blessés. »⁹³

Les actions terroristes, sous forme d'attentats et d'action de sabotage, touchent de plus en plus les gens totalisant à chaque fois des morts et des blessés. Dans *Peurs et mensonges*, on lit : «*Vers minuit, il s'est produit une forte explosion. Les murs et les plafonds ont tremblé pendant trois longues minutes. Un peu plus tard, des échanges de coups de feu qui durèrent un quart d'heure environ. Puis le vent se mit à souffler violemment, apportant avec lui toutes sortes de bruit : portes qui claquent, rafales d'armes automatiques au loin, objets qui se renversent. »*⁹⁴ «*Et les morts qui tombent comme des mouches. Et ce Djaffar El Afghani, il est décidé à vous décimer tous (...) Il enlève des gens, les interroge, Dieu sait sur quoi, puis il les égorge et il les abandonne quelque part dans une rue. »*⁹⁵ Des extraits historiques attestent : «*Le lundi 14 décembre 1992, aux premières heures de la matinée, non loin de la mosquée Apreval à Kouba, fief de l'intégrisme, une patrouille de police tombe dans une embuscade. Cinq policiers sont tués sur le coup, un sixième est grièvement blessé. Le véhicule tout-terrain à bord duquel se trouvaient les six membres des forces de l'ordre avait été bloqué par un barrage formé de pierres et de troncs d'arbres au travers de la chaussée, avant d'essuyer le feu nourri*

⁹² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 108.

⁹³ Benjamin STORA, op. cit., (2003), p. 18.

⁹⁴ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 89.

⁹⁵ Ibid., p. 164.

d'armes automatiques. »⁹⁶ « Des femmes, des enfants, des vieillards, sont égorgés, brûlés vifs, découpés en morceaux. »⁹⁷

Agressions et attentats sont devenus le quotidien des Algériens surtout pendant l'été où de telles opérations s'intensifient. Le texte romanesque relate : *« Nous sommes au début de l'été et ce que je craignais le plus vient d'arriver –un attentat terroriste ! »⁹⁸* Et les textes historiques appuient : *« Après quelques jours de relative accalmie, au début de juillet, affrontements, embuscades et assassinats reprennent de plus belle au cours de l'été 1993. »⁹⁹ « Les mois de juillet et août connaîtront une multitude d'actes de sabotage et d'incendies criminels contre les infrastructures économiques et administratives et des forêts. C'est aussi la saison des hold-up des banques et d'entreprises nationales, parallèlement aux assassinats des membres de force de l'ordre au quotidien. »¹⁰⁰ « Le 26 août 1992, un attentat à l'aéroport d'Alger fait 9 morts et 128 blessés. »¹⁰¹*

Les attentats dans les lieux publics s'élargissent. Toutes les régions sont touchées par le cauchemar. Le corpus explique : *« Ils (les terroristes) sont accusés de : trente assassinats dont trois enfants, un préfet et un ancien ministre ; destruction de biens publics, notamment le saccage et l'incendie de plusieurs écoles, le saccage et l'incendie de quatre usines dont la cimenterie de Meftah, le saccage et l'incendie de la mairie de Beni Mered, ainsi que d'autres forfaits de toutes sortes sur lesquels la justice se prononcera. »¹⁰²* Les textes historiques affirment : *« Le 5 novembre 1996, ces derniers (les membres du G.I.A.) égorgent treize villageois dans la région de Tipasa. Parmi les suppliciés, dix femmes, dont une arrière-*

⁹⁶ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 94.

⁹⁷ Benjamin STORA, op. cit., (2003), p. 19.

⁹⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 68.

⁹⁹ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 97.

¹⁰⁰ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 324.

¹⁰¹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 18.

¹⁰² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), pp. 129-130.

grand-mère âgée de 90 ans, et trois enfants, dont un bébé de 10 mois. »¹⁰³
« En Kabylie et dans l'est du pays, de gigantesques incendies, d'origine criminelle, détruisent 30.000 hectares de forêt. Dans ce même été 1993, plusieurs parcs municipaux de véhicules, des usines, des écoles sont la proie des flammes. »¹⁰⁴

Toute une série d'attentats contre les différentes administrations. Bref, rien n'échappait aux attaques meurtrières, destructrices et sanguinaires. Un personnage du roman annonce : *« Tu as raison, je te comprends. –Le recours aux bombes et aux véhicules piégés est devenu systématique à Alger. Les attaques-suicides contre les bâtiments officiels. Les déraillements de train. Les incendies d'usines. Les détournements d'avions ...»¹⁰⁵* Les références historiques nous enseignent : *« Le cauchemar semble ne devoir jamais finir. La violence, dans l'année 1996, prend des formes nouvelles, terribles : voitures piégées dans les centres des villes, attaques de trains, sabotages de voies ferrées et déraillements, bombes dans les lieux publics, plages ou marchés. »¹⁰⁶* *« Plusieurs bombes n'ont fait que des dégâts mineurs comme celle déposée à la Grande mosquée d'Alger ou celle du siège de la télévision. Par contre les incendies ont fait de grands ravages, notamment dans les Souks El Fellah (magasins publics de grandes surfaces) ou des bâtiments universitaires comme à Sétif (université), Constantine (Institut des Sciences économiques), Blida (Institut agronomique). Une usine d'allumettes est détruite par le feu à Belcourt (Alger), un pont dynamité à Larbaâ (Blida). Il y eut d'innombrables destructions de véhicules d'entreprises publiques, de*

¹⁰³ Benjamin STORA, op. cit., (2001), pp. 31-32.

¹⁰⁴ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 97.

¹⁰⁵ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 141.

¹⁰⁶ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 31.

transport urbain et les désormais routiniers actes de sabotage d'équipements et d'infrastructures téléphoniques. »¹⁰⁷

L'auteur de *Peurs et mensonges* a également évoqué une autre forme de violence : la multiplication d'attentats à la voiture piégée : « *Je ne m'ennuie pas : c'est devenu invivable ici –L'explosion de plusieurs véhicules piégés a fait des dégâts humains et matériels considérables. Les malveillants redoublent de férocité. »¹⁰⁸ « Les terroristes volent les véhicules avec lesquels ils commettent ensuite leur crime. Tout le monde le sait. »¹⁰⁹ Retenons quelques cas cités par les textes historiques : « *Le 8 octobre 1994, cinq voitures piégées explosent, simultanément, dans la capitale algérienne. »¹¹⁰ « Le début de l'année 1995 donne le ton pour la suite des événements : ce sera la poursuite d'un conflit terrible. Ainsi, le lundi 30 janvier dans le centre d'Alger, une voiture piégée explose, plongeant la rue dans l'enfer. Le bilan est de 42 morts et de 256 blessés. »¹¹¹**

Les apparitions successives de situations tragiques endeuillaient chaque jour les Algériens. Un personnage nous raconte : « *A l'endroit où j'ai laissé le cadavre, à présent se tient un homme d'une cinquantaine d'années (le père de la victime), assis par terre, en gandoura blanche rayée de bleu ciel. Il se lamente et pleure à chaudes larmes, comme une femme, en se frappant les cuisses avec la paume de la main. Il est malheureux. Les larmes ruissellent véritablement sur ses joues mais sa voix gémissante est faible, éteinte. »¹¹² Soulignons que les portraits de gens éplorés criant la mort de leurs proches sont très courants pendant cette décennie. Ces actes sanglants sont mis en évidence quotidiennement dans*

¹⁰⁷ Mohamed ISSAMI, op. cit., pp. 320-321.

¹⁰⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 139.

¹⁰⁹ Ibid., p. 157.

¹¹⁰ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 101.

¹¹¹ Benjamin STORA, op. cit., (2003), p. 17.

¹¹² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 112.

le journal télévisé, nous précise un personnage de *Peurs et mensonges* : « *Je te vois précipiter vers le journal télévisé, les yeux rivés sur la succession des images macabres.* »¹¹³ Les textes historiques illustrent : « *Ainsi, le 17 juin 1994, les corps de deux familles de Bouira et Ain Defla, sont montrées au journal télévisé de 20 heures.* »¹¹⁴ « (...) *les corps égorgés de deux jeunes filles, Zoubida et Saida, sont présentés au journal télévisé de 20 heures, le samedi 26 novembre 1994.* »¹¹⁵

L'incroyable violence perpétuée à l'intérieur de la société algérienne et provoquée par le F.I.S. ne peut être oubliée. Trop de familles ont éclaté, trop d'enfants ont été assassinés, trop de jeunes ont été trompés, trop de traumatismes. Dans *Peurs et mensonges*, on lit les titres suivants : « *“L’Algérie et le chaos”*, *“L’Algérie et la guerre civile”*, *“L’Algérie et la barbarie”* ... »¹¹⁶ L'incontournable historien Benjamin Stora rapporte : « *15 août (1994 –El Watan), en page 3 : “Situation sécuritaire ; grave dégradation” (...)* 16 août, à la une : *“Voyage dans l’horreur : le supplice du jeune Chérif.” Ces lignes disent la terreur (...)* »¹¹⁷

C'est un conflit meurtrier opposant les forces de l'ordre à des groupes islamistes armés mettant ainsi tout le pays à feu et à sang. Aïssa Khelladi, dans son texte romanesque nous fait découvrir : « (...) *seuls les “rapports de forces” entre les militaires et les islamistes armés dénoueraient la crise.* »¹¹⁸ Le même auteur, dans un texte historique, constate : « *Une guerre est livrée par l’armée aux mairies islamiques qui portent la devise, non autorisée par la loi, “baladiya islamiya”. (...)* Mais les islamistes résistent, les arrestations se multiplient par milliers, les

¹¹³ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 47.

¹¹⁴ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 17.

¹¹⁵ Ibid., p. 27.

¹¹⁶ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 96.

¹¹⁷ Benjamin STORA, op. cit., (1995), p. 43.

¹¹⁸ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), pp.55 -56.

armes ne cesseront pas de tirer (tirs de sommation surtout, pour impressionner). La nuit on entend partout les youyous et le bruit des casseroles. »¹¹⁹ Dans un autre extrait historique, on lit : « Néanmoins l'action la plus spectaculaire a eu lieu en plein centre d'Alger où un accrochage oppose les forces de l'ordre à un groupe terroriste planqué dans un appartement. Il y sera découvert 247 kg. de matière explosive et une centaine de tubes pour la fabrication de bombes artisanales, en plus de lots de tenues militaires, de tenues afghanes, de clous quadripointes utilisés pour provoquer la crevaison des roues de véhicules, ainsi que des lots de cartes d'identité vierges, de passeports, de permis de conduire et une somme de 32 millions de centimes. »¹²⁰

Face à cette situation qui ne cesse d'échapper au pouvoir, la masse populaire continue à vivre des moments d'anxiété, de détresse, de désarroi et d'angoisse. Un personnage de *Peurs et mensonges* s'interroge : « (...) pourquoi l'armée, pourquoi le Front, pourquoi Boudiaf, pourquoi mort et pourquoi les morts ? Pourquoi, pourquoi, pourquoi ? »¹²¹ Un autre s'exclame : « Mon Dieu ! s'écria-t-elle. Que dis-tu ? L'armée et les terroristes sont d'accord pour tuer tous ceux qui veulent les empêcher de se faire la guerre. Ils ont conclu une sorte de pacte ... »¹²² Une citation historique appuie : « L'armée et les islamistes se jaugent à travers des contacts indirects, et s'affrontent, plongeant le pays dans une situation de guerre intérieure. »¹²³

Les contacts entre ces protagonistes, donnent lieu à des affrontements, des accrochages, des arrestations, des blessés, des morts ... Dans le roman, on lit : « Les tueurs en uniforme eux aussi tuent, à toute

¹¹⁹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 144.

¹²⁰ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 319.

¹²¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 52.

¹²² Ibid., p. 56.

¹²³ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 99.

heure (...) »¹²⁴ «Au fait, la télévision a annoncé la “neutralisation” d’une bande de terroristes qui sévissent dans la Mitidja. Les forces de l’ordre ont surpris les malfaiteurs armés au moment où ils s’apprêtaient à attaquer un train qui relie Alger à Oran. Ils sont tous morts (...) On ne déplore que des blessés légers du côté des policiers. »¹²⁵ Les textes historiques approuvent : « Le 3 septembre 1994, les militaires algériens annoncent avoir abattu quarante et un islamistes dans la seule journée du 1^{er} septembre. »¹²⁶

Cet ensemble de faits démontre l’impuissance du pouvoir à enrayer le phénomène terroriste malgré toutes les dispositions prises. Un personnage proteste : « Je m’en prends au pouvoir en place, également, pour souligner sa responsabilité dans le développement de la violence armée ou, tout simplement, son incapacité à juguler le phénomène terroriste. »¹²⁷ Des historiens précisent : « Une guerre civile a commencé en 1992, après l’arrêt du processus électoral, mais peut-être serait-il plus juste de dire une guerre faite aux civils, coincés entre les groupes armés religieux fanatisés et un gouvernement militaire incapable d’assurer leur protection (...) »¹²⁸ « Les arrestations massives, l’ouverture des camps de détention dans le sud, les accrochages, les coups de filets importants ne semblaient pas venir à bout du terrorisme, ni l’affaiblir. »¹²⁹

Un personnage de *Peurs et mensonges* souligne que cette situation explosive que les Algériens traversent, a ouvert la voie vers tout type de déguisement : « Tu vois bien que tout cela c’est seulement entre gens qui se connaissent et règlent leurs comptes personnels. Celui-ci doit de l’argent à celui-là, et hop, il va le tuer. Tiens, prends la fille qui habitait Bouzaréah,

¹²⁴ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 148.

¹²⁵ Ibid., pp. 89-90.

¹²⁶ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 123.

¹²⁷ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 129.

¹²⁸ Christiane PASSEVANT in “Cinéma de résistance, les femmes algériennes disent non”, in *L’Homme et la société*, 127 (1-2), 1998, p. 113, citée par Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 66.

¹²⁹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 403.

la voisine de notre tante. Pourquoi a-t-elle été assassinée ? Et bien, c'est l'autre, là, celui qui voulait se marier avec elle, et comme elle refusait, il l'a tuée, c'est tout. Tu vois ? »¹³⁰ Un historien témoigne : « Et ce dispositif très spécial a pu faciliter toutes sortes d'infiltrations et de manipulations : vengeances personnelles maquillées en représailles politiques (...) »¹³¹

Concernant certaines mesures prises par le pouvoir visant à endiguer le phénomène terroriste, Aïssa Khelladi a évoqué, dans son roman : la prorogation de l'état d'urgence et l'instauration du couvre-feu. Un des personnages soliloque : « *La circulation était difficile. Dans une heure, me disais-je, la ville se viderait. Les gens s'arrangent pour rentrer tôt chez-eux par crainte d'être surpris sous le couvre-feu. (...) Quelques restaurants, pour éviter la faillite, poussant l'audace jusqu'à demeurer ouverts une partie de la soirée mais très peu de monde s'y presse. (...) Les barrages militaires se multiplient un peu partout, des voitures de police sillonnent les artères de la capitale, les volets se ferment et le son de la télévision baisse d'intensité. Le silence s'instaure et les rafales d'armes automatiques qui vont durer toute la nuit peuvent à présent commencer. C'est ainsi que les choses se passent.* »¹³² Il ajoute : « *Les nuits sont longues sous le couvre-feu, à cause du silence qui s'instaure trop vite et trop tôt.* »¹³³

Les textes historiques nous enseignent : « *A partir du samedi 5 décembre et "pour une durée indéterminée", un couvre-feu est instauré de 22 heures à 6 heures du matin à Alger et dans les wilayas limitrophes de Blida, Tipaza, Boumerdès, Ain-Defla et Bouira. Les autorités algériennes entendent ainsi renforcer la lutte contre la violence des islamistes (...)* »¹³⁴

¹³⁰ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 99.

¹³¹ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 13.

¹³² Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 70.

¹³³ Ibid., p. 151.

¹³⁴ Benjamin STORA, op. cit., (1994), p. 94.

« L'état de siège est décrété, le couvre-feu instauré. »¹³⁵ « Désormais Alger vivra dans le crépitement de rafales d'armes automatiques. Contre le feu, les islamistes s'arment ; sabres, faucilles, fusils de chasse, pistolets automatiques. »¹³⁶

Pour le héros de *Peurs et mensonges*, le couvre-feu est associé à la peur : « Le couvre-feu a cet inconvénient de vous rendre pesant tout silence ; suspect tout bruit (...) »¹³⁷ « Le silence du couvre-feu est tout autre. C'est un silence de rupture. Il ne transige pas mais s'impose et avec lui s'imposent l'angoisse et la peur. C'est un silence qui démasque mais protège aussi – et effraie à la fois. »¹³⁸ Il ajoute : « Au départ, je voulais parler de moi, de la peur que j'ai éprouvée ces dernières années avec tout ce qui se passe dans le pays et, surtout, m'en moquer. »¹³⁹ Un personnage historique explique : « Désormais, personne ne pourrait se sentir à l'abri. La menace de mort plane au-dessus de tout ce qui vit. Le même jour de l'attentat à la bombe de l'aéroport, d'autres bombes ont explosé, principalement dans des bureaux de lignes aériennes étrangères dans une parfaite synchronisation pour frapper l'imagination. »¹⁴⁰

Face à une telle violence, le héros s'avère en plein désarroi. Chaque fois, il doit prendre les “précautions” nécessaires : « Je prends les précautions d'usage avant de pénétrer dans l'immeuble : voir si personne n'est devant le portail à guetter mon arrivée, si personne ne m'a suivi pour savoir où j'habitais, et aussitôt, certain de mon affaire j'engouffre dans l'entrée et monte les cinq étages, deux par deux, aussi vite que je peux. »¹⁴¹ L'historien, Benjamin Stora souligne : « Les tueurs qui s'avancent, avec à

¹³⁵ Aissa KHELLADI, op. cit., (1995), p. 144.

¹³⁶ Ibid., p. 144.

¹³⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 147.

¹³⁸ Ibid., p. 151.

¹³⁹ Ibid., pp. 10-11.

¹⁴⁰ Mohamed ISSAMI, op. cit., pp. 310-311.

¹⁴¹ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 87.

la main un couteau plein de sang, dans un pays plongé dans le feu et la violence, apparaissent comme des “fantômes” démoniaques sortis d’une nuit noire de folie, des spectres tenus dans l’emprise des ténèbres. »¹⁴²

Le héros ne parvient pas à se libérer de l’idée qu’on “va le tuer”. La peur est devenue pour lui une hantise, une obsession : « (...) je restais dans mon trou apeuré, traumatisé par l’idée qu’on allait me tuer. »¹⁴³ « *Quels temps dramatiques ! Il faut que je trouve une solution. Le pressentiment qu’un tueur s’apprête à m’assassiner me reprend. Il faut trouver une solution ... Mon Dieu ! Est-ce que je vais mourir ?* »¹⁴⁴ Un texte historique approuve : « *La démence meurtrière instillait des sentiments inédits faits de peur et d’écœurement mêlés. Mais aussi d’incompréhension à en perdre l’esprit et de rage impuissante, l’une et l’autre insupportables jusqu’à la douleur physique. (...) Chacun avait, en permanence, la sensation d’être en contact intime avec la mort invisible.* »¹⁴⁵ Dans le passage suivant, nous découvrons d’autres précautions prises par le héros “pour éventer les calculs du tueur, lui et ses acolytes”¹⁴⁶ : « *Je suis revenu habiter chez Ouardia les samedi, dimanche et lundi de chaque semaine, chez ma mère le jeudi et le vendredi. Le reste de temps je le passe dans mon studio ou chez quelqu’un d’autre. Au bout d’un mois, j’inverse l’ordre (...) Le mois suivant je modifie la combinaison, ainsi de suite tant que je suis en vie. (...) J’ai acheté une voiture pour me déplacer comme je veux selon mes horaires à moi.* »¹⁴⁷ « *Une règle d’or : celle qui consiste à bouleverser continûment horaires de sorties et d’entrées. La meilleure façon de s’y prendre étant bien souvent de les*

¹⁴² Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 14.

¹⁴³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 45.

¹⁴⁴ Ibid., p. 144.

¹⁴⁵ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 31.

¹⁴⁶ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 153.

¹⁴⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 145.

ignorer soi-même (...) »¹⁴⁸ Un texte historique rapporte un témoignage de l'une des victimes : « Et lors de la grève insurrectionnelle de juin 1991, j'ai été agressé au couteau et au bâton par des militants. Ce qui m'a valu 25 jours d'hospitalisation. Une plainte a été déposée au niveau de la justice, mais n'a pas eu de suite. Pendant de longs mois, j'ai vécu avec ma famille dans la terreur et l'angoisse permanente, poussé à changer continuellement de domicile et d'itinéraire. »¹⁴⁹

Le héros nous propose à lire la scène suivante où sa douleur et sa peur sont partagées par sa mère qui lui propose une autre "précaution" : « *Les larmes lui tombent des yeux et de la voir ainsi, je me retiens pour ne pas éclater de colère ou de pleurs. Maman, que racontes-tu ? Partir, mais où aller ? Tout ce que je veux, c'est oublier, non partir. Oublier, c'est tout. Partir et vous laisser ? Mourir et vous laisser ? Maman, vois comme je ne sais plus rien dire. Je ne suis rien, tu entends, je ne suis capable ni de rester, ni de partir, ni de rien du tout. Je ne suis plus que ma peur. Et c'est par peur que je continue à faire mon métier de journaliste quoi qu'il arrive. C'est par peur de ce que je suis, c'est-à-dire, rien, que j'écris et dénonce et pourfends les moulins à vent. »¹⁵⁰ Et un passage historique atteste : « *Chaque assassinat d'un membre des forces de sécurité ou d'un civil faisait l'effet d'une bombe et plongeait les non-intégristes dans la consternation. Il faisait l'effet d'un drame national. Chacun attendait son tour. Nul n'était à l'abri. Attentats de masses. Psychose. Paranoïa. Fuite. Exode. Clandestinité. Contrôle d'identité. Fouilles. »¹⁵¹**

Vue l'ampleur de la violence diffusée dans la société algérienne, le héros constate : « *Ils ne font plus confiance à personne. La mort peut*

¹⁴⁸ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 153.

¹⁴⁹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 150.

¹⁵⁰ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 94.

¹⁵¹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 403.

frapper à tout moment ... »¹⁵² Il s'interroge : « Aujourd'hui, treize morts. Demain combien ? »¹⁵³ Un historien souligne : « (...) cette guerre civile où tout le monde se trouve toujours près du "front", où l'on peut se sentir en permanence en danger. »¹⁵⁴ « On regarde, et on attend chaque jour pour voir combien de personnes vont être assassinées. »¹⁵⁵

La population est contrariée des exactions du terrorisme contre qui on n'a cessé de manifester. L'auteur de *Peurs et mensonges* précise : « Pendant ce temps-là, Ouardia ne renonçait toujours pas à sortir à chaque fois que les gens manifestaient contre le terrorisme. »¹⁵⁶ Les titres de presse rapportent : « 15 août 1994, *El Watan*, en page 3 : "Situation sécuritaire ; grave dégradation." En page 5, sous le titre, "Azzeffoun, les villageois s'organisent contre le terrorisme." »¹⁵⁷

Les femmes, à leur tour, commencent à réagir contre la progression de la violence du F.I.S. Le héros du roman nous enseigne à propos de sa sœur : « Peu à peu, accompagnée de quelques dizaines de délurées, Ouardia s'est mise à défiler "contre le terrorisme" dans la rue avec son voile. »¹⁵⁸ « Ouardia a même parlé à la radio pour y dénoncer "les barbares" et on l'a montrée, aux informations de midi, dans une télévision française, en train de tenir des propos hystériques sur le pays ; elle pleurait et se tirait les cheveux comme une folle devant les caméras. »¹⁵⁹ Des pages historiques affirment : « Les femmes, de plus en plus nombreuses à s'organiser dans des associations ne cessent de tirer la sonnette d'alarme contre la montée de l'intolérance. »¹⁶⁰ « Elles (les femmes) s'élèvent contre

¹⁵² Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 24.

¹⁵³ Ibid., p. 88.

¹⁵⁴ Benjamin STORA, op. cit., (2001), p. 8.

¹⁵⁵ Ibid., p. 30.

¹⁵⁶ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 55.

¹⁵⁷ Benjamin STORA, op. cit., (1995), p. 43.

¹⁵⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 46.

¹⁵⁹ Ibid., p. 46.

¹⁶⁰ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 210.

la campagne menée par les islamistes “contre les femmes qui dénoncent la violence”, qui disent : “Non ! à l’assassinat des enfants. Non ! aux incendies des maisons¹⁶¹. Non ! aux prêches pleins de haine qui font de nos jeunes des criminels. Non ! au terrorisme culturel. Non ! au mensonge. Non ! aux discours de haine et de violence.” »¹⁶²

Aissa Khelladi a repris dans son roman, parmi les consignes des islamistes à l’intention des femmes, le port obligatoire du hidjab. Pour eux : *« (...) ce qui rend belle la femme, en Islam, c’est la finesse et le charme de son visage tout auréolé de sa maternité présente ou future, la perfection naturelle de ses traits que nul produit cosmétique ne souille, la noblesse de son corps flottant avec grâce dans un voile inaccessible et noir, pareil à l’immense Kaâba enveloppant la source de Zemzem, (...) »¹⁶³* Un texte historique précise : *« Il (le F.I.S.) prônait l’islamisation par la force, le port obligatoire du hidjab ou l’instauration d’interdits religieux (...) »¹⁶⁴*

Les femmes dévoilées sont harcelées et parfois, sont victimes de violence : *« (...) on épargne un tas d’ennuis de nos jours avec le voile, d’abord on ne se fait pas agresser (...) »¹⁶⁵*, lit-on dans le roman. Un historien constate : *« Des “délinquants” sont bastonnés, des filles dévoilées vitriolées, la mixité interdite dans les campus, à l’université et dans les fêtes même familiales. »¹⁶⁶*

Aissa Khelladi a également souligné que les terroristes procèdent souvent à répertorier des noms faisant objet d’une liste noire : *« Ils étaient*

¹⁶¹ « Il s’agit d’une allusion à l’incendie dans la nuit du 22 au 23 juin 1989 de la maison d’une femme dans la ville de Ouargla (Sud) où un de ses enfants a péri, brûlé vif. Au lendemain de l’“incident”, Abassi Madani, interrogé par la presse n’a pas condamné l’agression mais a déclaré que c’est la mère paniquée qui a jeté son enfant dans le feu. », Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 208.

¹⁶² Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 209.

¹⁶³ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 34.

¹⁶⁴ Mohammed SAMRAOUI, op. cit., p. 17.

¹⁶⁵ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 44.

¹⁶⁶ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 29.

venus dresser un fichier des habitants pour de futurs meurtres (...) »¹⁶⁷
« J'ai appris que le nom de Amine Touati figure désormais dans une liste de journalistes à abattre, une liste qui circulerait dans les mosquées algéroises (...) »¹⁶⁸ Un historien raconte : *« L'“émir” d'un groupe du G.I.A. à Oran (...) parle d'une liste de condamnés à mort, portant Boudiaf en tête, qu'il aurait vu à cette époque, et qui était, déjà, “authentifiée par le cachet de l'Armée islamique du salut.” »¹⁶⁹*

Pour dresser leurs listes noires, les militants du F.I.S. ne manquent pas de se rapprocher des “groupes locaux” pour se renseigner auprès d'eux. Le héros proteste : *« Les voisins sont impitoyables, ce sont eux les complices des terroristes. »¹⁷⁰* *« (...) il vous suffira de demander aux voisins (...), ils vous renseigneront sur tout (...) »¹⁷¹* *« Ah les salauds de voisins ! »¹⁷²* Aïssa Khelladi précise, dans l'un de ses articles sur les islamistes : *« Si l'on se fie aux informations qui ont entouré de nombreux assassinats, leurs auteurs sont généralement des personnes étrangères, et au quartier et à la ville, mais qui ont agi en complicité avec des groupes locaux. »¹⁷³*

Pour effectuer leurs actions terroristes, et pour se rallier le maximum de fidèles, les militants du F.I.S. choisissent un moment propice, c'est “l'heure de la grande prière du vendredi.” Les mosquées sont alors utilisées pour des fins politiques. Un des personnages du roman interroge le héros : *« (...) dis-nous, frère Amine Touati, est-ce qu'être journaliste c'est passer ses journées à surveiller les maisons de Dieu au lieu d'aller voir ce que font les traîtres, les voleurs et les sans foi ni loi –est-ce que c'est ça,*

¹⁶⁷ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 36.

¹⁶⁸ Ibid., p. 30.

¹⁶⁹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 314.

¹⁷⁰ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 37.

¹⁷¹ Ibid., p. 37.

¹⁷² Ibid., p. 36.

¹⁷³ Aïssa KHELLADI in « *Esquisse d'une géographie des groupes islamistes en Algérie.* », in *Hérodote*, n°77, Paris, La Découverte, avril-juin 1995, p. 37.

être journaliste ? »¹⁷⁴ Les textes historiques répondent : « (...) particulièrement les fins de semaines, à l'occasion de la prière du Vendredi, l'agitation est soigneusement entretenue. Les islamistes se rendaient par milliers à certaines mosquées qui ne pouvaient les contenir tous. Cela les amenait, à la fois, à faire la prière dans les rues avoisinantes, au mépris de la loi et de créer des attroupements propices à toutes les "dérives" et actions incontrôlées. »¹⁷⁵ « Chaque vendredi après-midi, les forces de l'ordre étaient prises d'assaut à partir des mosquées que le F.I.S. contrôlait. La grande prière hebdomadaire devenait un prétexte pour regrouper les activistes et les pousser à occuper la rue. »¹⁷⁶

L'objectif du F.I.S. est de mettre tout le pays en effervescence. Le recours à la menace et à la violence est courant à l'égard des gens qui continuent à travailler. Dans le roman on lit : *« La coiffeuse d'en bas a reçu, il y a quelques semaines, plusieurs lettres de menaces lui intimant l'ordre de fermer son salon, sous prétexte que c'est contraire à la morale islamique pour une femme de se faire belle de cette manière. »¹⁷⁷ « Nous (les intégristes) voulons sauver votre âme pour que vous soyez notre sœur en religion et fière de l'être. Cessez donc votre infâme activité, nous sommes prêts à subvenir à tous vos besoins. Les frères contribueront à vous mettre à l'abri des misères de la vie pour peu que vous consentiez à appliquer les préceptes de la charia. Restez chez-vous (...) Sinon nous réagissons violemment. (...) »¹⁷⁸ Un texte historique nous fait lire le témoignage : *« Nous (les militants du F.I.S.) ... avons donc décidé de le menacer (un vendeur de boissons), dans l'espoir de le faire reculer ou de**

¹⁷⁴ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 37.

¹⁷⁵ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 179.

¹⁷⁶ Ibid., p. 244.

¹⁷⁷ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 34.

¹⁷⁸ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), pp. 34 – 35.

lui inspirer la crainte. Nous lui (le vendeur) avons accordé un délai avant de mettre nos menaces à exécution. »¹⁷⁹

Le héros du roman nous raconte que, quelque temps après, les militants du F.I.S. passent à l'acte proprement dit : « (...) *sont venus (les terroristes) casser sa vitrine et ont déposé sur les débris un petit cercueil boisé, peint en vert olive, avec le nom de la coiffeuse griffonné hâtivement en caractères arabes. Histoire de lui annoncer sa condamnation à mort. »¹⁸⁰ Ultérieurement le héros poursuit : « (...) *c'était Lynda (la coiffeuse) qui venait de se faire assassiner ... »¹⁸¹ A son tour, un historien rapporte : « (...) *cette même "résidence" est devenue une somme d'"opérations de djihad" ciblant l'ensemble de la société jusqu'à la condamnation à mort des enseignants et leurs élèves qui continuent à fréquenter l'école (...) »¹⁸² Il ajoute : « *A Mascara, une jeune fille est tuée par son frère islamiste, parce qu'elle ne voulait pas renoncer à son travail. »¹⁸³****

Un des personnages du roman raconte l'histoire d'un commissaire de police abattu chez lui après avoir reçu une lettre anonyme lui annonçant sa mort à l'heure de la grande prière le vendredi : « *Le jour venu, son frère (le frère du commissaire) lui rend visite. Les voilà en train de déjeuner ensemble lorsque retentit la voix du muezzin. (...) il tire une arme, la pointe sur le commissaire et dit calmement : "Le Front t'a condamné à mort." Puis il fait feu par deux fois sans un regard pour sa belle sœur qui était là. Elle a tout vu. Les enfants aussi. »¹⁸⁴ Et une voix féminine nous fait entendre : « *Je ne crains pas la mort. J'ai seulement peur d'être violée. (...)**

¹⁷⁹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 128.

¹⁸⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 36.

¹⁸¹ Ibid., p. 72.

¹⁸² Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 362.

¹⁸³ Ibid., p. 212.

¹⁸⁴ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 111.

Devant ma mère. »¹⁸⁵ Les textes historiques précisent : « Ce sont des enfants du peuple qui sont devenus des assassins malgré eux. On les a poussés à tuer même leur propre sœur, frère ou mère. »¹⁸⁶ « Les corps des femmes, et des enfants n'étaient plus que des objets que l'on tuait, mutilait, brûlait, violait, égorgeait : les fils devant les pères, les sœurs devant les frères, les mères devant les enfants. »¹⁸⁷

Enfin, concernant le moteur de tous ces événements terribles qui ont ensanglanté l'Algérie, Aïssa Khelladi explique dans son roman : *« Les arguments, je le dis et le répète, ne manquaient pas : trop de crises, trop de démographie, trop de d'idéologies antagonistes – reflets et expressions de pratiques sociales trop divergentes-, trop d'abus, trop de mutations, trop d'aspirations populaires contrastant avec trop de dysfonctionnements, trop d'ambitions opposées, démesurées, inconciliables, irréconciliables ; et dans ce trop-plein, si peu de moyens : brusquement, du jour au lendemain, plus de finances, plus de rentes, plus rien à gratter, plus de clientèle pour nos dirigeants et plus de débouchés pour personne, surtout pour les plus démunis. »¹⁸⁸*

Dans une référence historique, on lit : *« De 1991 à 2001, l'Algérie s'est trouvée plongée dans une guerre cruelle qui a fait plus de 100.000 morts, selon un bilan officiel établi par les autorités algériennes. La tragédie puise ses racines dans la crise économique, le blocage du système politique longtemps appuyé sur un parti unique, le vertige identitaire que vit le pays à la suite du non-achèvement du travail de construction nationale commencé après l'indépendance de 1962. Des strates de violence, comprimées par un Etat autoritaires pendant de longues années,*

¹⁸⁵ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 116.

¹⁸⁶ Un journaliste, victime d'un attentat, cité par Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 11.

¹⁸⁷ Wassyla TAMZALI, *Une éducation algérienne : De la révolution à la décennie noire*, France, Gallimard, 2007, p. 205.

¹⁸⁸ Aïssa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 228.

de 1962 jusqu'à la chute du parti unique en octobre 1988, ont fini par implorer tout au long des sanglantes années 1990, faute d'une mémoire historique pouvant offrir un consensus national. »¹⁸⁹

Face à cela et en se réclamant d'un islamisme ayant pour objectif l'instauration d'un Etat islamique, le F.I.S. croit trouver la solution idéale : *« c'est prôner la guerre civile, détruire le pays »¹⁹⁰*, lit-on dans le roman. Les textes historiques affirment : *« Le F.I.S. sait que les "mécréants" ne peuvent disparaître que s'il détient lui même le pouvoir autrement que par la voie électorale pour ne rien avoir à devoir à la démocratie. La voie armée devient pour lui, la seule alternative pour s'imposer. Il le sait depuis le début. Et depuis le début, il s'y est préparé. »¹⁹¹* *« (...) en saccageant et en brûlant usines, édifices administratifs, écoles, moyens de transport, voitures, autobus, camions, trains, aéroport ... L'enclaver par rapport au monde, discréditer sa puissance par les attaques de casernes, désorganiser ses relais, bref le paralyser. L'Etat islamique n'ayant pu être érigé par d'autres moyens, ce sera sur les décombres de tout un pays, sur le néant, qu'il s'instaurera. »¹⁹²*

Après avoir ordonné et encouragé le crime sous toutes ses formes, il a pu parvenir à basculer le pays dans un bain de sang. Il a semé la peur et l'injustice durant plus de douze ans. La blessure commise à tout un pays est immense : *« Toute une société lasse des exactions et du terrorisme a le sentiment de vivre en situation d'otage. Des forces politiques ou citoyennes essaient d'exister par elles-mêmes, notamment des journalistes algériens*

¹⁸⁹ Benjamin STORA, op. cit., (2003), p. 13.

¹⁹⁰ Aissa KHELLADI, op. cit., (1996), p. 180.

¹⁹¹ Mohamed ISSAMI, op. cit., p. 45.

¹⁹² Aissa KHELLADI, op. cit., (janvier/février 1995), p. 151.

qui se battent pour une presse indépendante, des femmes, des intellectuels, des syndicalistes. »¹⁹³

¹⁹³ Benjamin STORA, op. cit., (2003), p. 17.

**DEUXIÈME PARTIE: DE
L'HISTOIRE AU RÉCIT
ROMANESQUE.**

II. 1. Caractéristiques générales du roman historique.

Nous avons, jusqu'à maintenant, opéré une sorte de tri. Nous avons extrait des trois romans de notre corpus, les passages qui donnent une connaissance objective de la réalité historique. On a évoqué les faits et événements de l'histoire qui ont été à la base de cette création romanesque, tout en prouvant que chaque roman est présentatif d'une époque bien déterminée. On a constaté l'omniprésence de l'histoire dans ces œuvres à partir de ce qu'on a relevé dans les chapitres précédents comme héritage historique. Et cela souligne bien l'historicité de ces romans qui comprennent indéniablement une dimension historique.

Partons du postulat que tout roman reflétant une époque donnée est historique, on peut d'emblée lancer l'idée qu'*El-Euldj, Captif des Barbaresques, L'Opium et le Bâton et Peurs et mensonges*, sont des romans historiques: "*Certains critiques -tel Seymour Menton- laissent supposer que chaque roman devient, tôt ou tard, historique, dans la mesure où il demeure le reflet d'une époque donnée.*"¹

Le roman historique paraît donc capable d'apporter une connaissance objective de l'histoire, non seulement au niveau de la présentation du réel, mais également par une analyse historique qui peut être d'aussi bonne qualité que celle d'un livre d'histoire: "*Tous les grands auteurs du roman historique traditionnel, comme Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier, Lev Tolstoï, Henry Sienkiewicz et*

¹ Marta CICHOCKA, *Entre la nouvelle Histoire et le nouveau roman historique: Réinventions, relectures, écritures*, France, L'Harmattan, 2007, pp. 123-124.

*bien d'autres, partent du postulat que la littérature doit vivifier l'histoire: ce postulat est d'ailleurs suggéré par les historiens eux-mêmes."*²

La frontière entre le roman historique et le récit d'historien s'avère parfois floue. Elle devient très perméable surtout au XIX^{ème} siècle où les romanciers puisent aux mêmes sources que les historiens. On se trouve d'ailleurs dans une sorte d'indistinction générique dans la mesure où l'histoire tend à imiter les procédés littéraires et où toute la littérature devient historique. Chateaubriand nous enseigne: "*Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire: théâtre, roman, poésie ...*"³

Maintenant, il est temps de se demander: Qu'est-ce que le roman historique? Quelles sont les conditions de son apparition? Quels sont ses objectifs et ses caractéristiques?

II. 1. 1. Qu'est-ce que le roman historique?

Parmi les définitions les plus probantes, citons celle où on nous enseigne que "*le roman historique est celui dont les personnages et les principaux faits sont empruntés à l'histoire et dont les détails sont inventés. On peut cependant énoncer approximativement qu'il s'agit d'une fiction qui emprunte à l'histoire une partie au moins de son contenu. Plus spécifiquement, on dira que le roman historique prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène*

² Marta CICHOCKA, op. cit., p. 122.

³ CHATEAUBRIAND cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, *Le roman historique*, France, Armand Colin, 2008, p. 14.

*des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques."*⁴

Un roman historique est un roman c'est-à-dire un récit fictif, qui intègre à sa diégèse une dimension historique. Sa première particularité serait donc sa dimension référentielle, dans la mesure où la réalité vécue vient nourrir le récit proposé. Il est composé d' "histoire" et de poésie, c'est un modèle de jonction du "réel" et d' "imaginaire". Le passage suivant confirme: " *Le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire. Dès lors, causes et conséquences des événements historiques deviennent plus claires.*"⁵

Comme l'indique son nom, le roman historique fait appel à des événements qui se sont déroulés dans l'Histoire. Il se définit comme celui qui se propose de reconstituer l'image d'une époque passée à travers les destins individuels des personnages fictifs. Il se veut une résurrection du passé, sa reconstitution est à la fois onirique et fidèle, d'où le travail de documentation, la minutie presque archéologique, l'effort d'atteindre la vérité historique de l'événement ou de l'époque représentés. Il donne au lecteur l'impression d'avoir participé aux scènes décrites comme si c'étaient des scènes vécues. Le discours du roman historique se veut transparent, tel le discours de l'historien: " *Il s'agit de brosser un tableau de la société à une certaine époque et dans un espace circonscrit, par l'intermédiaire de*

⁴ MADALENAT, 1987, cité par Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique, 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 87.

⁵ Gérard GENGEMBRE, op. cit., p. 87.

personnages en général fictifs, qui sont confrontés aux événements historiques et à leurs conséquences sociales."⁶

Le domaine du roman historique a toute liberté pour raviver l'image estompée du passé et l'utiliser à sa guise. C'est un roman où la fiction se nourrit d'événements historiques, mais où l'histoire est à son tour fictionalisée. Il est le reflet artistique des traits les plus importants de la réalité objective. A cet égard Gautier a clairement montré: "*(...) L'histoire est de vous, le roman est de moi; et je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez.*"⁷

Toutefois il est courant que ce type de création exige de la part de l'écrivain l'acquisition d'un savoir spécifique: le savoir historique, obtenu au prix de longues années de recherche et de fréquentes consultations d'ouvrages prisés par les spécialistes. Les auteurs de romans historiques réinventent souvent l'histoire sur la base de recherches historiques rigoureuses. La citation suivante précise: "*Or, ce qui permet traditionnellement de reconnaître un roman comme historique, c'est la comparaison des traits particuliers du texte, interprétés comme des signaux de son historicité, avec l'ensemble des conventions qui caractérisent le paradigme établi. Comme le résume Vincent Jouve, c'est le respect des trois contraintes qui permet traditionnellement de définir le roman comme "historique": l'absence de contradiction avec l'histoire officielle, le soin d'éviter des anachronismes, ainsi qu'une compatibilité avec la logique et la physique de la réalité. S'y ajoute parfois la gravité nécessaire dans le*

⁶ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 12.

⁷ GAUTIER, *Le Roman de la momie*, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 27, cité par Isabelle DURAND-LE GUERNE, op. cit., p. 46.

traitement des faits appartenant autant au bagage de la culture générale de l'individu qu'à l'héritage de la mémoire collective d'une population."⁸

Certains critiques abordent le roman historique en tant que genre littéraire particulier possédant ses qualités propres et distinctives. Lukács, dans son remarquable: *Le roman historique*, précise: "*Dans les œuvres de Conrad Ferdinand Meyer le roman historique se constitue en tant que genre particulier. C'est là son importance décisive pour l'évolution littéraire. Certes Flaubert aussi a souligné le caractère particulier du roman historique et souhaite "appliquer" les méthodes du nouveau réalisme dans le domaine de l'histoire, voyant ainsi dans l'histoire un domaine particulier.*"⁹

En effet, du moment où la notion du roman historique inclut des romans sociaux et même des romans évoquant une période vécue par l'auteur, certains chercheurs voient que ce type de roman n'est qu'une forme particulière du roman réaliste où le souci d'objectivité est poussé le plus loin dans l'analyse de l'histoire: "*En partant de l'hypothèse que les signes d'historicité sont toutes les traces du temps historique dans le récit; plus ou moins volontaires et conscientes, A. M. Freira Lopez établit un parallèle entre le roman historique et le roman réaliste.*"¹⁰

Le roman historique est aussi, à tout moment, le témoin et le créateur de l'intelligibilité de l'histoire: "*Le pas pressé de Napoléon, dans Tolstoï, parle mieux que tant d'études savantes.*"¹¹, affirme J. Molino. Lukács ajoute: "*Chez Walter Scott une manière nouvelle, historique, de*

⁸ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 119.

⁹ Georges LUKACS, *Le roman historique*, France, Petite bibliothèque Payot, 1965, p. 260, traduit par Robert SAILLEY.

¹⁰ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 285.

¹¹ J. MOLINO, "*Qu'est-ce que le roman historique?*", in *Revue d'Histoire littéraire de la France* n° 2-3, Numéro spécial: *Le roman historique*, France, Armand Colin, mars-juin 1975, p. 213.

voir la société est née de la vie même. Ses thèmes historiques ont résulté organiquement, en quelque sorte par eux mêmes, de la naissance, la diffusion et l'approfondissement du sentiment historique. Les thèmes de Walter Scott expriment seulement ce sentiment, le sentiment qu'une compréhension réelle des problèmes de la société contemporaine ne peut naître que de la compréhension de la préhistoire et de la genèse de cette société."¹²

II. 1. 2. Contexte d'apparition du roman historique.

L'apparition du roman historique est assez récente même si l'histoire accompagne le roman depuis l'origine. On considère que Walter Scott est l'inventeur du genre avec la publication de *Waverley* en 1814. Sa naissance se trouve liée au début de l'ère industrielle, mais aussi à une nouvelle conception de l'histoire, elle-même associée à un bouleversement historique. C'est en effet avec la Révolution française que la perception de l'histoire, et donc de sa place en littérature, va changer. La guerre et l'isolement face aux autres pays de l'Europe favorisent une prise de conscience nationale. Dans son ouvrage, *Le Roman historique à l'époque romantique*, Louis Maigron estime: "*Le roman historique, fils tardif de la Révolution française, naît avec Waverley de Walter Scott et meurt après Notre-Dame de Paris, en assurant "le triomphe du romantisme, le succès de l'histoire, la renaissance du réalisme.*"¹³

Il est fort compréhensible que le genre du roman historique surgit en pleine époque romantique. C'est un fait clairement révélateur de

¹² Georges LUKACS, op. cit., pp. 260-261.

¹³ Gérard VINDT, Nicole GIRAUD, *Les grands romans historiques*, France, Bordas, 1991, p. 09.

l'apparition historique de toute existence humaine. Ce n'est que depuis lors qu'on assiste à une consolidation du genre en touchant un vaste public: "*Avec les romans de Walter Scott se répand dans toute l'Europe une mode narrative d'une grande importance (une mode dont le terrain avait été quelque peu préparé par des récits comme Les Martyrs ou le triomphe de la religion chrétienne de F.R. de Chateaubriand, et d'autres ayant pour thème l'Antiquité).*"¹⁴

La genèse et le développement du roman historique dont Lukács situe l'âge d'or entre la chute de Napoléon et 1848, résultent inévitablement des grands bouleversements sociaux des temps modernes: "*Ce n'est pas un hasard si le roman historique est apparu et s'est développé précisément au XIX^{ème} siècle, explique Lukács, dont les travaux dans ce domaine, bien que datant des années 30 du siècle dernier, font toujours autorité. Selon lui, l'apparition du roman historique et son succès sont en relation avec les grands bouleversements historiques, sociologiques et idéologiques, provoqués par les guerres napoléoniennes et les grands mouvements de masses - ces masses qui font ainsi l'expérience concrète du sens de l'histoire: "L'appel à l'indépendance nationale et au caractère national nécessairement lié à une résurrection de l'histoire nationale, à des souvenirs du passé, à la grandeur passée, aux moments de la honte nationale, que cela aboutisse à des idéologies progressistes ou réactionnaires.*"¹⁵

Si le XIX^{ème} siècle est celui du développement de l'esprit historique, le XX^{ème}, est celui qui a offert une riche matière historico-sociale au roman historique. On signale également que c'est dans la deuxième moitié du

¹⁴ Carlos GARCIA GUAL, "Apologie du roman historique", in *Les Cahiers de la Villa Gillet n°09: La fabrique de l'histoire*, France, Circé, août 1999, p. 07.

¹⁵ Marta CICHOCKA, op. cit., pp. 121-122.

XX^{ème} siècle que s'opère une coupure assez nette entre un roman historique destiné à un public lettré, roman marqué à la fois par l'érudition et par l'art littéraire de l'écrivain, et un roman historique de masse, généralement méprisé par la critique, offrant à un public avide d'évasion la représentation colorée d'époques lointaines: " *Le XX^{ème} siècle est également le moment où le roman historique connaît une production de masse, touchant un large public avide d'évasion mais aussi curieux d'histoire sans érudition. Cependant, comme c'était déjà le cas au XIX^{ème} siècle, de grands écrivains ne négligent pas non plus ce genre. Des auteurs très populaires contribuent à mettre à la mode certaines périodes de l'histoire, comme l'Égypte ancienne avec Christian Jacq ou le Moyen Âge avec Jeanne Bourin ou Maurice Druon. Cependant de grandes œuvres dépassent le simple engouement pour telle ou telle période et proposent une vision riche et personnelle de l'histoire.*"¹⁶

Signalons que certains critiques attirent notre attention sur le fait qu'on n'a pas le droit d'ignorer d'autres littératures et d'autres cultures. En effet, ils soulignent qu'on trouve déjà des romans à thèmes historiques au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, et qu'on peut même considérer les remaniements de l'histoire antique ou de mythes au Moyen-Âge comme des "antécédents" du roman historique. En réalité, il y a eu des romans, une histoire bien avant le XIX^{ème} siècle: le roman historique romantique n'est qu'une des formes possibles de leurs relations. A cet égard, on précise: " *En tout cas, l'expression "roman historique" se trouve dans les recensions critiques dès les dernières années du XVIII^{ème} siècle.*"¹⁷ " *Le roman*

¹⁶ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 58.

¹⁷ Gérard GENGEMBRE, op. cit., p. 24.

historique n'a pas commencé avec W. Scott et n'est pas mort en 1830 ou 1848."¹⁸

Revenons aux circonstances historico-sociologiques dans lesquelles le roman historique a pris naissance. L'ensemble d'événements historiques, le bouleversement de l'existence et de la conscience des individus dans toute l'Europe constituent le fondement économique et idéologique pour la genèse du roman historique. Ajoutons d'autres facteurs comme la prise de conscience des hommes, l'éveil du sentiment national et la conscience historique croissante qui ont contribué au développement de ce genre: *"Le Musée des monuments français créé par Alexandre Lenoir à partir des ruines révolutionnaires provoquera chez la jeune génération une étincelle historique, dont Michelet lui-même se dit touché.*"¹⁹

Le roman historique semble anticiper puis accompagner les bouleversements conceptuels qu'affectent l'histoire comme discipline en se concentrant sur une représentation des mentalités, et en se nourrissant des apports de l'histoire. L'histoire, en effet, se renouvelle profondément dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Il s'agit de s'intéresser à une histoire totale, plus attentive aux structures qu'aux événements, sensible à la fois aux lentes évolutions, aux changements majeurs, aux faits économiques et sociaux: *"Pour Lukács, la naissance du roman historique est liée au fait que l'histoire change, qu'elle devient "une expérience vécue des masses."* Lukács analyse ensuite plus précisément le cas de Walter Scott. *Pour lui la naissance du roman historique en Angleterre à cette époque est liée aux conditions économiques et politiques, qui sont celles d'un développement à peu près stable. Selon lui, Scott, modéré, trouve dans l'histoire anglaise cette consolation que les plus violentes vicissitudes de la lutte des classes*

¹⁸ J. MOLINO, op. cit., p. 202.

¹⁹ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 17.

se sont finalement apaisées dans un glorieux juste milieu. Le romancier recherche toujours à travers ses œuvres une " voie moyenne" permettant de concilier les extrêmes."²⁰

Le XX^{ème} siècle est celui des crises et des catastrophes historiques: première et deuxième guerres mondiales, camps de concentration nazis et soviétiques, bouleversements politiques; ajoutons, concernant notre cas, la colonisation française, la guerre de l'Algérie, la guerre fratricide... Ce siècle se caractérise également par une mondialisation de la perception historique: *"Autant dire que le roman historique trouve ici une matière riche et passionnante, qu'il se saisisse des événements de ce siècle ou qu'il se tourne vers le passé pour y voir se jouer déjà les catastrophes à venir, à moins qu'il ne cherche à échapper à ce terrible présent en s'évadant dans un passé idéalisé.*"²¹

II. 1. 3. L'ambition du roman historique.

Arrivons aux objectifs du roman historique. Ce dernier affiche évidemment une volonté de réalisme et même un objectif pédagogique. En accordant une certaine attention à la perception historique, on note souvent une portée didactique et morale sans négliger le rôle social qui lui est assigné. Le roman historique se trouve émaillé de considérations didactiques visant à informer le lecteur du contexte, et précisant ainsi le dessein de la narration. Dans *Le Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert précise: *"Seuls les romans historiques peuvent être tolérés parce qu'ils*

²⁰ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 94.

²¹ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 58.

enseignent l'histoire."²² On ajoute: "*Dumas se targuait en effet d'avoir plus appris d'histoire au peuple que tous les historiens réunis.*" Il s'attache à expliquer les faits historiques par les passions des grands hommes."²³

Le roman historique est source de plaisir, tant pour l'auteur que pour le lecteur. Plaisir du voyage dans l'espace et dans le temps, reconstitution et découverte de sites, intimité avec des personnages connus; et plaisir d'apprendre aussi, même si cette vulgarisation et son authenticité sont souvent contestées. Le roman historique se veut ainsi instrument de connaissance, visant à instruire le lecteur tout en l'amusant. Dans sa préface au *Comte de Moret*, A. Dumas a clairement montré: "*Notre prétention en faisant des romans historiques est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs, qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons.*"²⁴

L'un des objectifs du roman historique est alors d'instruire le peuple. Il s'agit de faire connaître au lecteur les grandes figures de l'histoire nationale, les grands événements et les époques marquantes²⁵. C'est ainsi qu'on trouve au niveau des trois romans constituant notre corpus, de longs passages didactiques qui viennent informer le lecteur sur le contexte historique, afin de lui faire mieux comprendre l'histoire racontée.

L'enjeu essentiel du roman est bien celui de la représentation. Il s'agit de faire voir. Il a pour ambition la reconstitution et la peinture d'un milieu, d'une époque. Le romancier-historien veut présenter un tableau complet des mœurs en retraçant l'ensemble d'une époque d'un point de

²² FLAUBERT dans *Le Dictionnaire des idées reçues*, cité par Gérard VINDT et Nicole GIRAUD, op. cit., p. 14.

²³ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 119.

²⁴ Alexandre DUMAS, *préface au Comte de Moret*, cité par Gérard VINDT et Nicole GIRAUD, op. cit., p. 14.

²⁵ Pour faire le lien avec notre corpus, référez-vous à la première partie du travail.

départ à un point d'arrivée. Balzac, par exemple, se définit ainsi en tant qu'auteur de roman historique: *"Un homme qui travaille consciencieusement à mettre l'histoire de son pays entre les mains de tout le monde, à la rendre populaire par l'intérêt de la composition secondaire, à inspirer le goût des études historiques, par l'attrait de livres qui satisferont, avant tout, au besoin renaissant qu'a créé la civilisation actuelle, de nourrir l'esprit comme on nourrit le corps, un homme qui essaye de servir à cette faim les mets les plus substantiels, qui tente de présenter à ces imaginations lassées du mouvais, des tableaux de genre où l'histoire nationale soit peinte dans les faits ignorés de nos mœurs et de nos usages, de rendre sensibles et familiers à toutes les intelligences les contrecoups que ressentaient les populations entières des discordes royales, des débats de la féodalité, ou des vengeances populaires (...) un homme qui tâche de configurer les rois par les peuples, les peuples par certaines lignes plus fortement empreintes de leur esprit; de dessiner les immenses détails de la vie des siècles (...) de ne plus faire enfin, de l'histoire un charnier, une gazette, un état civil de la nation, une squelette chronologique, jusqu'à ce qu'il ait été compris."*²⁶

Le romancier se fait ainsi commentateur et analyse des faits historiques en proposant son propre système interprétatif. Il veut rendre intelligible une réalité disparue tout en conférant à son œuvre une cohérence interne: *"On l'aura compris, la fin ultime du romancier d'histoire n'est pas, le plus souvent, la quête d'une représentation historique véridique ou même vraisemblable, mais, plus profondément, une*

²⁶ BALZAC, *Les Chouans*, préface de 1828, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1972, pp. 497-498, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 89.

lecture du réel qui prend l'histoire pour instrument. Celle-ci devient en effet parfois un outil d'analyse politique ou philosophique."²⁷

Ce type de lecture de l'histoire implique une orientation idéologique plus ou moins perceptible. Suivant le cas, l'auteur peut viser à donner un sens et une cohérence à l'actualité ou bien répondre à une nécessité de récupérer une origine ou de justifier une identité, ou encore correspondre à un désir de rendre justice aux personnages marginalisés de l'histoire en les convertissant en héros romanesques. Le passage suivant appuie: *"Racontant ce qu'aurait pu se passer, il permet de mieux comprendre ce qu'a vraiment eu lieu. Il expose une vérité autre de l'Histoire, en organisant un récit obéissant à la logique romanesque, tout en visant à une reconstitution plausible. La représentation, but du roman, sert en même temps à l'explication.*"²⁸

Ajoutons que le romancier-historien peut se donner pour mission de combler un vide historique. Cela permet de mettre au jour les impensées ou les non-dits de l'histoire. C'est dans ce vide laissé par l'historiographie que peut en effet s'inscrire le récit romanesque: *"(...) cela sollicite la curiosité du lecteur, qui s'attend à ce que le roman lui fasse des révélations, ou tout au moins lui propose une version nouvelle des faits.*"²⁹

II. 1. 4. Faire vivre le passé.

Notons que le plus grand nombre de romans historiques s'inscrivent dans le passé, un passé plus ou moins lointain qu'il s'agit de situer

²⁷ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 107.

²⁸ Gérard GENGEMBRE, op. cit., p. 89.

²⁹ Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Daniel COUEGNAS, *Le roman historique: Récit et Histoire*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p. 129.

chronologiquement. Ils veulent nous rendre sensible cette perpétuelle présence du passé dans le présent qu'est inséparable de ses origines. Il s'agit, pour le romancier-historien de reconnaître que ces problèmes, dont ils ont observé l'importance dans la société contemporaine, ont agi dans le passé sous une forme différente, spécifique. En effet, la leçon du passé est inscrite dans la texture même du présent. A cet égard, l'abbé Bremond souligne à propos de Walter Scott: "*Il adore le passé lui aussi, mais un passé toujours vivant qui nous baigne encore, qui nous fait la solidité du présent et une part de sa noblesse, un passé que menacent les réformateurs à outrance et qu'il faut défendre contre eux (...). Les Waverley novels nous font, en effet, comme toucher du doigt la survivance du passé dans le présent, la continuité bienfaisante de l'histoire, l'indestructible chaîne qui relie nos existences d'aujourd'hui à celles d'autrefois.*"³⁰

Précisons que d'autres critiques notent que le roman historique peut prendre en charge une histoire très récente ou contemporaine. On ne doit donc pas écarter arbitrairement certaines œuvres qui prendraient pour sujet une période contemporaine. Certains romans dressent le portrait d'une société contemporaine, ils sont des romans historiques.

II. 1. 5. L'Histoire comme moteur romanesque du roman

historique.

Passons à présent, aux caractéristiques les plus représentatives du roman historique. Ce dernier, nous l'avons vu, emprunte à l'histoire le récit d'événements anciens, récents ou contemporains. L'histoire fournit aussi

³⁰ H. BREMOND, "*Walter Scott*", in *Pour le romantisme*, Bloud et Gay, 1923, p. 77, cité par J. MOLINO, op. cit., p. 217.

des portraits de personnages célèbres, bref, des scènes qu'il suffit d'exploiter d'où la présence d'épisodes historiques qui composent ce type de romans. Ce sont des romans riches de la rencontre entre imaginaire et réalité historique: la fiction ne nie pas le réel mais fusionne avec lui, c'est là où se mêlent éléments fictifs et éléments historiques. Le romancier crée un monde imaginaire, un monde romanesque composé à la fois d'éléments fictifs et d'éléments réels: l'histoire réelle est dans le roman, où elle se mêle, se relie à une histoire fictive. Il ne s'agit donc plus d'envisager seulement les relations entre le monde fictif du roman et la réalité, mais aussi les relations qu'entretiennent la réalité et la fiction dans le monde imaginaire du roman. Les relations entre le réel et le fictif se situent donc sur deux plans différents mais non pas indépendants. Michel Vanoosthuyse a clairement montré dans son ouvrage, *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*: "C'est donc entre le double écueil de la confusion du monde réel et du monde fictionnel et de l'irréductibilité de l'un à l'autre que s'organise le processus de production et de réception du texte de fiction. Comme le jeu, la littérature est une expérience de l'indétermination. Elle évolue sur la frontière étroite et indécise qui sépare le réel et l'irréel, et c'est ainsi qu'elle peut remplir la fonction de connaissance qui lui est propre: une recherche d'adaptation et d'orientation sur le plan à la fois cognitif (concernant le monde) et normatif (touchant au comportement et à l'activité dans le monde). Et c'est parce qu'il est de l'essence du roman historique, plus qu'aucun autre, de susciter des opérations extensionnelles qu'il se trouve du même coup au cœur de la problématique moderne de la fictionalité."³¹

Le roman historique décrit le réel et ses transformations, il reconstitue les événements et les fragments d'une réalité datée. On note là

³¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*, France, Puf, 1996, pp. 53-54.

la liberté de l'écrivain dans le traitement de l'histoire. Pourvu qu'il le fasse avec talent, il imagine tout dans le passé, le présent ou le futur. Sur la base des données existantes, son imaginaire avance beaucoup plus loin que ne peut l'admettre l'historien ou le chroniqueur fidèle. Ce travail de "soudure", de diversification, de compilation et de retraitement des matériaux empruntés à l'Histoire, constitue une poétique de récit de fiction. Il fonctionne également comme révélateur d'une certaine représentation du monde qui se donne à voir aussi bien dans le choix des épisodes, époques, personnages, ... que dans la manière dont s'en emparent, pour les refaçonner, les stratégies narratives. Bref, une poétique du récit romanesque s'invente à partir des récits de l'histoire: "*Il est aisé de distinguer dans n'importe quel roman historique une partie documentaire, d'informations historiques ou archéologiques, et une autre faite d'élaboration, de manipulation de données et de fabulation, pleinement due à la fantaisie du romancier. Ce qui configure le roman comme œuvre d'art, c'est l'harmonieuse conjugaison des deux parties. Mais il est très fréquent que l'une ou l'autre s'impose et déséquilibre l'ensemble.*"³²

Dans ce cas, le roman historique pourrait être à la fois un révélateur des points forts ou des points faibles de l'histoire. Il pourra même les dénoncer, voire proposer une autre version de l'histoire. En fait, c'est elle qui, à son tour, s'enrichit des suggestions que peut lui faire la fiction historique. L'objet du roman historique n'est pas seulement de dire comment les choses se sont passées et le poids qu'elles ont eu dans le déroulement des événements ultérieurs, il doit aussi suggérer comment elles auraient pu se passer. "*Pour Hamburger, le roman historique est le résultat d'un "procès de fictionalisation.*"³³ Le romancier-historien ne vise

³² Carlos GARCIA GUAL, op. cit., p. 14.

³³ Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 55.

donc pas l'appréhension de faits particuliers dont l'authenticité serait comme telle insignifiante, mais s'applique à l'ensemble d'une époque et cherche à exprimer une totalité historique. C'est un réarrangement inventif et critique des données documentaires déjà existantes: *"C'est ainsi que le récit d'histoire relèverait, selon Michel de Certeau, de la manipulation pure et simple: "Là se jouent, comme sur une scène, le "style" et les fantasmes de l'auteur, son art d'accréditer son discours, son habileté à faire oublier au lecteur ce dont il ne parle pas, à lui faire prendre la partie pour le tout d'une époque, à faire croire, par toutes les ruses du récit, qu'un scénario raconte ce qui s'est passé."*³⁴ Son chapitre intitulé "L'opération historiographique" dans *L'écriture de l'histoire* précise quelques unes de ces "ruses": *le récit renverse le processus réel de l'investigation, il gomme les lacunes creusées par la recherche et y substitue le plein d'un déroulement sans fractures, il inverse le cheminement réel qui va dans la pratique des tâtonnements initiaux à la conclusion, il confond consécution et conséquence et figure la causalité historique sous les espèces d'une succession de séquences, posant le temps des choses dans une linéarité univoque.*³⁵

Sans se contenter des données attestées, audacieux et protéiforme; le roman historique interroge et illumine le passé, à sa façon, et nous le présente avec une singulière ingéniosité, mais il n'en est pas pour autant dépourvu d'une vivante sympathie, d'une présentation critique, non plus que de véracité. A l'aide des procédés de son temps, le romancier interprète un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissus de la même matière que l'Histoire. Citons à cet

³⁴ *La nouvelle histoire*, Magazine littéraire, n° 123, avril 1977, p. 20, cité par Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., pp. 40-41.

³⁵ Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 41.

égard l'exemple suivant: " *En écrivant deux romans portant sur la même période historique, Quentin Durward (1823) et Notre-Dame de Paris (1831), ils (Walter Scott et Victor Hugo) semblent relever le même défi: proposer une représentation romanesque de la fin du XV^{ème} siècle. Or, la comparaison de ces deux romans nous révèle qu'à l'évidence, on peut écrire la même Histoire sans écrire la même histoire. Pourtant les deux romanciers sont confrontés aux mêmes difficultés: il leur faut faire face à la perpétuelle tension entre exigence esthétique et exigence historique. Leur réussite romanesque naît de l'équilibre précaire constamment maintenu entre la fidélité historique et la tentation de la couleur locale, entre le type et le stéréotype, entre la philosophie de l'histoire et la projection idéologique.*"³⁶

Le romancier-historien doit avoir à la fois le savoir de l'historien et le génie du créateur. Il manie fort bien les données historiques avec une bonne connaissance de la bibliographie pertinente. En effet, "(...) *le roman devra assurer sa continuité avec le monde des calendriers et des atlas. Surtout avec le premier. Surtout s'il s'agit du roman qui se dit "historique.*"³⁷

Peut-être, ce qui distingue un roman historique par rapport aux autres formes de roman c'est sa relation avec l'histoire. L'univers créé peut être conçu comme existant "objectivement" à la manière du monde extérieur. Le réel est la base solide sur laquelle se construit le monde imaginaire, ce qui appuie cette objectivité. Le roman met en scène la destinée historique des individus et des groupes. Il est donc lié à une société et il se fait moyen de savoir. Il peut relativement donner une

³⁶ Isabelle DURAND-LE GUERN, *Ecrire le Moyen Âge: Walter Scott et Victor Hugo*, dans *Les réécritures de l'histoire*, Textes réunis et présentés par Lionel ACHER, France, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 13.

³⁷ Georges LUKACS, op. cit., p. 09.

connaissance objective de l'histoire. Ainsi que le précise André Daspre dans son article, *Le roman historique et l'histoire*: "*Dans un roman historique - et c'est là, nous l'avons dit, son originalité -, l'écrivain accepte, recherche la conformation directe entre le monde réel et le monde fictif, à l'intérieur même du roman. Entreprise très dangereuse, car toute erreur dans la représentation du monde réel entraînera un discrédit sur l'ensemble du roman. Mais le romancier-historien, précisément parce qu'il se juge capable d'une analyse exacte du réel, pense que l'introduction de personnages ou d'événements historiques dans son livre donnera à tout le roman le plus grand poids de réalité, la plus forte objectivité.*"³⁸

Le roman historique obéit à une logique romanesque. C'est un récit qui réécrit le passé. Un passé qui doit pouvoir être reconnu comme tel. Les événements, les protagonistes, le cadre spatio-temporel; ces éléments avant de surgir de l'imagination ou bien de l'inconscient de l'auteur, possèdent déjà un référent historique ancré dans l'inconscient collectif. Un récit avec un dénouement, un ou plusieurs personnages principaux sur lesquels s'exerce la focalisation, hiérarchisation des plans. Cette logique est soumise à la loi de la vraisemblance. L'univers créé n'existait pas auparavant, mais qui a toute les apparences de celui que nous connaissons, et qui pourtant échappe à toute saisie rationnelle. La tâche de l'artiste consiste alors à démontrer que les faits et les personnages ont vraiment existé de telle ou telle manière. Il doit faire sentir concrètement les points de vue sociaux et humains qui ont amené ces hommes à penser, souffrir, agir comme ils l'ont fait. Faire vrai, donner l'impression de la vie quotidienne, c'est tout l'art du romancier. C'est ce qu'explique si joliment la citation: "*L'essentiel de la fiction repose par conséquent sur l'apparition de personnages sentant,*

³⁸ André DASPRES, "*Le roman historique et l'histoire*", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, op. cit., p. 240.

pensant et agissant qui sont les "je-origine" des sentiments, des pensées, des actions représentés: c'est ce que Hamburger, s'appuyant sur l'autorité d'Aristote, appelle mimésis (synonyme chez elle de fictionalité), qui n'est donc pas l'imitation d'un état de choses réel, mais un simulacre de réalité, une réalité comme la réalité, mais qui n'est pas la réalité, qui peut même en être fort éloignée, qui est une réalité possible."³⁹

Le roman historique est donc tributaire de la relation de l'auteur à son époque, à sa société. C'est le présent qui nous fait le mieux comprendre le passé, et nous y intéresser. Il y a une interaction vivante entre la relation de l'écrivain avec les problèmes sociaux de son époque et sa perception de l'histoire. La connaissance du présent est décisive pour la compréhension du passé: *"La situation contemporaine révèle les tendances qui ont objectivement conduit au présent."*⁴⁰ Cela implique chez l'écrivain une pleine conscience de la société en tant que réalité globale. Lukács ajoute: *"(...) le roman historique a un auteur, lui-même conditionné par la société historique dans laquelle il vit, ce qui à son tour conditionne (je n'ai pas dit détermine) la vision qu'il aura de telle ou telle époque qu'il s'est choisie, et jusqu'à ce choix même."*⁴¹

II. 1. 6. Repenser l'Histoire: vérité, fiction.

Dans son ouvrage *Le passé recomposé* (1996), analysant le roman historique français au XIX^{ème} siècle, Claudie Bernard *"fait le point sur les différentes définitions du roman historique et sur les questions posées par le genre. Elle rappelle que le roman historique se caractérise par la*

³⁹ Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 45.

⁴⁰ Jacques MENARD, "Lukács et la théorie du roman historique", in *La nouvelle revue française: Le roman historique*, n° 238, France, Nrf, octobre 1972, p. 234.

⁴¹ Georges LUKACS, op. cit., p. 03.

dualité, dans la mesure où les deux termes associés dans le syntagme, "roman" et "histoire", renvoient à deux activités traditionnellement opposées: la fiction et une science humaine."⁴² En effet, on ne peut pas affirmer qu'un roman est historique seulement parce qu'il est fidèle aux faits réels que mentionne l'Histoire. Le roman historique conserve néanmoins ces deux éléments essentiels: le fait historique comme point de départ et la fiction comme recours romanesque. Il emprunte à l'Histoire sa trame, ses situations, ses espaces, mais la dimension imaginaire reste essentielle quel que soit le degré de vraisemblance. Le romancier-historien désire *"atteindre une nouvelle cohérence romanesque, à mi-chemin entre l'archive historique et une fiction globalisante, un roman totale."*⁴³

La présence de l'histoire dans le roman pose une question esthétique. La tâche du romancier-historien n'est pas de *"relater les faits mais de les ressusciter poétiquement, il choisit les événements marquants et représentatifs en les intensifiant, il concentre pour caractériser"*⁴⁴. Notons là l'habileté avec laquelle l'écrivain construit les cadres historiques de ses romans, *"la narration romanesque, elle, relève de l'art et vise d'abord à exciter ou flatter les passions du lecteur."*⁴⁵

En réécrivant l'Histoire, le romancier restitue ce qui n'a pas eu lieu, à la rigueur ce qui aurait pu advenir. *"Le roman trouve alors un terrain d'exploration, dans lequel il va pouvoir proposer ses propres hypothèses, afin de combler les lacunes de l'érudition."*⁴⁶ Le romancier; comme le poète

⁴² Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 96.

⁴³ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 243.

⁴⁴ Jacques MENARD, op. cit., p. 233.

⁴⁵ Claude SCHOPP, *"Le roman historique"* in T. D. C. (Textes et Documents pour la Classe) n° 520, Paris, C. N. D. P., 24 mai 1989, p. 06, cité par Philippe MERLO, Thèse de doctorat, *Le roman historique de Terenci MOIX: De l'Histoire au mythe*, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, France, Jacques SOUBEYROUX, 1997.

⁴⁶ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 96.

mentionné par Aristote dans son incontournable *La Poétique*; raconte des choses qui pourraient s'être produites, et il lui est loisible de fabuler sur le passé: *"La tâche propre au poète n'est pas de dire ce qui s'est passé, mais quelles choses pourraient se passer et sont possibles selon le vraisemblable ou le nécessaire... C'est en cela qu'il se différencie de l'historien, en ce que celui-ci relate ce qui s'est passé, et lui ce qui pourrait se passer."*⁴⁷

Un écrivain peut donc tout dire à la condition de savoir le dire. En effet, il apporte quelque chose de plus, une vision propre, plus fantaisiste et vive de ce passé, que l'historien voit toujours de façon relativement plus linéaire et schématique. *"J'ai mieux fait que l'historien, je suis plus libre."*⁴⁸, précise Balzac. Cette fiction, vraisemblable, peut nous offrir une interprétation autre que celle de l'historiographie, grâce à la plus grande liberté du narrateur pour aborder et dépeindre les événements. C'est ainsi que le romancier peut, par exemple, donner la parole à l'un ou l'autre des personnages: *"Le romancier a la possibilité de donner la parole aux vaincus et aux marginalisés pour que ceux-ci fournissent une autre version des faits historiques. L'historien, dont la version est conditionnée par les documents, oublie ceux qui sont déjà oubliés ou marginalisés par les documents et les monuments. (...) Le romancier est en mesure de les sortir de l'oubli habituel. Il peut même se laisser porter par la tentation justicière d'observer le monde avec leurs yeux."*⁴⁹

Le roman historique peut permettre une relecture, une manipulation ou une révision de l'histoire. C'est un désir de réinventer le passé en le modifiant pour produire une interprétation créatrice. Le romancier ne produit donc pas un savoir nouveau, mais il le re-produit. Au total il ne fait

⁴⁷ ARISTOTE, *Poétique*, 1451b 36 sq, cité par Carlos GARCIA GUAL, op. cit., p. 05.

⁴⁸ Honoré de BALZAC, *Avant-propos de La Comédie Humaine*, cité par Gérard VINDT et Nicole GIRAUD, op. cit., p. 14.

⁴⁹ Carlos GARCIA GUAL, op. cit., pp. 10-11.

que "fictionaliser" l'Histoire: *"Où cesse la certitude historique, l'imagination fait vivre l'ombre, le rêve et l'apparence. Les fables végètent, croissent, s'entremêlent et fleurissent dans les lacunes de l'histoire écroulée comme les aubépines et les gentianes dans les crevasses d'un palais en ruine."* Telle est bien en vérité, exprimée de manière ô combien métaphorique par Victor Hugo, la nature paradoxale (on peut même dire antinomique) de toute création romanesque, à partir du moment où elle se veut, à un degré ou à un autre, réécriture de l'Histoire.⁵⁰

Cette réécriture de l'histoire à travers le discours littéraire n'est pas le reflet de la réalité objective. Et les critères de l'esthétique de l'art proviennent précisément de cette caractéristique fondamentale. L'œuvre littéraire, par nature, essentiellement, empêche toute représentation objective du réel. En effet, même quand le roman prétend à la vérité référentielle, la vérité du roman ne sert pas d'argument scientifique. Il s'agit là d'une connaissance spécifique que l'historien n'atteint pas: *"Quand Zola présente ses romans comme des "enquêtes", des "documents", quand Argon définit le roman comme "un moyen", "un instrument de connaissance", c'est de l'œuvre prise dans sa totalité qu'il est question, et non pas tel ou tel morceau détaché de l'ensemble."*⁵¹

Evoquons une autre caractéristique du roman historique. Ce dernier peut-être représentatif d'une époque et d'une société donnée en proposant une "histoire des mœurs" à l'aide de ce que Lukács nomme des "types historico-sociaux." Le romancier passe pour un historien en construisant autour d'une intrigue fictive un certain nombre de situations typiques et significatives selon lesquelles on retrouve la plupart des clichés associés au

⁵⁰ Victor HUGO cité par Lionel ACHER dans sa préface aux *Réécritures de l'histoire*, op. cit., p. 05.

⁵¹ André DASPRES, op. cit., p. 238.

peuple parce que l'écrivain se fait l'observateur de la société de son temps. Il décrit les grandes transformations de la vie populaire et montre comment d'importants changements historiques affectent la vie quotidienne pour réussir à peindre l'esprit d'une époque. On peut citer à cet égard les précisions de Balzac: *"La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant des types par la réunion de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs."*⁵²

Une époque donnée peut offrir également un réseau d'événements et de crises particulièrement intéressant à exploiter dans la mesure où il favorise un terrain d'aventures singulièrement riche. L'Histoire se met justement, au service de l'aventure comme l'écrit Pierre-Jean Rémy: *"Le rôle de l'histoire dans le roman se définit pour moi à partir d'une conception d'ensemble du roman qui est, au premier chef, aventure."*⁵³

II. 1. 7. Roman historique et drame historique.

Le roman historique est l'illustration d'une période tourmentée et riche en événements. La représentation de scènes de violences, duels ou batailles rangées, apparaît donc comme une autre composante essentielle de cette forme de roman. Les périodes historiques traitées racontent des épisodes troublés, violents, transitoires entre deux grandes époques, deux grandes civilisations. Le roman nous offre le tableau d'un monde où les

⁵² Honoré de BALZAC, *Avant-propos de La Comédie humaine*, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 30.

⁵³ Pierre-Jean REMY, *"L'histoire dans le roman"*, *Nouvelle Revue française*, octobre 1972, n° 238, p. 156, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 80.

épidémies, les nombreuses guerres et la famine tuent sans relâche. Présence d'aventures, de chaînes, de feus, d'esclaves, de servitude, de captivité ... Le roman historique *"se fonde sur une union entre auteur et public autour de clichés bien reconnaissables: les grands personnages historiques s'identifient par quelques grands traits, les camps en présence sont nettement tranchés, le sang et la violence sont au rendez-vous."*⁵⁴ Au centre de l'œuvre, il y a le drame d'une existence. La forme même du roman historique est dramatique. Il construit l'histoire comme une tragédie: *"Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création?"*⁵⁵

Aussi le roman historique nous présente-t-il les conflits dans lesquels les individus incarnent plus ou moins fidèlement les forces auxquelles ils obéissent, et avant tout la race à laquelle ils appartiennent. Le résultat des crises et des mouvements de l'histoire est l'affrontement perpétuel entre deux races. Cela met en scène l'opposition entre la race des vainqueurs et celle des vaincus, d'où va naître une certaine tension et une rivalité entre les deux peuples. Le passage suivant confirme: *"(...) Il y a dans une époque différents peuples, parce que dans une époque il y a différentes idées. Chaque peuple représente une idée et non pas une autre."*⁵⁶ *"Les relations entre individus ne sont qu'apparence, la seule réalité est celle du choc des idées, qui se traduit par la guerre: Si la guerre n'est autre chose que la rencontre violente, le choc des idées exclusives des*

⁵⁴ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 97.

⁵⁵ J. MOLINO, op. cit., p. 231.

⁵⁶ V. COUSIN, *Introduction à l'histoire de la philosophie*, Didier, 1861, pp. 179, 186 (il s'agit des leçons de 1828-1829, légèrement modifiées), cité par J. MOLINO, op. cit., p. 218.

*différents peuples, il s'ensuit que dans ce choc l'idée qui sera la plus faible sera détruite par la plus forte (...)*⁵⁷

Dans son ouvrage, *Entre la nouvelle Histoire et le nouveau roman historique*, Marta Cichocka voit que le fait de doter un roman historique d'une bibliographie par exemple, fournit au texte une marque d'historicité supplémentaire. Elle ajoute que d'autres marques permettent d'appuyer la narration sur une base scientifique, leur rôle aussi légitimant que didactique. Sous cette enseigne, elle regroupe d'autres éléments paratextuels caractéristiques du roman historique. Toutefois leur présence, si fréquente soit-elle, n'est ni systématique, ni obligatoire. Il s'agit des notes en bas de page⁵⁸, des cartes, des tables chronologiques, voire des références bibliographiques⁵⁹ systématisées sous forme d'une liste de lectures.⁶⁰

II. 1. 8. Le temps référentiel et le temps du récit.

Arrivons maintenant à la question du temps. Il est évident que parler du roman historique conduit automatiquement à parler du temps pendant lequel se déroule l'action du roman, la période historique qu'a intéressé l'auteur et sur laquelle vont s'accorder par la suite l'espace et les personnages. On peut d'ores et déjà lancer que le choix d'une période historique est purement artistique. Il est parfaitement adapté aux intentions

⁵⁷ V. COUSIN, op. cit., p. 189, cité par J. MOLINO, op. cit., p. 218.

⁵⁸ Chukri KHODJA, en évoquant le passage: "A quelques pas de là (du mihrab) s'élève le maître-autel, dont la richesse est en harmonie avec la beauté de ce temple. Il offre plusieurs espèces de marbres précieux.", à la page 111, tout en le mettant entre guillemets, il ajoute, en bas de page, la référence: *Feuillets d'El Djezair* (H. KLEIN).

⁵⁹ A la page 118, on trouve la référence bibliographique: *De la Gravière, Les Corsaires Barbaresques*; d'un passage cité par Chukri KHODJA. A son tour, Mouloud MAMMERI, dans *L'Opium et le Bâton*, cite les références bibliographiques: *Le manuel des services psychologiques*, p. 43; *Le manuel d'action psychologique*, p.102; *Le manuel d'action psychologique*, p. 43; respectivement au niveau des pages: 96, 123, et 330; précisant ainsi les sources de certaines citations évoquées.

⁶⁰ Marta CICHOCKA, op. cit., pp. 234, 240.

subjectives de l'écrivain: "(...) *Ce qui existe, ce sont des ancrages temporels, à partir desquels nous reconstruisons quelque chose qui "ressemble" au temps vécu.*"⁶¹ La confrontation du temps référentiel avec le temps du récit confère à l'histoire une dimension fabuleuse presque invraisemblable. Cette subversion du temps est la projection d'une vision du monde dont les principes structurants sont contestés. On assiste à une déconstruction des éléments constitutifs de la réalité. En effet, le roman historique cherche *"les variantes des signes, malgré l'invariabilité des éléments datés et établis par l'historien. La chronologie lui fournit un fondement, mais le temps historique est multiple et ne se laisse pas enfermer dans une représentation à sens unique. D'autant plus que la mémoire est indissociablement liée à l'histoire - et, sans elle, le temps s'efface."*⁶²

Le temps de l'histoire et le temps du récit entretiennent des relations très complexes. La remémoration du passé vient souvent briser le déroulement chronologique. Le temps du récit déconstruit systématiquement le temps de l'histoire qui n'est pas un simple référent. Elle fournit une structure temporelle que la narration assimile et intègre à son tour à sa propre structure. De telle façon, on peut aboutir à une réécriture de l'histoire. *"Ricœur établit donc une parenté avec le récit historique dans une mise en intrigue commune et met en relief une différence majeure dans le traitement du temps par rapport à la manière dont il se déploie dans le récit historique: le récit de fiction desserre le temps, ouvre un éventail de variations imaginatives; le récit de l'histoire*

⁶¹ J. MOLINO, op. cit., p. 228.

⁶² Marta CICHOCKA, op. cit., p. 322.

contribue à renverser le temps à travers son unification et son homogénéisation."⁶³

Selon la citation suivante, on ajoute un autre critère temporel caractéristique du roman historique: "*Le changement qui affecte le temps se manifeste quand la fin du texte s'écrit à un temps autre que celui de l'ensemble du récit. Quand il y a passage du passé au présent on parle d'une "arrivée au présent" et quand le texte se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau commencement", on parle de "la fin-commencement.*"⁶⁴

Dans son ouvrage, *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin;* Michel Vanoosthuyse a soulevé le problème de la date historique. Sa démonstration repose en effet sur une confusion entre la simple datation et la datation historique. Il voit qu'une date choisie au hasard n'a d'autre fonction que de produire un "effet de réel", mais qu'elle ne renvoie à rien de particulier dans l'univers d'expérience de l'auteur et du lecteur. Il suffit cependant que la date soit une date historiquement connue pour que s'établisse une relation entre le monde du roman et un cadre de référence déterminé.⁶⁵ On peut donc dire que le choix d'une date "arbitraire" sert à poser une chronologie qui ordonne les événements dans la chronologie de l'histoire racontée tout en cherchant à appuyer le critère de véracité qui est très répandu dans le cas d'un roman historique.

⁶³ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 72.

⁶⁴ A. KOTIN-MORTIMER, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 21, cité par Marta CICHOCKA, op. cit., p. 280.

⁶⁵ Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 57.

II. 1. 9. L'espace dans le roman historique.

La deuxième des composantes du récit est l'espace. Marta Cichocka voit que *"l'espace comme catégorie romanesque a longtemps été négligé. Un exemple révélateur est cette phrase de Gérard Genette, qui écrit: "Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif."*⁶⁶

Par ailleurs, on souligne que le lieu est un fondement essentiel du récit. Et les romanciers-historiens multiplient les références à des espaces authentiques. C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la réalité: *"L'emploi de noms géographiques dont on peut vérifier l'existence a pour effet de convaincre le lecteur que, puisque le lieu est vrai tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai aussi. D'autre part, l'espace se prête à un jeu d'oppositions binaires: l'espace ouvert/ fermé, limité/ illimité, vaste/ réduit, intérieur/ extérieur, intime/ public, vertical/ horizontal, sacré/ laïc, civilisé/ sauvage, le cosmos/ le chaos."*⁶⁷

Un des invariants spatiaux relève du fait que l'espace doit être en harmonie avec l'époque décrite. En réalité, on note l'existence de dépendances très fortes de l'espace par rapport au temps: à chaque fois, on aurait systématiquement besoin de précisions non seulement spatiales, mais aussi temporelles. De plus, lorsque nous employons le terme "espace", nous entendons non seulement les lieux géographiques, mais aussi tout ce qui va de pair avec ce lieu, à savoir tout un contexte, la description de la mode, du mobilier, de tout un environnement spatio-temporel. Tout doit "coller" au lieu et à l'époque: le décor historique est un facteur décisif de la

⁶⁶ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128, cité par Marta CICHOCKA, op. cit., p. 329.

⁶⁷ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 336.

construction romanesque historique. Il faut, plus que dans tout autre type de roman, traduire une vraisemblance qui doit se soumettre à de nombreux paramètres à la fois historiques, géographiques, mais aussi humains (les personnages).

D'autre part, le roman ne réutilise jamais la totalité de l'espace référentiel. Souvent, les romans historiques ne construisent pas leur espace fictif par référence à un espace réel explicitement désigné: certains peuvent même élaborer un monde imaginaire, une utopie. On assiste alors à un déplacement du roman des lieux historiques réels, aux lieux imaginaires. Leur niveau de mimétisme et de l'illusion référentielle varie, ainsi que leur signification et le fonctionnement dans la structure globale et dans l'esthétique de chaque œuvre.

II. 1. 10. Du personnage historique au personnage fictif.

Nous nous intéressons maintenant à la troisième composante du récit, qui est les personnages. Le roman historique a la possibilité de faire apparaître côte à côte un personnage historiquement connu et un personnage entièrement issu de l'imagination de l'auteur. C'est l'univers où les héros fictifs côtoient des personnages historiquement attestés: *"Le roman peut présenter comme protagonistes des gens du commun, des individus dont la vie privée se voit liée à un temps historique et dont l'existence est entraînée par le flux de l'historicité. Le romancier peut inventer ses personnages principaux et les mettre en relation avec de grandes figures de l'histoire, qui servent à donner la touche monumentale ou décorative du fond."*⁶⁸

⁶⁸ Carlos GARCIA GUAL, op. cit., p. 09.

Les personnages historiques, ayant véritablement existé et apparaissant sous leurs noms, que l'on peut trouver dans des dictionnaires historiques relatant leur vie, sont également acteurs de l'histoire romanesque. Leur insertion sert à assurer l'illusion de la véracité du récit même si leur présence à côté de personnages fictifs est susceptible de nuire à la vraisemblance. A propos de cette intégration de personnages historiques dans la trame romanesque, nombreux sont ceux qui se demandaient: faut-il ou non les représenter au premier plan? On veut trancher si les grandes figures bien connues de l'Histoire doivent être des héros principaux ou seulement des personnages secondaires. Telle est la question à laquelle les romanciers vont apporter des réponses opposées. Nombre de romanciers choisissent de mettre à l'arrière-plan les grandes figures historiques, et de ne les mettre que peu en contact avec les personnages de fiction. Citons ces précisions: "*Je pensais que les romans historiques de W. Scott étaient trop faciles à faire, en ce que l'action était placée dans des personnages inventés que l'on fait agir comme l'on veut, tandis qu'il passe de loin en loin à l'horizon une grande figure historique dont la présence accroît l'importance du livre et lui donne une date. Ces rois ne représentent qu'un chiffre. Je cherchai à faire le contraire de ce travail et à renverser la manière.*"⁶⁹

Effectivement, d'autres s'inscrivent en faux contre cette tendance, et tentent de donner plus de place dans le roman aux personnages historiques connus. Ils préfèrent ainsi mettre en avant les grandes figures historiques au détriment des personnages fictifs. Dans sa *Préface de Cinq-Mars*, "*Réflexions sur la vérité dans l'art*", Alfred de Vigny a clairement montré: "*Je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers qui, dans leurs tableaux,*

⁶⁹ A. DE VIGNY, *Journal d'un poète, Sur Cinq-Mars*, cité par J. MOLINO, op. cit., pp. 223-224.

*montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire, je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les sortes d'ambition qui nous peuvent remuer, et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée.*¹⁷⁰

Pour les personnages historiquement connus, en les transformant en figures fictives, l'écrivain doit impérativement se soumettre à certaines idées que l'histoire nous a transmises. Autrement dit, le référent historique est une production culturelle en constante voie d'élaboration par la construction littéraire. En effet, en voulant trop s'écarter du référent historique, on risquerait de perdre tout point de référence. Pour qu'un personnage historique soit reconnu comme tel, il faut que d'une manière ou d'une autre soient conservés en lui les signes de son historicité, ne serait-ce qu'un infime détail, mais caractéristique.

Le romancier peut néanmoins, jouer avec un personnage historique moins connu. Ce dernier, étant peu connu, il est particulièrement tentant pour le romancier qui peut lui inventer une biographie. Le narrateur raconte, décrit, fait parler. Il invente, arrange, travestit. Il peut également restituer des pensées des personnages authentiques, évidemment inconnus ou jamais retranscrits dans des documents. Ce vide historique est primordial. C'est une part de flou dans la biographie: *"Ces imprécisions étaient idéales pour moi car je doute qu'on puisse faire un grand roman avec un personnage central du type Napoléon, ou du type Robespierre, ou de n'importe quel personnage dont la trajectoire soit connue dans son*

⁷⁰ Alfred DE VIGNY, *Préface de Cinq-Mars*, Paris, A. Lemerre, 1887, pp. 3-4, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 105.

entier. Ces personnages tuent le roman ou le transforment en biographie romancée."⁷¹

Il s'agit de déréaliser l'Histoire en la passant par le filtre romanesque de la fiction. Les héros sont, par excellence, les supports dans lesquels s'investit l'imagination créatrice. Ils sont modelés par l'imaginaire de l'auteur. On se retrouve donc en présence d'un personnage hybride, qui appartient à la fiction et à la réalité. Marguerite Yourcenar résume ainsi sa méthode: *"Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un."*⁷²

Le romancier-historien doit minutieusement reconstruire le cadre dans lequel évoluent les personnages. Cependant, une fois ce cadre recomposé, les personnages doivent s'y fondre. Ils se meuvent dans l'espace spécifique des êtres de fiction et obéissent à une dynamique différente de celle des référents historiques. Les personnages se construisent en harmonie avec tous les autres éléments de la composition du roman; avec d'autres personnages, avec l'action, le temps et l'espace où ils évoluent.

D'autre part, tout comme l'époque dans laquelle vit l'écrivain, le personnage est le lieu de conflits intérieurs qui sont le reflet de ceux qui déchirent la société. C'est un individu en quête perpétuelle. Les héros sont confrontés aux événements, ballotés au gré des tourbillons de l'histoire, et leur destin se trouve étroitement lié à la résolution des crises politiques et sociales: *"Des héros moyens, hommes quelconques mais représentatifs, sont pris dans une époque de crise où se heurtent deux cultures ou deux*

⁷¹ Alejo CARPENTIER, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 103.

⁷² Marguerite YOURCENAR, *Carnet de notes*, dans *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1974, p. 330, cité par Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 69.

partis et se mêlent aux grands personnages et événements, exprimant la façon dont une société vit son histoire."⁷³

A côté du "héros moyen", d'autres évoquent "le héros grand" mais aussi et surtout dans le cas d'un roman historique, "le héros marginal". Donner la place aux vaincus et aux marginalisés de l'Histoire, pour que ceux-ci fournissent une autre version des faits historiques: *"L'on n'oubliera pas les marginaux de toute nature: le révolté, le bandit, le déclassé."*⁷⁴

II. 1. 11. La réception du roman historique.

Finalement, l'ultime composante du roman historique est bien le lecteur qui a entre ses mains le roman et qui décide en dernière instance du caractère historique ou pas de l'œuvre.⁷⁵ Un pacte s'installe dès les premières lignes, et bien vite le lecteur doit pouvoir identifier les personnages, les scènes, le temps ou le lieu comme provenant de l'Histoire. Amadeo Lopez confirme: *"Cette recherche préalable est indispensable. Dans ce type de romans, en effet, la cohérence des personnages et des situations se soutient de la possibilité qu'a le lecteur de les identifier en tant qu'historiques."*⁷⁶

Le pacte de lecture proposé explicitement dans le paratexte, est nommé de façon plus explicite dans l'incipit. Lorsque le paratexte ne suffit pas, c'est le commencement du roman qui précise la nature du récit et indique au lecteur la position à adopter. Le romancier-historien attire

⁷³ J. MOLINO, *"Histoire, roman, formes intermédiaires"*, in *L'histoire comme genre littéraire, Mesure*, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 63, cité par Marta CICHOCKA, op. cit., p. 292.

⁷⁴ Gérard GENGEMBRE, op. cit., p. 96.

⁷⁵ Alexis MARQUEZ RODRIGUEZ, *"Raices de la novela historica"* in *Cuadernos Americanos*, n° 28, México, D. F., juillet-août 1991, p. 32-49, cité par Philippe MERLO, op. cit., p. 32.

⁷⁶ Amadeo Lopez, *"Histoire et roman historique"* in *América, Cahier du CRICAL*, n° 14, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 50, cité par Philippe MERLO, op. cit., p. 32.

l'attention de son lecteur sur l'aspect véridique du récit. Il *"s'engage à ne pas contredire l'Histoire officielle."*⁷⁷ On voit s'inscrire la notion de "contrat de lecture" qui a pour corollaire celle d' "horizon d'attente." *"Si cet horizon d'attente est déçu par le texte, il y a violation du pacte de lecture et la communication ne fonctionne plus."*⁷⁸

L'époque historique, qui est à la base de la création du roman est souvent riche en événements tragiques. Cela peut susciter l'intérêt du lecteur. Le romancier met *"un peu d'histoire dans son roman, mais parce qu'il faut aujourd'hui de l'histoire, sous peine de n'être pas lu."*⁷⁹ Le roman historique est prisé des lecteurs. Pour les uns, il est surtout un divertissement, pour les autres, il est une plongée dans la vie du passé. De plus, on assiste à une modification de la notion de lecture suite à l'évolution des modalités de l'écriture. *"Au lieu d'une lecture traditionnelle, agréable, facile, linéaire, l'activité de lecture devient spasmodique et problématique: un véritable puzzle, sans principe directeur apparent."*⁸⁰ *"Le lecteur de roman est partagé entre "croire" et "ne pas croire", il balance entre le "je sais bien" (que ce n'est pas vrai), mais quand même " (j'y crois, c'est aussi de moi qu'il est question), il est pris dans une dialectique."*⁸¹ Parfois, c'est un lecteur qui est *"doté de mémoire historique en même temps qu'amateur de romans."*⁸²

⁷⁷ V. JOUVE, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, pp. 12-13, cité par Marta CICHOCKA, op. cit., p. 196.

⁷⁸ V. JOUVE, op. cit., pp. 12-13, cité par Marta CICHOCKA, op. cit., p. 196.

⁷⁹ In *Journal des débats*, article du 30 avril 1829, cité par Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUEGNAS, op. cit., p. 129.

⁸⁰ Marta CICHOCKA, op. cit., p. 322.

⁸¹ Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 53.

⁸² Michel VANOOSTHUYSE, op. cit., p. 57.

Récapitulons. La littérature se nourrit des mœurs et de l'histoire des peuples. Elle a de tout temps puisé dans l'histoire pour y trouver un cadre, un décor, une toile de fond. A son tour, le roman historique s'approprie les grandes époques et les principaux événements qui ont marqué et orienté l'Histoire spécifique de chaque pays. On se réfère à l'héritage que nous lègue et qu'enrichit constamment l'historiographie. Vaste répertoire de noms de personnages auxquels s'ajoute un ensemble de lieux et d'événements enregistrés au fil des siècles. Au niveau romanesque, une narration se donne pour historique quand elle affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité extratextuelle dont elle traite. Ajoutons qu'il s'agit non seulement d'utiliser la matière historique, mais d'en faire le cœur du récit.

Le XIX^{ème} siècle, et l'historisme qu'apparaît avec lui, commencent par voir partout les traces du passé, par se rendre compte qu'il nous entoure. Le roman historique se plaît à souligner cette continuité qui existe entre passé et présent. Ces derniers s'éclairent mutuellement étant interrogés par l'œuvre d'art. On peut constater *"une sorte de dualité irréductible du roman historique: d'un côté, la fiction et l'aventure, de l'autre l'information et l'histoire. Les deux aspects sont parfois clairement délimités chez Dumas, au point que le lecteur est invité lui-même, à les séparer."*⁸³ Le romancier-historien parvient ainsi à nous plonger dans un univers cohérent et vraisemblable en offrant une représentation assez complète d'une époque, à travers des personnages ou des événements typiques. Le roman historique est l'explication de la référence à l'Histoire, avec une orientation plus ou moins manifeste, laquelle traduit l'idéologie de l'auteur tout en s'inscrivant dans le contexte et les enjeux de son temps, et en entrant en rapport avec les préoccupations et évolutions de l'historiographie. C'est le

⁸³ Isabelle DURAND-LE GUERN, op. cit., p. 93.

genre où s'expriment les nouveaux idéaux de la société, exaltation de l'histoire nationale et amour du pittoresque, de la "couleur locale"; sans négliger le plus important qui est incontestablement, plaire au lecteur. Ecrire un roman historique est alors chercher délibérément à satisfaire un certain horizon d'attente des destinataires en se pliant au respect, au moins au départ, d'un minimum de faits et de personnages incontournables.

Achevons ce chapitre en soulignant que la dimension polyphonique du roman historique ainsi que le caractère "engagé" du romancier-historien n'ont pas été évoqués. Ils vont faire l'objet d'une étude à part entière, respectivement dans les deux chapitres suivants de cette deuxième partie de notre travail. En effet, on a jugé nécessaire de leur accorder une analyse plus approfondie.

II. 2. *El Euldj, Captif des Barbaresques, L'Opium et le Bâton et Peurs et mensonges; répondent-ils aux caractéristiques du roman polyphonique ?*

Dans les chapitres précédents, ainsi que dans l'introduction, on a évoqué certains termes comme polyphonie, dialogisme, carnaval (carnavalesque), masque, hétérogénéité, ambivalence, ambiguïté, ironie, intertextualité, etc. Ces derniers servent de base théorique pour notre travail de recherche. Leurs définitions ainsi que la relation entre eux, vont faire l'objet de notre étude dans ce chapitre.

On peut affirmer dès lors que les concepts cités ci-dessus ne sont que les maillons d'une chaîne dont la polyphonie est son maillon fort. En effet, le terme de polyphonie emprunté à la musique et appliqué métaphoriquement à la littérature, est un mot complexe qui se construit à partir de notions plus primitives. Nous voulons prouver que notre corpus répond aux caractéristiques du roman polyphonique développées essentiellement dans les œuvres bakhtiniennes et appliquées aux romans dostoïevskiens.

En étudiant les romans de Dostoïevski, « *le créateur du roman polyphonique* »¹, le linguiste russe, Mikhaïl Bakhtine nous enseigne dans ses écrits qu'ils « *consistaient à bâtir un monde polyphonique, en cassant les formes établies du roman européen essentiellement monologique (homophonique)* ».²

¹ M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 33.

² M. BAKHTINE, op.cit., (1970), p. 34.

Donc les romans polyphoniques ont pour trait fondamental, la présence d'une pluralité de voix et de consciences. C'est un phénomène selon lequel le discours fait se confronter différentes voix hétérogènes, à l'instar des répliques d'un dialogue. On parle alors de dialogisme qui est souvent synonyme de plurivocalité, d'hétérogénéité ou de polyphonie. Le dialogisme, qui s'oppose au monologisme, voit dans un mot, un mot sur le mot. Et c'est ainsi que le mot devient polyphonique.

II. 2. 1. Le discours romanesque comme discours transgressif.³

Le dialogisme est aux yeux de Bakhtine, le mieux illustré dans la structure du langage carnavalesque. Dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, on lit: « *Carnaval/ carnavalisation littéraire : écriture qui se fait espace où l'on peut trouver le dialogisme, la polyphonie, la différence.* »⁴

Bakhtine voit que le discours narratif est un interdit qui vient s'opposer à une autre forme qui est le monologisme qui n'arrive pas à transgresser, à s'opposer au discours officiel. Selon l'optique carnavalesque, l'écrivain suit une logique qui dépasse la logique du discours de la culture officielle. C'est en cassant les normes du langage codifié que le discours carnavalesque arrive à atteindre les contestations sociale et politique : « *Les lois, les interdictions qui déterminent la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval.* »⁵

³ Vu le chevauchement des éléments polyphoniques, les sous-titres, dans ce chapitre, ne peuvent être bien évidemment, qu'approximatifs.

⁴ <http://www.fabula.org/> Le dictionnaire international des termes littéraires : <http://www.ditl.info/>
⁵ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 170.

En nous référant à notre corpus, on trouve qu'Alger est dépeint comme un lieu sauvage et anarchique. Nous rappelons que les trois romans retracent trois périodes marquées par de fortes violences en Algérie. Dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques*, les prisonniers sont en plein désarroi. Ils n'ont aucun espoir de recouvrer la liberté. Le héros annonce : « *Il me semble que jamais plus je ne reverrai mon doux pays et les chers êtres que j'y ai laissés.* »⁶ Ramdane, un personnage de Mouloud Mammeri précise : "(...) *de la guerre et de mon dernier poumon, je ne sais pas lequel tiendra le dernier quart d'heure.*"⁷, il ajoute : "*Je ne la verrai pas, votre indépendance...*"⁸ Dans *Peurs et mensonges*, on lit : "*Cela commence comme dans une mauvaise histoire par beaucoup d'agitation et de bruit.*"⁹

Les captifs subissent le calvaire dans un monde sans loi. Ils sont soumis à un régime « *impitoyablement sauvage* » : « (...) *je ne puis comprendre qu'un homme soit le maître d'une collectivité nombreuse et la dresse à ses goûts; je ne puis admettre qu'un potentat quelconque ait le pouvoir de régir un monde sous l'inspiration arbitraire de ses caprices.* »¹⁰ D'autres personnages dans *L'Opium et le Bâton* et dans *Peurs et mensonges* soulignent : "*Le capitaine dit encore qu'il ne voulait pas faire la distinction entre innocents et coupables parce que tous étaient coupables.*"¹¹ "(...) *je vous donne une heure pour évacuer Tala. Dans une heure le village sera détruit... au canon!*"¹² "*L'armée et les terroristes sont d'accord pour tuer tous ceux qui veulent les empêcher de se faire la guerre. Ils ont conclu une sorte de pacte...*"¹³

⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 40.

⁷ M. MAMMERI, op. cit., p. 89.

⁸ M. MAMMERI, op. cit., p. 307.

⁹ A. KHELLADI, op. cit., p. 17.

¹⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 101.

¹¹ M. MAMMERI, op. cit., p. 360.

¹² M. MAMMERI, op. cit., p. 367.

¹³ A. KHELLADI, op. cit., p. 56.

On peut dire que c'est également d'une manière carnavalesque que les deux héros franchissent les barrières sociales en tombant amoureux, le premier, de la fille de son maître : « *Peut-être est-elle enceinte ?* »¹⁴, et le second, d'une française: elle est déjà enceinte. On se situe hors de toute hiérarchie sociale, les distances sont abolies et les contraires sont associés. Il s'agit d'un amour entre deux personnes de cultures et de religions différentes, c'est-à-dire d'une rencontre entre le Même et l'Autre. On est au cœur de l'ambivalence.¹⁵

Après quelque temps, on assiste, dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques*, à un événement selon lequel Omar Ledioussé, et Zineb, la fille de Baba Hadji, sont « *unis désormais par les liens les plus canoniques de la religion musulmane* ».¹⁶ Le nouveau converti épouse donc Zineb et à travers elle l'Islam, la religion qu'il va renier au moment de sombrer dans la folie.

Dans les trois textes, les familles sont présentées sous forme de « *collectivités carnavalesques* ». Comment peut-on l'illustrer?

Dans l'œuvre de Chukri Khodja on trouve: Omar Ledioussé, un renégat français (monde occidental), est l'ébauche d'un musulman. Il va redevenir chrétien. Sa femme est la fille de son maître (monde oriental). Le fils Youssef est devenu « *muphti* », parlant la langue arabe. La langue de son père (le français) « *ne sera jamais la sienne* ». La relation du père de cette famille « *essentiellement musulmane* » avec son beau père Baba Hadji, reste toujours celle d'un esclave à son maître. Ce dernier n'a pas cessé de lui dicter ses ordres.

¹⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 52.

¹⁵ Nous revenons plus loin sur ce terme.

¹⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 73.

Dans *L'Opium et le Bâton*, "tous les rôles sont pris dans la famille"¹⁷. La mère, "la tradition farouche", s'extériorise auprès de sa fille Farroudja, "la veuve victime du destin"¹⁸ en ces lignes: "Ton frère Blaïd dénonce aux Chrétiens les combattants de la guerre sainte. Bachir est médecin, les Chrétiens ont ravi son cœur. Il ne vient jamais à Tala. Il m'envoie de l'argent, (...) C'est son visage que je veux (...) Toi, tu es une fille, tu ne comptes pas. Ali est allé avec ceux de la montagne sans même m'en avertir, (...) Et tous les soirs j'écoute mon cœur supputer s'il est vivant ou mort, (...) et je cours les forêts dans l'espoir de le rencontrer et je ne le rencontre pas..."¹⁹

Dans *Peurs et mensonges*, le héros Amine et sa sœur Ouardia représentent deux points de vue tout à fait contradictoires face à la situation vécue. Amine Touati dévoile: " (...) j'étais jaloux, je lui en voulais pour son audace. Elle sortait la nuit, faisait de la politique, et moi je restais dans mon trou, apeuré, traumatisé par l'idée qu'on allait me tuer."²⁰ Il ajoute: " (...) et puis, elle, elle n'a jamais peur."²¹ Un jour Ouardia a parlé à la radio pour dénoncer les terroristes. Amine proteste: "J'eus du mal, ce jour-là à comprendre que ma sœur Ouardia se lamentait ainsi sur le sort de la patrie."²² Il l'a interrogée si elle a pensé à ses enfants et à leurs parents en s'exposant ainsi devant tout le monde. Il crie: "espèce d'inconsciente!"²³ Elle répond: "On ne meurt qu'une fois, et je m'en fous! Et toi, y penses-tu quand tu fais du journalisme?"²⁴ Un peu plus loin, il vocifère: "Moi je souffre et toi tu chantes."²⁵ Le jour où il a décidé de s'enfermer "à double

¹⁷ M. MAMMARI, op. cit., p. 102.

¹⁸ M. MAMMARI, op. cit., p. 103.

¹⁹ M. MAMMARI, op. cit., p. 55.

²⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 45.

²¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 50.

²² A. KHELLADI, op. cit., p. 46.

²³ A. KHELLADI, op. cit., p. 47.

²⁴ A. KHELLADI, op. cit., p. 47.

²⁵ A. KHELLADI, op. cit., pp. 47-48.

tour dans sa chambre"²⁶, il précise: "J'ai prévenu Ouardia qui a ri de moi."²⁷ Le héros récapitule: "Les rares fois où nous parlions, la discussion prenait des allures de dispute."²⁸

La carnavalisation des scènes suivantes, puisées respectivement dans les trois romans, est aussi intéressante.

« Une échauffourée éclatait soudain à Djemaâ Ketchaoua (Notons que le lieu du carnaval est la place publique). (...) Un homme, un musulman, un néophyte venait d'abjurer de la manière la plus inattendue et la plus choquante. Il avait attendu que les croyants fussent plongés corps et âme dans le recueillement de la prière de la peur, pour se prosterner en chrétien et en ce lieu essentiellement musulman, dire une prière catholique, qui n'avait rien de commun avec la prière de la peur. Ce fut le scandale, l'exaspération, le délire même. »²⁹ C'est ainsi que cet espace consacré principalement au culte musulman devient ambivalent où le héros a prononcé une prière catholique pour exprimer son retour à la religion chrétienne. Cela est rendu possible par le carnaval qui rapproche, réunit, marie et amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas.

Tassadit est la maman, dans *L'Opium et le Bâton*, à qui on a enlevé un bébé. Au lieu de le regretter, on note ces réactions: "Elle (Tassadit) regarda autour d'elle, (...) comme si elle allait retrouver là son enfant, puis elle se mit à tourner sur elle-même comme une toupie, puis elle s'arrêta, mit ses mains à plat sur ses cuisses et éclata de rire. "C'est fini! Tu ne me suivras plus partout comme une mouche, tu ne te cramponneras plus à mon cou, tu ne colleras plus à ma peau comme une punaise. Je suis débarrassée de toi. C'est bien fait. Tu suçais mon sang, mon sein, la moelle de mes os,

²⁶ A. KHELLADI, op. cit., p. 54.

²⁷ A. KHELLADI, op. cit., p. 54.

²⁸ A. KHELLADI, op. cit., p. 56.

²⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 120.

tu suçais ma vie. Si j'allais dormir tu braillais. (...) Si j'allais sortir tu t'accrochais à mes robes et tu vociférais. (...) Si tu avais faim tu mordais mon sein (...), il m'a blessée de partout. L'imbécile!"³⁰

Un personnage de Aïssa Khelladi raconte l'assassinat d'un commissaire de police massacré chez lui, sous les yeux de sa femme et de ses enfants, un vendredi à l'heure de la grande prière: *"Une fiction raconte-t-elle: (...) Les voilà en train de déjeuner ensemble (les deux frères) lorsque retentit la voix du muezzin. Alors, le frère s'essuie doucement la bouche, repose sa serviette sur la table et se lève comme pour s'apprêter à faire sa prière. Mais au lieu de cela il tire une arme, la pointe sur le commissaire et dit calmement: "Le front t'a condamné à mort." Puis il fait feu par deux fois sans un regard pour sa belle-sœur qui était là. Elle a tout vu. Les enfants aussi."³¹*

A son tour, le héros de Aïssa Khelladi affrontent les dirigeants qui sont responsables, à ses yeux, du dysfonctionnement des institutions: *"(...) la faute n'incombe pas aux maquisards ou aux idéologies dont ces derniers se réclament, mais aux dirigeants. Dans ce cas de dysfonctionnements institutionnels graves, les dirigeants doivent absolument se démettre."³²*

Et pour illustrer la subversion du sens de la hiérarchie de la société nous proposons la scène où le marin Catchadiablo, un personnage de Chukri Khodja, propose au Pacha, « le seigneur », « le terrible Barberousse » Kaireddine de le remplacer à la tête « du gouvernement » : *« Si tu le désires, sidna El Pacha, nous allons changer de place; prends la mienne et je te remplacerai à la tête du gouvernement. Crois-tu que je ne sois pas de taille à faire un bon Pacha ? (...) du moment que tu es le*

³⁰ M. MAMMERI, op. cit., pp. 302-303.

³¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 111.

³² A. KHELLADI, op. cit., p. 180.

*Maître, tu pourrais, par simple plaisanterie, me proclamer Pacha à tes lieu et place. »*³³

C'était un contact libre et familial. Les personnages se libèrent de la domination des situations hiérarchiques et s'abordent en toute simplicité. Notons que ce personnage n'a pu aborder le Pacha de telle manière qu'en s'abritant derrière le rire : « *Tout le monde, y compris le Pacha, pouffa de rire* »³⁴ En outre, il était passablement ivrogne : « *Catchadiablo multipliait ses sorties dans la cour et les gorgées de vin délicieux qu'il buvait depuis déjà un certain temps commençait à envelopper son intelligence du voile de leurs vapeurs. Il riait.* »³⁵ C'est un rire carnavalesque dans lequel on permettait « *beaucoup de choses interdites dans le sérieux.* »³⁶ Etant donné que de tels comportements sont inadmissibles au milieu social, l'auteur a créé un univers à lui où tout est possible. Ce doit être une vie à l'envers « *et personne ne se sent menacé* ». C'est en s'exprimant grâce au masque, qu'on peut adopter une autre loi qui est du domaine de la transgression. C'est la logique du rêve. Le masque est défini dans Encarta 2005 comme un « *objet de déguisement qui donne à son porteur une fausse apparence en recouvrant son visage ou son corps* »³⁷.

Revenons à notre corpus. En insérant son histoire dans la période turque, le scripteur d'*El Euldj, captif des Barbaresques*, attaque implicitement l'occupation française en insistant sur les actions coercitives vécues par Ledieux. Un vécu reflétant directement le sort de n'importe quel Algérien esclave de la période française. Cette sorte de camouflage a permis au narrateur de s'exprimer avec beaucoup de liberté sur les différences et les oppositions existant entre le monde musulman et le

³³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 13.

³⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 13.

³⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 15.

³⁶ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 175.

³⁷ Article "Masque" in Collection Microsoft, Encarta 2005, CD-ROM.

monde chrétien, le monde de l'Autre. Maingueneau affirme que le discours sert seulement de « masque », de travestissement à des intérêts inavouables placés en amont de lui.³⁸

L'incognito permettant de transgresser les interdictions, de dire des vérités, et de dépasser les filets de la censure. On est en présence d'un auteur qui est incertain de l'accueil que trouvera son œuvre, craignant le rejet des maisons d'édition. Il s'est servi donc sciemment du masque pour délivrer son message à la société. Rappelons-le, Chukri Khodja est le pseudonyme sous lequel Hassen Khodja Hamdane a écrit son roman.

II. 2. 2. El Euldj, Bachir Lazrak, Amine Touati; sont-ils des héros tourmentés?

Commençons par El-Euldj. Nous soulignons que ce n'est pas seulement l'auteur qui porte un masque, mais il met en scène un héros masqué et déguisé. Notre héros n'était qu'un « *faux converti* » qui faisait sceptiquement sa prière musulmane. Le narrateur affirme : « *Si Omar Lediousse était donc, sous son accoutrement, l'ébauche d'un musulman(...) S'il avait les dehors d'un adepte de l'Islam, Omar Lediousse avait le cœur foncièrement chrétien.* »³⁹ « *Sa conversion à l'Islam ne fut qu'une parade derrière laquelle avait brillé le feu éphémère d'une passion (...)* »⁴⁰ « *Secrètement, mystérieusement, ce dernier avait conservé sa foi (...) et cette croyance secrète, superposée à une croyance publiquement, mais hypocritement avouée, sera la cause*

³⁸ D. MAINGUENEAU, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 177.

³⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 108.

⁴⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 97.

souveraine d'une vie tourmentée et d'une mort pathétiquement dramatique. »⁴¹

C'est un personnage dédoublé. On trouve en lui deux personnes : la première qui s'appelle Bernard Ledieux est le père d'une famille chrétienne. Il est donc chrétien avec tout ce que le mot christianisme véhicule d'habitudes, de comportements et de prescriptions. La deuxième s'appelant Omar Ledioussse. Il est le père d'une famille « *essentiellement musulmane* » : son fils, Youssef Ledioussse est devenu un « *apôtre de l'islam* », avec tout ce que le mot Islam peut répercuter de différences, d'oppositions et de contrastes par rapport à la religion chrétienne.

A l'image de son « homologue » dostoïevskien, notre héros lutte pour changer la société :

« - Savez-vous ce qui me chagrine en ce moment mes enfants, rétorqua Ledioussse ; eh ! bien, ce sont les injustices humaines.

- Nous savons, reprend si Salah ben Defguet, que ta bête noire est et sera toujours l'organisation actuelle de la société, ce que tu appelles l'injustice sociale. »⁴²

Omar Ledioussse ne cesse de se révolter contre ses maîtres : « *il avait des crises de sourde révolte* »⁴³ , de les critiquer : « *Je finis par ne plus croire qu'ils soient des hommes (...)* »⁴⁴ , et même de contredire vivement Baba Hadji. Quand ce dernier a manifesté sa volonté que Youssef soit muphti, Omar Ledioussse n'a pas pu se maintenir calme : « *Je ne veux pas, je ne veux pas ; ce n'est pas un métier. A mon sens, ces gens, qui*

⁴¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 85.

⁴² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 101.

⁴³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 29.

⁴⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 30.

forment en quelque sorte le clergé musulman, ne sont ni chair ni poisson. Ils passent leur temps à grignoter de la vaine littérature (...) les Tolbas m'énervent par leurs manières un peu particulières et, surtout, par leur esprit de coterie. »⁴⁵ Ce n'est pas le tout. Le héros va jusqu'à se moquer de son maître qui « était pour lui un idiot, un homme sans cœur ayant forme démoniaque »⁴⁶. Quand ce dernier a interpellé son serviteur, on lit : « Instinctivement, (...) il répondit, moqueur : Tu me fais l'effet d'un imbécile, mon ami. Je suis dévoué à tous tes ordres, mais reçois cet hommage de ton serviteur, tu m'obligerais. »⁴⁷

A propos de la « vie tourmentée » de Ledieux / Lediousse, notons que le héros dostoïevskien est aliéné et rejeté par la société. C'est un personnage qui souffre et qui se cherche. Il est insatisfait de sa situation. Ses souffrances portant atteinte à son état physique que psychique. Ces caractéristiques peuvent être directement projetées sur les héros dont on a affaire. Comment ?

Bernard Ledieux qui a tenté l'aventure de l'apostasie, ne retrouve jamais plus la paix de son âme : « En quittant l'ergastule, Ledieux croyait avoir conquis une demi-liberté. Il s'était fourvoyé. C'était au contraire l'ère des brimades qui avait été inaugurée par ce changement dans les habitudes. »⁴⁸ Effectivement, le nouveau converti s'est rendu compte que c'est un « bonheur acquis au prix d'une trahison »⁴⁹, il ne peut plus avoir la conscience tranquille : « Un combat intime se livrait, à vrai dire, dans le cerveau de Lediousse, engendrant chez lui une tristesse et une mélancolie extrême. »⁵⁰ Il n'a jamais oublié sa femme ni ses enfants « de l'autre côté

⁴⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 81.

⁴⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 27.

⁴⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 27.

⁴⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 41.

⁴⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 74.

⁵⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 74.

de la mer »⁵¹. En plus : « *La hantise de sa famille, abandonnée et trahie, le poursuivra sans relâche et ses rêves et ses cauchemars seront peuplés des ombres les plus horribles ; sa femme et ses enfants lui apparaîtront sous forme de démons épouvantables et cruels.* »⁵²

Bref, son désarroi est reflété dans ces deux passages : « *Un désarroi insurmontable régnait dans son cerveau. Son moral en ébullition sans cesse ne trouvait de répit que lorsque le sommeil l'abattait comme une masse inanimée sur une pierre ou sur un tas d'ordures au bord de l'eau.* »⁵³ « (...) *son esprit, harcelé par le déchirement moral, avait une certaine répercussion sur son état physique, s'ébranlant sans cesse.* »⁵⁴ Son aliénation est apparente dans ses monologues. Il se demande « *s'il n'y avait pas dans ses attitudes bizarres, dans ses gestes insolites ou dans ses paroles incohérentes, un indice de démence* »⁵⁵. Il ajoute : « *Ah, là, là, je ne sais ce qui m'attend dans la vie. L'avenir est noir devant moi.* »⁵⁶

Maintenant c'est l'impasse. Lediousse est « *coincé* », « *son retour à sa religion première était d'une brûlante nécessité* ». Il était face à face avec un vrai dilemme : « *un nouveau parjure et la mort, une évasion pleine de périls et la liberté* »⁵⁷. Nul choix n'était pour lui sans danger.

Suite à l'apostasie, cet « *agneau qui quitte le bercail* » se trouve répudié par la société. « *Il ne pouvait avoir confiance à présent ni aux captifs ni aux musulmans* »⁵⁸. « *Nul n'était près de lui* ». Même son ami Cuisinier, « *l'apôtre évangélique* », lui explique : « *tu sais bien qu'après une transformation pareille, c'est la méfiance entre nous. C'est la*

⁵¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 39.

⁵² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 74.

⁵³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 74.

⁵⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), pp. 75-76.

⁵⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 68.

⁵⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 89.

⁵⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 97.

⁵⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 75.

conséquence logique de ton transfuge »⁵⁹. Pas une dévalorisation n'a été épargnée pour désigner le « *pauvre* » Lediousse. On l'a traité de « *euldj* », de « *monstre* », de « *mansis* », d'un « *être abject* », de « *renégat* », de « *traître* » ... Ce n'est pas le fruit du hasard que le personnage romanesque de Chukri Khodja évoque ces désignations. En effet, le musulman qui abandonne les prescriptions de l'islam n'est qu'un « *traître* » qui sera rejeté par le peuple musulman. Et l'auteur insiste sur le fait que si un nombre très restreint fait l'exception, de renier l'islam étant faible, l'écrasante majorité de la population combat toujours et préfère mourir debout que de vivre à genou.

En discutant avec Cuisinier qui était son « *compagnon de chaîne* », El-Euldj délivre qu'il regrette tout ce qu'il avait fait. Son mariage avec Zineb ainsi que l'apostasie ont été à la base d'une mort pathétique après un accès de folie. Avant sa mort, le héros évoque le feu : « *Le feu, le feu va me dévorer* »⁶⁰. C'est un feu que nous jugeons carnavalesque et qui doit être flambé à la fin des cérémonies. Bakhtine nous précise que l'image du feu carnavalesque est profondément ambivalente car il est à la fois destructeur et rénovateur. En réalité, cette mort du héros est inévitable. Ce dernier doit se purifier, se renouveler et se dépasser.

Retraçons à présent le parcours de Bachir Lazrak à travers *L'Opium et le Bâton*. On peut d'emblée juger qu'il est un être hybride vu les rôles contradictoires qu'il a joués. Cette diversité de rôles a véhiculé bien évidemment une pluralité de points de vue.

Au début du récit, on se retrouve face à un héros indifférent vis-à-vis de la guerre de libération nationale: "*Quand elle avait éclaté, il avait*

⁵⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 58.

⁶⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 136.

dit: c'est du bricolage. Ça ne tiendra pas."⁶¹ En lui adressant la parole, un personnage dénonce: " *Tu te bouches les oreilles pour ne pas entendre, tu fermes les yeux pour ne pas voir, et, parce que tu ne vois, tu n'entends rien, tu crois qu'il ne se passe rien non plus? Oui... Seulement quand l'autruche cache sa petite tête dans le sable, elle oublie qu'elle montre toujours son gros cul.*"⁶² D'ailleurs, lui-même confirme: " *J'ai quitté Alger pour fuir tout cela, pour ne plus vivre dans l'atmosphère de cette guerre que tout le monde fait à tout le monde.*"⁶³

Un peu plus loin, on découvre: étant médecin, le docteur Bachir Lazrak, de la troisième Wilaya, s'est "*brillamment acquitté de la tâche de réorganisation du service qui lui avait été confié.*"⁶⁴ "*Depuis trois mois que Bachir était à la Trois il en connaissait le secteur presque piton par piton depuis Alger jusqu'à Sétif. Du moins le service sanitaire était-il maintenant organisé et suffisamment pourvu.*"⁶⁵ Malheureusement, il a été blessé devant l'ennemi. "*Son état ne lui permet pas d'assurer son service dans les conditions difficiles de l'armée de l'intérieur avant un an.*"⁶⁶ Tout en étant déguisé, le médecin blessé, passe pour "*un vendeur d'œufs*": "*Des œufs... Ah!... des œufs.*"⁶⁷ Par la même occasion, il n'a pas manqué de revoir son amie Claude: "*Encore heureux que personne ne l'eût vu entrer chez Claude avec son panier d'œufs et sa tenue de paysan.*"⁶⁸

Lors de sa présence au maquis, Bachir Lazrak a fait preuve d'audace et surtout de persévérance. En dépit de sa maladie: "*Bachir avait*

⁶¹ M. MAMMERI, op. cit., p. 42.

⁶² M. MAMMERI, op. cit., p. 10.

⁶³ M. MAMMERI, op. cit., p. 66.

⁶⁴ M. MAMMERI, op. cit., p. 145.

⁶⁵ M. MAMMERI, op. cit., p. 141.

⁶⁶ M. MAMMERI, op. cit., p. 145.

⁶⁷ M. MAMMERI, op. cit., p. 146.

⁶⁸ M. MAMMERI, op. cit., p. 157.

froid. (...) Bachir était hépatique et les hépatiques sont frileux (...).⁶⁹, il n'a épargné aucun moment pour être au secours des blessés: "Ses genoux soudain ne le portaient plus. Il s'assit, porta la main sur son front: il était moite de sueur."⁷⁰ "Vers midi il tomba, mort de fatigue, dans un coin du refuge, à même la terre."⁷¹

Naturellement, Bachir a vécu des moments difficiles suite à ce nouveau mode de vie auquel il ne s'est pas encore habitué: "*(...) les pataugas lui (de Bachir) raclaient la peau des pieds. Messaoud, (son guide) ne se retournait jamais. Il ne s'arrêtait jamais non plus pour souffler. (...) Ils marchèrent en silence plus de cinq heures... (...) La peau des talons et des orteils lui cuisait. Bachir luttait contre le sommeil qui pesait sur ses épaules avec la Lambretta.*"⁷² Pendant la route au maquis, Bachir se sent vraiment fatigué, il demande à Messaoud: "*Si on se reposait un peu? (...) Je vais enlever les pataugas. Ils me brûlent les pieds. (...) Et puis je crois qu'ils ont pris eau, c'est tout mouillé dedans. Je vais au moins enlever les chaussettes... - Ce n'est pas l'eau, dit Messaoud, c'est le sang.*"⁷³

Sa blessure devant l'ennemi lui a provoqué des douleurs insupportables. Il en a vraiment souffert: "*Il avait des douleurs atroces dans les jambes.*"⁷⁴ "*Pour soulager ses cuisses, ses mollets lacérés de lames aiguës il allongeait les pieds ou les ramenait doucement sur les barreaux de la chaise, mais la douleur parfois était si intolérable qu'il avait envie de crier.*"⁷⁵

⁶⁹ M. MAMMERI, op. cit., p. 169.

⁷⁰ M. MAMMERI, op. cit., p. 45.

⁷¹ M. MAMMERI, op. cit., p. 116.

⁷² M. MAMMERI, op. cit., p. 109.

⁷³ M. MAMMERI, op. cit., p. 110.

⁷⁴ M. MAMMERI, op. cit., p. 146.

⁷⁵ M. MAMMERI, op. cit., p. 159.

Le héros a manifesté sa révolte à plusieurs reprises. On entend souvent des cris de l'insurgé: *"Depuis trois ans, nous sommes recherchés, emprisonnés, battus, torturés, accommodés à toutes les sauces, tués de toutes les manières, pour que nous nous rendions... à la raison ou à la force. Séduire ou réduire, mystifier ou punir, depuis que le monde est monde, (...) on n'a jamais eu à choisir qu'entre ces deux pauvres termes: l'opium ou le bâton."*⁷⁶ *"Tu crois qu'il est juste qu'ils payent depuis cent trente ans des crimes qu'ils ignorent?"*⁷⁷ Etant conscient des "mensonges" de la presse, il refuse d'assumer le rôle d'un individu soumis: *"La presse d'Alger, sa radio sont des entreprises de viol organisé. Je n'aime pas être violé."*⁷⁸

Arrivons à Amine Touati, le héros de Aïssa Khelladi. Amine Touati est déchiré par l'angoisse: *"Ma tristesse est incommensurable."*⁷⁹ Cet être à l'esprit tourmenté est fasciné par l'idée de sa mort: *"(...) l'idée ne me quitte plus: un tueur perspicace viendra tourner la poignée de la porte. Il lui suffira d'ouvrir, (...) Consciencieusement, j'ai examiné les voies de secours possibles. (...) Je peux m'imaginer, alors lui échappant sans dommage: je n'aurai qu'à me laisser glisser le long de la conduite d'eau qui court sur le mur de l'immeuble; une fois à terre, j'irai me réfugier à la brigade de gendarmerie qui se trouve non loin de là."*⁸⁰

Après un certain temps, le héros constate que la situation s'aggrave encore et que les conditions de vie deviennent de plus en plus dures: *"C'est*

⁷⁶ M. MAMMARI, op. cit., pp. 11-12.

⁷⁷ M. MAMMARI, op. cit., p. 29.

⁷⁸ M. MAMMARI, op. cit., p. 10.

⁷⁹ A. KHELLADI, op. cit., p. 28.

⁸⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 41.

devenu invivable ici... c'est impressionnant!"⁸¹ Amine se sent ligoté. Sa liberté est bafouée et son cœur est crevé:

"On a cousu ses lèvres avec une grosse aiguille

On a coupé sa langue avec une hache

On a crevé ses yeux avec des tisonniers

On a empalé des pieux dans ses oreilles

On a étalé le plomb là où émergeait sa sensibilité."⁸²

Ces circonstances ont poussé Amine à prendre certaines mesures jugées, à ses yeux, efficaces pour échapper au danger: *"Je prends les précautions d'usage avant de pénétrer dans l'immeuble: voir si personne n'est devant le portail à guetter mon arrivée, si personne ne m'a suivi pour savoir où j'habite; et aussitôt, certain de mon affaire, je m'engouffre dans l'entrée et monte les cinq étages, deux marches par deux, aussi vite que je peux."⁸³ Malgré "les précautions d'usage prises", le héros ne se sent nullement à l'abri du danger. Il s'exclame, s'interroge et constate: *"Quels temps dramatiques! Il faut que je trouve une solution. Le pressentiment qu'un tueur s'apprête à m'assassiner me reprend. Il faut trouver une solution... Mon Dieu! Est-ce que je vais mourir?"⁸⁴ "La bête est dehors qui m'attend."⁸⁵ "Bon Dieu, c'est moi qui deviens fou..."⁸⁶**

Puis, Amine revient sur ses hésitations, ses pensées, ses réflexions et ses questionnements pour nous révéler: *"(...) heureux d'être encore en vie, (...) mais malade, le visage à la fois brûlant et livide, le cœur, enfin*

⁸¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 139.

⁸² A. KHELLADI, op. cit., p. 98.

⁸³ A. KHELLADI, op. cit., p. 87.

⁸⁴ A. KHELLADI, op. cit., p. 144.

⁸⁵ A. KHELLADI, op. cit., p. 98.

⁸⁶ A. KHELLADI, op. cit., p.66.

affranchi de l'angoisse qui l'étreignait, (...) je peux reprendre mon calme et faire le point."⁸⁷ Etant enfermé "dans l'engrenage de la peur et de la mort"⁸⁸, encore une fois, le héros dévoile sa souffrance et sa douleur, son agitation et son mal: "Dans l'obscurité ma voix tremble, mes mains tremblent, mon corps tremble."⁸⁹ "Mon cœur s'essouffle, mon corps s'enflamme (...)."⁹⁰ "Mon esprit est agité et mon imagination flambe."⁹¹

Amine Touati n'a pas voulu rester à l'écart des problèmes politiques. Il s'interroge: "Plus de quatre millions d'électeurs ont voté pour le Front. Sont-ce tous des assassins?"⁹² Cette fois-ci, il pose la question sur "l'identité des tueurs": "J'ai peur parce que je ne connais pas l'identité des tueurs. Je ne sais pas qui tue."⁹³ Tout de suite, il donne la réponse: "Les tueurs en uniforme eux aussi tuent, à toute heure."⁹⁴ Il a une vision critique vis-à-vis de "ce bas monde" où il y a "trop de dysfonctionnements, trop d'ambitions opposées."⁹⁵ De même, le héros exprime son mécontentement dans le passage suivant: "Je m'en prends au pouvoir en place, également, pour souligner sa responsabilité dans le développement de la violence armée ou, plus simplement, son incapacité à juguler le phénomène terroriste."⁹⁶

Bref, nous l'avons vu, les trois héros sont insatisfaits de leurs situations. Ils souffrent. Et ils luttent pour changer, chacun à sa façon, la société.

⁸⁷ A. KHELLADI, op. cit., p. 88.

⁸⁸ A. KHELLADI, op. cit., p. 81.

⁸⁹ A. KHELLADI, op. cit., p. 76.

⁹⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 27.

⁹¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 82.

⁹² A. KHELLADI, op. cit., p. 179.

⁹³ A. KHELLADI, op. cit., p. 179.

⁹⁴ A. KHELLADI, op. cit., p. 148.

⁹⁵ A. KHELLADI, op. cit., p. 228.

⁹⁶ A. KHELLADI, op. cit., p. 129.

II. 2. 3. L'assimilation, le drame, la peur comme trois idées motrices, respectivement, des romans en question.

Les parcours romanesques des héros, tels qu'ils ont été présentés précédemment, nous rappellent la définition sociologique, culturelle et historique du héros dostoïevskien ; de laquelle est parti B. M. Engelgardt pour marquer l'originalité de l'œuvre de Dostoïevski : « *Celui-ci est un roturier appartenant à l'intelligentsia, qui s'est coupé de la tradition culturelle, de ses origines, de la terre, et qui se trouve désarçonné (...). Ce genre d'hommes entretient avec l'idée des rapports particuliers : il est sans défense devant elle, devant sa puissance : car il n'a pas de racines dans l'existence et se trouve dépourvu de traditions culturelles. Il devient un "homme de l'idée", possédé par l'idée. Quant à celle-ci, elle devient chez lui une idée-force, qui détermine et dénature despotiquement sa conscience et sa vie. L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage : ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée, et le romancier relate non pas la vie du personnage, mais celle de l'idée en lui (...) Il s'ensuit que c'est l'idée maîtresse du personnage qui, dans sa description, occupe la place prépondérante, et non sa biographie (...) De là cette appellation de "roman idéologique" attribuée au genre littéraire de Dostoïevski. Ce n'est pourtant pas un roman à thèse ordinaire, un roman à idée.* »⁹⁷

Par analogie, on trouve : El Euldj est un personnage « *instruit* », il appartient à l'intelligentsia. Etant captif, il s'est coupé de la tradition culturelle, de ses origines et de la terre. Il est « *l'être damné décrit dans les histoires religieuses* »⁹⁸. Il est reconnu par « *sa faiblesse de caractère* »⁹⁹.

⁹⁷ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), pp. 53-54.

⁹⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 75.

⁹⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 61.

L'idée de l'apostasie ne l'a jamais quitté. Il est « *possédé par cette idée* » qui « *devient chez lui une idée-force, qui détermine et dénature despotiquement sa conscience et sa vie* ». Le narrateur nous enseigne : « *Et alors une voix secrète s'écriait en lui, dans le silence de la rêverie : "traître tu seras châtié"* »¹⁰⁰. Il ajoute : « *Cette voix mystérieuse le harcèlera (...)* »¹⁰¹.

Le docteur Bachir Lazrak est un personnage "*instruit*". Il appartient à l'intelligentsia. Il est un médecin algérien qui est "*sorti de la faculté de médecine de Paris*"¹⁰² et "*qui avait appris le français (...)*"¹⁰³ " *A cause de la guerre, des mensonges de la radio, de ses silences, à cause de tout! Il a envie d'être seul.*"¹⁰⁴ Vu la situation coloniale vécue, "*le docteur Lazrak était mal à l'aise.*"¹⁰⁵ "*Bachir n'arrivait pas à mettre en ordre ses pensées.*"¹⁰⁶ "*Il plongeait dans un sommeil agité.*"¹⁰⁷

Amine Touati est un personnage "*instruit*". Il appartient à l'intelligentsia. Il est "*un journaliste "connu", "honnête", "patriote"*"¹⁰⁸ Poussé par la peur, il déclare: "*Je visais la chambre, je visais la solitude, je visais l'enfermement.*"¹⁰⁹ "*Ça y est! J'ai pris la décision de m'enfermer à double tour dans ma petite chambre du fond du couloir.*"¹¹⁰ "*Je me suis enfermé et je suis resté tranquille pendant quelques jours.*"¹¹¹ L'idée "*d'être tué*", ne l'a jamais quitté. Il est "*possédé par cette idée*" qui "*devient chez lui une idée-force, qui détermine et dénature despotiquement sa conscience*

¹⁰⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 78.

¹⁰¹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 79.

¹⁰² M. MAMMERI, op. cit., p. 17.

¹⁰³ M. MAMMERI, op. cit., p. 15.

¹⁰⁴ M. MAMMERI, op. cit., p. 29.

¹⁰⁵ M. MAMMERI, op. cit., p. 42.

¹⁰⁶ M. MAMMERI, op. cit., p. 46.

¹⁰⁷ M. MAMMERI, op. cit., p. 46.

¹⁰⁸ A. KHELLADI, op. cit., p. 201.

¹⁰⁹ A. KHELLADI, op. cit., p. 54.

¹¹⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 54.

¹¹¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 55.

et sa vie." Il annonce: "*Mon esprit est agité et mon imagination flambe.*"¹¹²
Il ajoute: "*Et je préfère m'enfermer plutôt que m'exposer à la mort.*"¹¹³

Comme Dostoïevski, les trois auteurs ne se sont pas intéressés aux vies des héros, mais à celles des idées. Chukri Khodja a accordé une importance à l'idée de l'apostasie et à travers elle, il a prouvé que l'assimilation est impossible. Mouloud Mammeri a mis en exergue le drame vécu par le peuple algérien pendant la guerre de libération nationale. Et Aïssa Khelladi s'est intéressé au sentiment de peur qui provoque souvent des mensonges. Nous jugeons à notre tour que ces romans sont idéologiques.

Nous nous occupons à présent du concept d'assimilation proprement dit. L'assimilation veut dire se fondre dans la communauté de l'Autre. Pendant la colonisation, on doit ajouter la condition : renoncer au statut personnel. Pour avoir accès à la citoyenneté française, le candidat à l'assimilation doit renoncer à ses particularités religieuses, juridiques et culturelles : « *La seule solution pour sortir du statut du colonisé est l'assimilation, dit le pouvoir colonial à l'intelligentsia algérienne naissante.* »¹¹⁴

Notons que, même s'ils accèdent à la citoyenneté française, les intellectuels algériens ne pensaient point à abandonner leur religion maternelle (sauf quelques exceptions). Ces derniers ont été persuadés que l'assimilation est impossible vu l'abîme entre le Même et l'Autre. En effet, « *l'altérité c'est le côté incommunicable et radicalement différent de ce que je connais ou ce que je perçois (...)* »¹¹⁵. Tenter l'assimilation c'est donc être au bord de l'abîme et les discours littéraires en font foi.

¹¹² A. KHELLADI, op. cit., p. 82.

¹¹³ A. KHELLADI, op. cit., p. 56.

¹¹⁴ A. DJEGHLOUL, *Éléments d'Histoire culturelle algérienne*, Alger, E. N. A. L., 1984, p. 79.

¹¹⁵ J. ALI-KHODJA, *Vocabulaire Commenté de Français*, Algérie, Dar-El-Houda, 2004, p. 16.

L'assimilation est toujours vouée à l'échec au niveau de la fiction littéraire. Dans notre corpus, le parcours de Ledieux est présenté comme un exemple négatif d'assimilation, son itinéraire se termine dans la folie et la mort. Alors, la tentative du rapprochement de la communauté de l'Autre s'achève par un échec.

Ce qui a caractérisé le discours d'assimilation dans l'œuvre de Chukri Khodja sont les deux points de vue contradictoires qui sont en jeu. Le premier est représenté par le héros et les individus, appartenant au peuple dominant, qui ont préparé le terrain pour que le candidat glisse sur cette mauvaise pente : « *Eh bien ! tu vas te faire musulman et tu sais que, musulman, tu redeviendras libre, sans chaîne ni marque distinctive. Tu travailleras, tu feras ce que tu voudras, tu seras enfin mon pair. Regarde autour de toi si les renégats ne sont pas aussi heureux que moi. Ils sont bien considérés, respectés et nul ne peut attenter à leur dignité. Qu'en dis-tu ?* »¹¹⁶.

A l'encontre du premier groupe, ceux qui sont en situation de l'opprimé, et à leur tête Albert Cuisinier, cet « *apôtre évangélique* », ont été catégoriques sur ce point : « *Oh ! quelle monstruosité ! Cela n'est point possible. C'est bien Ledieux qui parle de la sorte ? Je n'ose l'admettre. (...) Tu es un monstre. (...) Je t'en prie, Ledieux, ne soit pas si cruel envers toi-même et envers ta famille. (...) Suis l'exemple de ces martyrs, qui jusqu'à la dernière minute, jusqu'au dernier souffle n'ont pas jeté le manche après la cognée et ont tenu bon. (...) C'est une lâcheté. (...) Oui, une lâcheté impardonnable et incompréhensible, une honte, une*

¹¹⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 44.

ignominie. Tu devrais au moins t'inspirer des bons exemples et non pas... »¹¹⁷.

On est attiré par ce « *conflit de points de vue, de jugements (...)* introduits par les personnages »¹¹⁸. Rien d'étonnant sous l'angle de la polyphonie : un texte polyphonique véhicule différents points de vue : « *C'est cela le point contre le point. Ce sont les voix différentes chantant différemment sur un même thème. C'est cela le "multivocalisme" qui traduit la diversité de la vie et la complexité des émotions humaines »¹¹⁹.*

Tout au long du roman de Mouloud Mammeri, on raconte le drame et la tourmente du peuple algérien colonisé. L'Algérie est présentée comme la terre "où les hommes lançaient-ils des bombes et des balles? Où mouraient-ils sous la torture et les coups? Où leurs nuits étaient-elles hantées par la peur et leurs jours par le désespoir? Où étaient-ils coupés en clans comme un melon en tranches?"¹²⁰ On ajoute: "La peur, la bêtise et le mépris peuplaient leurs imaginations et leurs nuits d'assez de fantômes."¹²¹ En effet, "il y a tant de sang, tant de souffrance, tant de morts."¹²² L'opresseur ne ressent jamais de la pitié envers ce peuple opprimé: "(...) dans un immeuble en construction, les paras torturaient à partir de onze heures du soir. Par temps calme, quand les voisins ne tournaient pas à fond le bouton de leurs radios pour couvrir les cris, ils entendaient distinctement les hurlements de ceux dont c'était le tour d'avouer."¹²³ On nous fait découvrir la scène suivante: "Georges vit sortir le Fel du marabout. Il titubait. Pour le faire marcher, le sergent lui donnait

¹¹⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), pp. 47-48.

¹¹⁸ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 136.

¹¹⁹ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 79.

¹²⁰ M. MAMMERI, op. cit., pp. 31-32.

¹²¹ M. MAMMERI, op. cit., p. 17.

¹²² M. MAMMERI, op. cit., p. 7.

¹²³ M. MAMMERI, op. cit., p. 44.

de grands coups de bottes. On ne pouvait pas lire sur la figure du Fel ce qu'il pensait parce qu'elle était tout en sang."¹²⁴

Un personnage explique le bouleversement provoqué par la présence coloniale: *"Tu sais bien qu'ils nous ont gâché la nature à partir du jour qu'ils y sont entrés. La mer est pleine de leurs bateaux, l'air de leurs avions, les forêts de leurs gendarmes... Nous sommes chassés de tout cela..."*¹²⁵ Un autre poursuit: *"Il n'y a rien à manger, (...) Il n'y a rien à acheter. (...) L'armée a rationné la farine, l'huile, les grains, tout."*¹²⁶

Dans *Peurs et mensonges*, l'accent a été mis sur le sentiment de peur. La peur d'être tué ne quitte jamais le héros: *"La mort peut frapper à tout moment."*¹²⁷ *"J'ai appris que le nom de Amine Touati figure désormais dans une liste de journalistes à abattre, une liste qui circulerait dans les mosquées algéroises."*¹²⁸ La maman de Amine le sollicite pour quitter le pays pour se sauver. Il lui justifie qu'il est *"déjà mort"*: *"Tu me demandes de partir comme si tu avais peur pour ma vie. Ne sais-tu donc pas que je suis déjà mort. Regarde-moi bien: est-ce que j'existe? Est-ce que tu vois ton fils? Non, tu ne vois rien parce que je suis pure allusion."*¹²⁹ Il continue: *"Je ne suis plus que ma peur. Et c'est par peur que je continue à faire mon métier de journaliste quoi qu'il arrive."*¹³⁰ Il pense toujours à ses quatre neveux. Il veut bien les maintenir à l'écart de *"cette maudite peur"*: *"Il ne veut surtout pas que ces enfants sachent sa peur. Car si sa peur l'épouvante et le révolte, la leur l'anéantirait."*¹³¹ *"Oui, la peur tue et Amine ne veut pas*

¹²⁴ M. MAMMERI, op. cit., pp. 178-179.

¹²⁵ M. MAMMERI, op. cit., p. 9.

¹²⁶ M. MAMMERI, op. cit., p. 63.

¹²⁷ A. KHELLADI, op. cit., p. 24.

¹²⁸ A. KHELLADI, op. cit., p. 30.

¹²⁹ A. KHELLADI, op. cit., p. 95.

¹³⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 94.

¹³¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 21.

que sa mort soit aussi la leur."¹³² Il veut que sa mort soit celle de la peur: "*Mourir, mais pas en leur présence, pour ne pas laisser derrière la mort sa peur encore vivante se perpétuer en eux; mourir pour la tuer, cette maudite peur, l'abattre, en triompher.*"¹³³

Le héros est possédé, traumatisé par ce sentiment: "*Il l'entend qui lui murmure des protestations (...) Sa peur dit: "Qui es-tu, toi, pour te croire sollicité par des forces invisibles et tumultueuses; qui es-tu?"*"¹³⁴ La peur permet également de se projeter dans l'avenir: "*La peur était un sentiment qui n'avait épargné que les inconscients, (...) En somme, il suffisait de regarder droit dans les yeux notre propre peur pour y lire avec certitude notre avenir.*"¹³⁵ "*Mais patience, il reste encore tant de mensonges à confondre.*"¹³⁶

Selon Bakhtine, nous pouvons juger que les idées: d'assimilation, du drame et de peur, telles qu'elles sont présentées sont des idées « vivantes », elles sont « inachevées ». En effet, elles « vivent en une interaction avec d'autres idées ». Elles se manifestent de façon dialogique dans le corpus.

II. 2. 4. Quelques agrammaticalités émergeant dans le corpus.

Pour servir, chacun son projet idéologique, les auteurs ont eu besoin de casser certaines normes sociales. C'est ce que les critiques appellent : une agrammaticalité. Riffaterre la définit en ces termes : « *Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée (...) Elle est sentie*

¹³² A. KHELLADI, op. cit., p. 21.

¹³³ A. KHELLADI, op. cit., p. 21.

¹³⁴ A. KHELLADI, op. cit., p. 22.

¹³⁵ A. KHELLADI, op. cit., p. 228.

¹³⁶ A. KHELLADI, op. cit., p. 26.

comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. »¹³⁷

Ayant pour objectif de faire entendre la voix du peuple opprimé à un moment de l'Histoire où on n'a pas le droit à la parole, « *le peuple algérien a tendance à se marginaliser ; il se tait ; il observe ; il n'agit plus* »¹³⁸. Chukri Khodja et Mouloud Mammeri franchissent cet interdit dans l'univers romanesque. Les deux auteurs font dialoguer longuement les personnages algériens. Leurs dialogues portent surtout, sur la monstruosité de leurs maîtres. On entend dire : « *La cruauté de ces tyrans et sous-tyrans vaniteux n'a d'égale que leur cynisme ; ils font assassiner, ils font massacrer ; ils vous font donner des coups de bâton pour une bêtise, ils vous coupent le nez, les oreilles pour le motif le plus futile, que sais-je encore ?* »¹³⁹

A leur tour, deux personnages de Mammeri ajoutent: "*Depuis que les hommes vivent ensemble, toujours ils se sont répartis en deux groupes par définition hostiles: ceux qui commandent, en tout petit nombre, et ceux qui sont gouvernés, en masses, en troupeaux, et les uns pour mener les autres n'ont jamais su trouver que deux moyens: le mensonge ou la violence.*"¹⁴⁰ "(...) *les français ne respectent pas les lois de la guerre*"¹⁴¹, "*il ne leur restait plus qu'à employer l'autre méthode (la violence).*"¹⁴²

On compte énormément de pages dans lesquelles, c'est l'élément dominé qui prend la parole. Donner la parole à l'opprimé au détriment de

¹³⁷ M. RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris, le Seuil, 1983, cité par N. BENACHOUR dans son séminaire sur L'Intertextualité, mai 2004.

¹³⁸ Z. IHADDADEN, *Regard sur l'Histoire de l'Algérie*, Alger, At Turath, 2002, p. 96.

¹³⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 30.

¹⁴⁰ M. MAMMERI, op. cit., p. 11.

¹⁴¹ M. MAMMERI, op. cit., p. 176.

¹⁴² M. MAMMERI, op. cit., p. 12.

l'opresseur n'est possible que dans une situation carnavalesque permettant à tout ce qui est normalement réprimé de s'ouvrir et de s'exprimer « *car tous les protagonistes du grand dialogue participent cette fois sur un pied d'égalité* »¹⁴³.

Sous cet angle, Aïssa Khelladi nous propose la scène carnavalesque suivante: "*Ils sont des milliers dans les rues de la ville et sur les places publiques. Ils scandent: "Dieu est grand" (...) "Nous mourons et nous vivons pour l'Etat islamique." (...) ils martèlent: "Nous sommes des millions! A bas la dictature!" Et la foule les regarde, étonnée par leurs costumes, submergée par leur nombre, fascinée par leur détermination, apeurée par leur colère, (...) Les voici réclamant au roi vaincu, au pharaon terrassé, les clefs de la ville, sous les youyous de femmes voilées agglutinées à leurs balcons. Ils viennent, ils plantent leurs tentes sur les places et dans les jardins publics, (...) pour impressionner, pour s'imposer et, la nuit venue, ils (...) s'endorment, repus, satisfaits, heureux.*"¹⁴⁴

Les scènes carnavalesques sont également caractérisées par tout ce qui est « *inattendu, incongru, inadmissible dans un déroulement "normal" habituel de la vie* »¹⁴⁵. Dans notre corpus, on peut prendre l'exemple de la relation amoureuse entre Zineb et Ledieux (avant sa conversion à l'Islam). C'est une situation qu'a été décrite comme un « *événement inattendu* »¹⁴⁶ d'une part, et comme une « *suprême injure* »¹⁴⁷ d'autre part. Au sujet des "injuries", notons qu'elles relèvent des images carnavalesques. Elles sont fréquentes dans les trois textes. Les citations suivantes nous montrent amplement les vulgarités de ces scènes :

¹⁴³ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 134.

¹⁴⁴ A. KHELLADI, op. cit., pp. 17-18.

¹⁴⁵ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 197.

¹⁴⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 53.

¹⁴⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 53.

« Il en avait assez dit pour que la gaîté papillotante de tout à l'heure se transformât en un duel d'injures et de grossièretés, qui s'entrecroisaient avec les étonnements des uns et les regrets des autres (...) »¹⁴⁸.

"Chienne, fille de chienne! Tu vas voir si Tayeb est un homme! (...) viens crier toi aussi comme les hommes sous les coups de Tayeb. Une voix geignarde et aiguë coupait par instants ses injures."¹⁴⁹

"Je les entends gueuler des insultes. (...) Un policier entreprend une vérification d'identité en brusquant les gens: "Vagin de ta mère! Vagin de ta sœur!"¹⁵⁰ "Maudite soit la religion de ta mère, putain de Dieu!"¹⁵¹

II. 2. 5. L'ironie et l'implicite.

Maintenant, posons la question de l'ironie. A l'oral, celle-ci peut être décelée par « une intonation ou une mimique particulière »¹⁵². Au niveau de l'écrit, par une « gesticulation typographique »¹⁵³. Cette dernière peut être « guillemets, point d'exclamation, point de suspension »¹⁵⁴. Observons les lignes suivantes :

"J'observais que je n'avais pas peur. Je m'attendais à mourir et voilà que l'on allait simplement m'arrêter, quel soulagement!"¹⁵⁵

¹⁴⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 16.

¹⁴⁹ M. MAMMERI, op. cit., p. 293.

¹⁵⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 121.

¹⁵¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 63.

¹⁵² P. CHARAUDEAU et D. MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, voir l'entrée : Ironie.

¹⁵³ Philippe HAMON cité par K. COGARD dans *Introduction à la stylistique*, France, Flammarion, 2001, p. 280.

¹⁵⁴ D. MAINGUENEAU, op. cit., (1991), p. 150.

¹⁵⁵ A. KHELLADI, op. cit., p. 175.

"Quant au juge, qui allait toutes les demi-heures hors de son bureau pour prendre les ordres, le pauvre..."¹⁵⁶

"Un grand brun faisait du café dans un coin. Les autres commentaient en riant les mensonges de France V."¹⁵⁷

« Baba Hadji, c'est pénible de changer de religion, chez nous un apostat est méprisable, chez vous aussi... je verrai, je verrai (...) On n'abandonne pas sa propre religion comme cela, Baba Hadji. On ne rompt pas les liens de tout un passé sans un certain serment de cœur. (...) Et je considère comme une lâcheté de faire fi de tout ce faisceau d'éléments... de la famille. Oh... de la famille ! »¹⁵⁸

C'était la réponse de Ledioussé à Baba Hadji qui lui propose de renier sa religion. Pour ironiser son interlocuteur, il lui clarifie ce que veut dire « l'apostasie ». C'est le colonisé qui donne au colonisateur une leçon de morale.

Kerbrat-Orecchioni précise dans son célèbre, *L'Implicite* : « On traitera alors d'ironique tout propos moqueur, narquois, sarcastique... »¹⁵⁹. L'ironie « qui crée souvent un effet comique, a une visée critique »¹⁶⁰. Maintenant, c'est l'auteur qui ridiculise ce personnage qui accepte de renier sa religion maternelle. Sa dévalorisation est évidente dès l'intitulé du roman. « El Euldj », qui est le nom donné au héros dans le titre, est une appellation fortement péjorative. En arabe, « ildj » signifie

¹⁵⁶ A. KHELLADI, op. cit., p. 203.

¹⁵⁷ M. MAMMERI, op. cit., p. 114.

¹⁵⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), pp. 44-45.

¹⁵⁹ C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 102.

¹⁶⁰ J. GARDES-TAMINE et M. C. HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, France, Bookpole, 2003, p. 103.

« âne sauvage », « rustre »¹⁶¹. (Ce terme a été utilisé par les Maghrébins de l'époque des corsaires pour désigner les renégats).

L'auteur a même voulu amplifier l'ironie en pratiquant sur ce personnage la circoncision. Le narrateur nous décrit l'incident : « *Cette scène avait été d'ailleurs d'un comique outré, Lediousse ayant opposé une certaine résistance avant de se laisser faire par le ventouseur, chargé de l'opération chirurgicale. Un incident burlesque, sur lequel il serait vain d'insister se produisit à ce moment-là.* »¹⁶² On nous laisse également entendre le cri : « (...) ô, ironie du sort (...) »¹⁶³ Insistons sur le point que loin d'être une activité ludique, l'ironie est un geste tourné vers le destinataire. Ne perdons pas de vue, le récit carnavalesque raille, ridiculise, et accentue l'ironie.

Laurent Perrin définit de sa part l'ironie comme « *une forme de tromperie ouverte, de double jeu énonciatif contradictoire, où le locuteur feint hypocritement et paradoxalement d'adhérer à un point de vue qu'il rejette (...)* »¹⁶⁴. Selon cette définition, on peut qualifier la conversion de Lediousse à l'Islam comme ironique. En effet, ce personnage a joué « *un double jeu* »¹⁶⁵ et il a persisté dans sa « *duplicité* »¹⁶⁶ durant de longues années.

L'ironie « *peut s'appliquer à une phrase en particulier, mais aussi à l'ensemble d'un texte qu'elle caractérise* »¹⁶⁷. De ce fait, nous pouvons

¹⁶¹ J. DEJEUX, *Le double désir du Même et de l'Autre chez les romanciers de langue française de 1920 à 1945*, in *Actes du congrès mondial des littératures de langue française*, Padoue, mai 1983, cité par F. HARDI, in D. N. R., « Discours idéologique et quête identitaire dans le roman algérien de langue française de l'entre-deux-guerres », Lumière Lyon 2, C. BONN, 2003, p. 136.

¹⁶² C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 73.

¹⁶³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 78.

¹⁶⁴ L. PERRIN, *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996, p. 145, cité par K. COGARD, op. cit., p. 286.

¹⁶⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 90.

¹⁶⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 90.

¹⁶⁷ P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 319.

affirmer qu'à travers son œuvre, Chukri Khodja a voulu ridiculiser le colonisateur. *El Euldj*, est un message ironique à l'adresse de l'opresseur qui, au nom de "la civilisation", a exterminé notre peuple. Ramdane, un personnage de Mouloud Mammeri appuie: "*A propos de la guerre sinistre que l'on nous fait, ils parlent de conscience, d'humanité, d'Occident, de civilisation. C'est ignoble évidemment.*"¹⁶⁸ Rappelons que parmi les traits les plus importants du roman historique est son caractère volontairement ironique.

Ce qu'il faut souligner, est que « *le mot parodique présente une analogie avec le mot ironique* »¹⁶⁹. La parodie « *désigne une œuvre littéraire ou artistique qui transforme une œuvre préexistante de façon comique, ludique ou satirique* »¹⁷⁰. Bakhtine ajoute que, dans l'antiquité, elle était inhérente à la perception carnavalesque du monde.

Nous remarquons que l'ironie s'inscrit dans un champ d'implicite. Ce dernier s'oppose à tout ce qui est explicite. Il y a donc une part de sous-entendu et d'ambiguïté. « *Dans tout ce que nous disons, chaque fois que nous parlons, il y a une grande part d'implicite* »¹⁷¹. Ajoutons que les scènes historiques offrent généralement un spectacle confus dont il est difficile d'extraire une signification univoque.

¹⁶⁸ M. MAMMERI, op. cit., p. 30.

¹⁶⁹ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 253.

¹⁷⁰ « La parodie selon Daniel SANGSUE », in Encyclopaedia Universalis, Version 10.

¹⁷¹ G. SIOUFFI et D. VAN RAEMDONCK, *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 1999, voir fiche 86.

II. 2. 6. Enumération, répétition, négation et points de suspension.

En addition à tout ce qu'a été présenté plus haut, notons que le corpus dont on a affaire « *utilise plusieurs formules dont : le jargon inintelligible (...); l'énumération (...); la répétition (...); les propos sans suite (...)* »¹⁷². Nous illustrons ces propos par un passage puisé dans l'œuvre de Chukri Khodja:

« - *Croire... croire... ça c'est une autre affaire... croire... sans croire...c'est difficile de croire... de croire... un homme qui ne croit pas.*

- *Mais si, mais si, je crois.*

- *Tes protestations sont intéressées, à mon avis, et rien n'effacera l'impression douloureuse que tu as laissée chez moi, il y a quelques années, quand subitement tu as trouvé cette idée impie et diabolique de devenir ce que tu es...*

- *... apparemment.* »¹⁷³

On est en présence d'une situation fort hybride. Comment pouvons-nous l'analyser sous un angle spécifiquement polyphonique ?

Commençons par le commencement de la citation. On a le verbe « *croire* » avec toute l'ambiguïté qu'il véhicule. Croire c'est tenir pour vrai ou véritable mais sans preuve formelle. Sur les huit lignes qu'on a, ce verbe est répété huit fois. L'une d'elles était sous la forme négative : « *La négation peut également faire l'objet d'une analyse en termes de*

¹⁷² J. KRISTEVA, *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, New York, The Hague, 1970, p. 170.

¹⁷³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 84.

polyphonie »¹⁷⁴. En effet, dans l'expression : « *ne croit pas* », on peut lire la croyance et la non croyance. Cela est explicité par le recours au vocable « *apparemment* » qui ne renvoie qu'aux apparences : « *Fort heureusement pour lui (pour Lediousse), les hommes n'ont point découvert le moyen scientifique de faire l'analyse du cœur humain ou de la pensée de l'homme (...)* »¹⁷⁵.

Le mot « *subitement* » marque à son tour qu'un événement inopiné a eu lieu. Nous l'avons vu, « *l'inattendu* » relève des situations carnavalesques. L'auteur recourt-il aussi aux points de suspension à neuf reprises. Ces derniers marquent tantôt l'ironie : « *(...) c'est difficile de croire... de croire... un homme qui ne croit pas.* », tantôt des propos inachevés : « *(...) de devenir ce que tu es...* ».

Ce n'est pas le tout, le passage nous dévoile non seulement qu'on a deux individus (Ledieux et Cuisinier) qui sont loin de partager le même point de vue ; mais aussi un seul personnage (Ledieux) qui se fait les deux opinions : une « *croyance secrète, superposée à une croyance publiquement, mais hypocritement avouée* »¹⁷⁶. Cela peut être interprété comme une image ambivalente qui possède une hétérogénéité naissant de la présence du Même et de l'Autre. Rappelons que, pour Bakhtine, le roman est le genre privilégié qui représente cette ambivalence.

Ajoutons que tout au long du corpus, les auteurs ont répété à plusieurs reprises : le mot « *barbare* », c'était pour insister sur la cruauté des maîtres, le mot « *peur* », pour mettre en exergue la vie tourmentée des héros et les points de suspension qui marquent le plus souvent l'ironie.

¹⁷⁴ D. MAINGUENEAU, op. cit., (1991), p. 130.

¹⁷⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 108.

¹⁷⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 85.

II. 2. 7. Le discours rapporté.

Parmi les autres formes d'hétérogénéité émergeant dans les trois romans, nous avons le discours rapporté ; selon lequel plusieurs personnages vont prendre la parole. Leurs propos ne se situent pas « *au même niveau que le discours de l'auteur, se trouvant à une certaine distance de celui-ci* »¹⁷⁷. On pose donc le problème de l'insertion d'une situation d'énonciation dans une autre.

On a toujours distingué trois types de discours rapporté : les discours direct, indirect et indirect libre. Nous débutons par la forme la plus visible de cette hybridation textuelle, celle du discours direct. Le style direct est « *celui qui crée la cassure la plus nette dans le récit* »¹⁷⁸. Cette forme permet, par une rupture syntaxique surtout, de démarquer clairement le discours cité du discours citant. Elle se distingue par le recours à un verbe introducteur, parfois en incise, et aux guillemets, le plus souvent, et ce pour marquer l'altérité des propos. Il n'y a donc plus qu'une seule source d'énonciation : "*Khod, Youssef, minauda Zineb, en tendant au fils un morceau de "mekrout". Ouskout ya oulidi.* »¹⁷⁹ On note ici l'insertion, dans les paroles rapportées, de la précision : « *en tendant au fils un morceau de "mekrout"* » qui est assumée par le narrateur.

Le discours direct est souvent convoqué pour rendre compte des pensées des personnages ou bien pour mettre en scène des dialogues. Dans ce dernier cas, il est signalé typographiquement par un tiret, devant chaque intervention, et le passage à la ligne. Selon cette façon les propos sont rapportés fidèlement en préservant la forme originale de l'énoncé : "*Elle se plaignit auprès de toutes ses clientes, en disant: "L'intégriste est un vrai*

¹⁷⁷ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 244.

¹⁷⁸ J. GARDES-TAMINE, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 119.

¹⁷⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 77.

mâle puisqu'il a réussi à faire porter des robes à tous les poilus du pays, les salopes!"¹⁸⁰

L'introduction du discours indirect a pour caractéristique principale « *de donner plus d'importance au narrateur* ». Ce dernier est libre d'ajouter des signes qu'il juge utiles pour la situation de communication. « *D'ailleurs, un grand nombre d'éléments de la syntaxe affective, apostrophes, interjections, phrases sans verbes, etc., ne peuvent être reproduits tels quels dans le discours indirect* »¹⁸¹. Prenons l'exemple: "*Le colonel lui-même a dit que si Amirouche nous a échappé, c'est parce qu'il avait des complices parmi les civils et sans doute ici même...*"¹⁸² On voit que ce style « *repose sur une opération de "traduction" des propos qu'il rapporte* »¹⁸³ sous forme de propositions subordonnées dépendant des verbes.

A l'opposé des deux formes précédentes, le discours indirect libre n'est associé clairement, ni à des marques linguistiques, ni à des signes typographiques. Considérons le passage suivant : « *Ce grand diable qui l'interpellait sans le connaître, en un jargon inintelligible, était pour lui un idiot, un homme sans cœur ayant forme démoniaque.* »¹⁸⁴ On peut le juger comme relevant du discours indirect libre dans la mesure où on n'a aucune indication qu'il y a discours rapporté. De plus, c'est la voix du narrateur qui se trouve combinée à celle du personnage, Ledieux.

Le discours rapporté, sous ses trois formes, a donc contribué à créer une pluralité de voix responsable à une hétérogénéité textuelle féconde.

¹⁸⁰ A. KHELLADI, op. cit., p. 35.

¹⁸¹ J. GARDES-TAMINE, op. cit., p. 120.

¹⁸² M. MAMMERI, op. cit., p. 284.

¹⁸³ K. COGARD, op. cit., p. 247.

¹⁸⁴ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 27.

II. 2. 8. Rencontre des langues et des styles.

Nous nous occupons à présent du style et du langage des textes, bien entendu, dans leur relation avec la polyphonie.

Si l'écrivain a accès à plusieurs langues, il peut les répartir selon une économie qui lui est propre. En écrivant, le créateur n'est donc pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appelle une interlangue. C'est exactement en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de dialogisme que peut s'instituer une œuvre. Le cas des intellectuels algériens francisés, écartelés entre deux mondes et deux cultures, illustre bien ce phénomène dialogique.

La littérature algérienne a montré un désir profond de s'affirmer, d'exister et de dénoncer dans la langue de l'Autre. Une langue qui s'est imposée à l'élite algérienne par les conjonctures de l'Histoire. C'est un choix conditionné par le public auquel ils s'adressent : au lecteur français. L'écrivain qui considère la langue française comme outil d'expression se permet alors de violenter cette langue étrangère qui ainsi remaniée deviendra la sienne : « *L'esthétique romantique résout drastiquement la difficulté puisqu'elle postule que chaque écrivain construit sa langue indépendamment de la langue de tous.* »¹⁸⁵ Henri Krea écrit qu'elle (la langue française) évolue rapidement et que son expression algérienne laisse penser qu'il s'agit d'une nouvelle langue littéraire. Au niveau de notre corpus, on peut illustrer ce remaniement par des déformations lexicales telle que : « *Un mets délicieux avait succédé, sur la table basse, à la traditionnelle chourba. Une vaste tourta de forme circulaire fumait au*

¹⁸⁵D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 257 p., p. 155.

fur et à mesure que les doigts des convives y faisaient des entailles(...) »¹⁸⁶

Le français produit dans les œuvres littéraires algériennes et passé au travers du tamis de la culture algérienne sera spécifique aux Algériens et différent de la langue métropolitaine. En effet, l'écrivain s'est préoccupé de faire une œuvre nationale. A ce sujet Djemel Eddine Ben Cheikh écrit : *« Ce choix (la langue française) ne pouvait manquer d'avoir des répercussions importantes sur l'expression littéraire algérienne. A l'utilisation sociale et politique de la langue française va correspondre une élaboration littéraire. Cette élaboration a été lente et ses fruits relativement tardifs parce qu'elle s'ajuste à l'évolution historique. Elle n'a pu naître que le jour où les créateurs ont été à même d'exprimer en français une réalité authentiquement algérienne (...) Il n'y a plus alors d'ambiguïté : l'écrivain maître de l'instrument linguistique qu'il a choisi ou qui s'est imposé à lui, va se voir reconnaître la qualité d'écrivain national. »¹⁸⁷*

Le créateur algérien colonisé qui coûte que coûte veut faire une œuvre nationale n'a pas hésité à convoquer l'Arabe (ou le Berbère, cas de Mouloud Mammeri), sa langue maternelle. L'intrusion de cette langue dans le texte écrit en français n'est pas fortuite. Ce n'est pas sans raison que Chukri Khodja commence son titre par un mot arabe. A notre sens, il semble dire aux Français que même s'il s'exprime dans leur langue, son premier mot est puisé dans sa langue maternelle et qu'il reste toujours attaché à ses valeurs essentiellement arabo- musulmanes. Alors, dès

¹⁸⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 11.

¹⁸⁷ D. E. BEN CHEIKH cité par N. BENACHOUR dans ses cours dispensés à L'Ecole Normale Supérieure des lettres et des sciences humaines – Constantine, au cours de l'année universitaire 2002-2003.

l'incipit, Khodja annonce qu'il ne va pas s'exprimer naturellement dans la langue de l'Autre. Pourquoi ?

D'abord, il a bien voulu manifester sa volonté d'être le plus près possible de son peuple, valoriser la langue des indigènes et la libérer de la marginalité dans laquelle elle se trouve dans le contexte colonial. La dévalorisation de la langue du colonisé est ainsi illustrée par Albert Memmi : « *Elle (la langue maternelle du colonisé) n'a aucune dignité dans le pays ou dans le concert des peuples. S'il veut obtenir un métier, construire sa place, exister dans la cité et dans le monde, il doit d'abord se plier à la langue des autres, celle des colonisateurs, ses maîtres.* »¹⁸⁸

En addition, ce procédé d'introduction de termes arabes (ou berbères) dans un texte rédigé en français correspond à un besoin naturel de rendre compte, à travers la littérature, des particularités du contexte humain en restant fidèle aux réalités linguistiques du pays et de fournir au lecteur un échantillon de la diversité culturelle du terroir. Cela est illustré par les trois romans qui composent notre corpus. Ne perdons pas de vue qu'*El Euldj*, *Captif des Barbaresques*, *L'Opium et le Bâton*, et *Peurs et mensonges*, sont des romans réalistes où le souci primordial est de réussir une description la plus probable et la plus naturelle possible.

On constate que les auteurs font appel à leurs langues maternelles lorsque la langue française ne possède pas de signifiant correspondant au signifié donné. On prend l'exemple des termes suivants : *Imam*, *mihrab*, *taleb*, *reïs*, *burnous*, *caftan*, *kanoun*, *chourba*, *roumi*, *euldj*, *mektoub*, *houdja*, *djihad*, *hidjab*, *kamis*, *nif*, *imjouhad*, *flij*.

Nous remarquons que les mots étrangers précités ne sont que des vocables puisés dans les langues maternelles des auteurs. Ils ne possèdent

¹⁸⁸ A. MEMMI, *Portrait du colonisé*, éd. J. J. Pauvert, 1966, p. 144, cité par F. HARDI, op. cit., p. 163.

pas des signifiés tout à fait équivalents dans la langue française et marquent des particularités spécifiques au milieu d'origine du scripteur. Cette insertion des mots arabes est incontestablement un élément polyphonique qui accentue l'hétérogénéité de notre corpus.

« *Le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues".* »¹⁸⁹, nous précise Bakhtine. Notre corpus est en mesure de répondre à ce trait de la polyphonie qui explique la diversité de langues et de styles dans les énoncés romanesques :

1) « *Alli, Alli, déclara fermement Ismaïl Hadji, dans la langue franque à Bernard Ledieux, marin à peine débarqué de l'Espérance, toi viens avique moi, Lou Pacha mi donni toi trabaja li moro ; à la casa de moi donar El Khoubz et fazir al visalle trabaja bono emchi ya mansis* »¹⁹⁰

2) « *Salam âlikoum* »¹⁹¹ « *Inch'Allah.* »¹⁹²

3) « *Bu rsas itsnadif aman (l'homme atteint d'une balle cherche l'eau).* »¹⁹³ « *Soussem, dit Ali, tais-toi.* »¹⁹⁴ « *Lemmer d nek.* »¹⁹⁵ « *Amm abbou deg genni.* »¹⁹⁶

4) « (...) *machi mlih hadak.* »¹⁹⁷

5) « *C'est bien comme cela que tu prépares les kenidlates.* »¹⁹⁸

6) « (...) *viens nous allons blaguer un moment.* »¹⁹⁹

¹⁸⁹ M. BAKHTINE, op. cit., (1978), p. 88.

¹⁹⁰ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 27.

¹⁹¹ A. KHELLADI, op. cit., p. 33.

¹⁹² A. KHELLADI, op. cit., p. 195.

¹⁹³ M. MAMMERI, op. cit., p. 139.

¹⁹⁴ M. MAMMERI, op. cit., p. 363.

¹⁹⁵ M. MAMMERI, op. cit., p. 128.

¹⁹⁶ M. MAMMERI, op. cit., p. 128.

¹⁹⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 77.

¹⁹⁸ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 104.

¹⁹⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 46.

Dans le premier passage, on souligne l'utilisation du sabir. Cela rejoint l'affirmation de John B. Thompson selon laquelle le langage est considéré comme un objet déjà pré-construit par une série de conditions socio-historiques²⁰⁰. En effet, la présence de tel jargon dans le texte, reflète l'état du pays colonisé où coexistent différentes races suite au peuplement par voie d'immigration adopté par la France. Les vocables arabes ou berbères évoqués dans les passages 2 et 3, montrent amplement que les auteurs veulent bien faire entendre leurs voix originellement arabo-islamique ou berbéro-islamique, dans un discours écrit dans la langue de l'Autre. Mais à cela, Bakhtine ajoute que l'idée d'un langage unique est étrangère à la prose romanesque.²⁰¹ Le quatrième passage prouve que notre corpus a fait également appel à l'arabe dialectal. Todorov nous explique : « *Le langage est rempli de ces dialectes potentiels : ils s'entrecroisent de multiples façons* »²⁰². Dans le cinquième passage, ce n'est pas seulement qu'on a un mot arabe, mais il est aussi soumis à une règle de l'orthographe française. En effet, en arabe « *kenidlate* » est un nom pluriel. L'auteur l'a précédé de l'article « *les* » en lui ajoutant une deuxième marque du pluriel, le « *s* ». Le dernier passage fait apparaître le mot « *blaguer* » appartenant au registre familier. Cela prouve la diversité de styles dans le corpus.

On peut ajouter que l'utilisation des vocables étrangers, dans le texte rédigé en français, accentue les traits linguistiques et amplifie l'ambiguïté sémantique du discours romanesque.

²⁰⁰ « *Préface de John B. THOMPSON* », traduit de l'anglais par Emilie Colombani, in *Langage et pouvoir symbolique*, Pierre BOURDIEU, France, Seuil, 2001, p. 13.

²⁰¹ M. BAKHTINE, op. cit., (1978), p. 212.

²⁰² T. TODOROV, Mikhaïl BAKHTINE, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 114, cité par F. EL GRADECHI-LOGBI, D. N. R., « L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens : Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB », Université Mentouri-Constantine, S. AOUADI, 2004, p. 29.

Ce sont les conditions de l'exercice de la littérature algérienne qui ont décidé de cette attitude ambivalente de faire appel à plus d'un code langagier. Profondément acculturés par leur parcours à l'école française, les écrivains algériens prouvent leur attachement à la langue arabe. L'énoncé romanesque est donc le fruit d'une rencontre entre les deux sphères culturelles.

Cet effet polyphonique, qui s'est manifesté au niveau du langage, prouve que les écrivains algériens commencent certes à se dire dans la langue de l'Autre, mais à leur manière, en utilisant leurs propres mots. Cela vient trouer l'homogénéité du roman.

D'autres langages s'ajoutent à tout ce qu'on a présenté. Nous pouvons trouver, à titre d'exemple, les langages guerrier (*adversaire – ennemi – attaque – lutte tragique – pistolet – armé – butin – maître – tyran – barbarie – captif – esclave – supplice – misère – victime – mort...*), maritime (*marin – équipage – mer – amarrage – navire – galéasse – galiote – voile – misaine – hune – embarcation – port...*), administratif et militaire (*raïs – oukil el hardj – saigi – khaznadar – khodja el khil – muphti – pacha – officier des janissaires...*), religieux (*Dieu – le Coran – prophète – sounna – croyant – prière – génuflexion – théologie...*), vestimentaire (*costume musulman – burnous – caftan – costume européen – chapeau...*), et le langage culinaire (*chourba – poulets farcis au riz – les œufs cuits – cuisson – goût épicé...*).

Bakhtine ajoute : « *Même le langage du romancier peut être perdu comme un jargon professionnel à côté des autres* »²⁰³. Il s'agit donc d'un dialogue de langages littérairement structuré et organisé.

203 M. BAKHTINE, op. cit., (1978), p. 111.

D'autre part, le genre romanesque utilise « *amplement des genres "intercalaires" : lettres, manuscrits trouvés, (...) et présente un mélange de prose et de vers; (...)* »²⁰⁴. Nous pouvons dans ce cas évoquer la lettre que Lediousse a commencée à rédiger « *en prenant toutes les précautions utiles* »²⁰⁵, mais qu'il a déchirée avant même de l'achever car il a bien compris qu'il ne pouvait « *faire parvenir pareille correspondance* »²⁰⁶; et les lettres insérées par Mouloud Mammeri dans *L'Opium et le Bâton*.

Ce genre d'écrit, intégré dans le roman, a introduit son langage propre. On y trouve des formules d'ouverture et de clôture : « *Ma femme aimée* »²⁰⁷; « *Ma chère Claude* »²⁰⁸; « *Mon cher professeur* »²⁰⁹; « *Le colonel commandant la III^{ème} Wilaya. Signé: AMIROUCHE.* »²¹⁰ On voit figurer un vocabulaire relatif à ce genre : « *correspondance* », « *billet* », « *missive* ».

Concernant le « *mélange de prose et de vers* », et qui introduit à son tour une mise en pages, une composition et une structure textuelles particulières; on trouve qu'il est illustré par excellence dans *Peurs et mensonges* au niveau des deux pages successives: 97, 98 et la page 219 de *L'Opium et le Bâton*.

Etant un genre plurivocal et pluristylistique, le roman est un hybride intentionnel et conscient.

²⁰⁴ M. BAKHTINE, op. cit., (1970), p. 153.

²⁰⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 74.

²⁰⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 75.

²⁰⁷ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 75.

²⁰⁸ M. MAMMERI, op. cit., p. 380.

²⁰⁹ M. MAMMERI, op. cit., p. 35.

²¹⁰ M. MAMMERI, op. cit., p. 146.

II. 2. 9. L'intertextualité.

Le terme de dialogisme dont on a parlé plus haut, est remplacé par Julia Kristeva, dans une tentative de clarification, par « *intertextualité* »²¹¹, qu'elle définit par le croisement et la neutralisation, dans un texte de plusieurs énoncés pris à d'autres textes²¹². Elle considère l'intertextualité comme une forme de dialogisme intertextuel.

L'intertextualité est une notion fondamentale pour étudier un texte pris dans ses relations à l'ensemble des autres textes, c'est-à-dire pour l'étude du dialogue intertextuel. Nathalie Piegay-Gros la définit comme suit : « *L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte est l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation).* »²¹³

En premier lieu, on va s'intéresser à la forme la plus représentative de l'intertextualité qui est la citation. Cette dernière est définie par Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*, comme « *la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets* »²¹⁴.

Dans notre corpus, nous citons d'abord l'exemple des pages 110 et 111, d'*El-Euldj, Captif des Barbaresques*, où figure cette forme d'hétérogénéité discursive. En décrivant Djamâa Ketchaoua, l'auteur n'a pas hésité à recourir à la citation à trois reprises. Son objectif est de «

²¹¹ J. KRISTEVA, « *BAKHTINE, le mot, le dialogue et le roman* ». In : *Critique*, Paris, 1967, N° 23, pp. 438-465. Cité par V. SILINE in D. N. R., « Le dialogisme dans le roman algérien de langue française », Paris 13, C. BONN, 1999, p. 38.

²¹² J. KRISTEVA citée dans les actes du Colloque sur l'intertextualité du 7 au 10 juillet 2003, Albi (annuel). Information publiée le mardi 3 juin 2003 par Alexandre GEFEN (source : R. GAUTHIER), <http://www.fabula.org>.

²¹³ N. PIEGY-GROS, op. cit., cité par N. BENACHOUR, op. cit., (2004).

²¹⁴ G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, France, Seuil, 1979, p. 87.

parfaire ce tableau descriptif » et de donner « *une idée suffisante de la splendeur déchue de ce beau monument arabe* »²¹⁵.

Parmi les informations que l'auteur nous a délivrées avec beaucoup de prudence à propos de cette mosquée, on peut lire: « *C'est elle qui fut transformée plus tard en cathédrale.* »²¹⁶ Il est très clair que l'auteur fait allusion aux Français et à la période française. On comprend qu'il regrette profondément le fait qu'un monument pareil, faisant partie de notre culture religieuse, soit transformé en un lieu consacré au culte de la religion chrétienne. Gandini nous précise : « *La transformation d'une des plus belles mosquées d'Alger en église catholique lui fit perdre tout cachet oriental musulman.* »²¹⁷ Et Gilbert Meynier, un historien de l'Algérie, affirme : « *Le culte musulman est domestiqué et manipulé* »²¹⁸. Ainsi, Ketchaoua n'est qu'un témoin de l'histoire mouvementée de notre pays et de ses transformations radicales.

Revenons aux citations. Chukri Khodja insère dans son roman des paroles qu'il attribue à Charles-Quint tout en précisant la date exacte : « *dix-neuf janvier 1548* »²¹⁹. Puisque « *le statut d'une citation n'est jamais neutre et revoie aux fondements idéologiques et textuels du discours citant* »²²⁰, nous jugeons que cette citation est convoquée pour authentifier et accentuer la relation : œuvre / Histoire.

Pour Bakhtine, l'écrivain se réfère certes à la réalité, mais il se réfère aussi à la littérature précédente. Deux romans de notre corpus se

²¹⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 111.

²¹⁶ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 110.

²¹⁷ Dans, « *La cathédrale Saint-Philippe, le palais d'hivers du Gouverneur, ... à Alger.* », texte extrait de « *Alger, ma jeunesse* » de J. GANDINI, Edition Gandini, Nice, http://alger-roi.fr/Alger/mon_alger.htm.

²¹⁸ G. MEYNIER, « *La France empoisonna le bétail et les bébés algériens* », Le monde du 31 octobre 2004, <http://France-europe-express.france3.fr/>.

²¹⁹ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 117.

²²⁰ D. MAINGUENEAU, op. cit., (1991), p. 136.

rappellent explicitement au «*chef-d'œuvre de l'humanité*»²²¹ : *Les Mille et Une Nuits*. Dans *Peurs et mensonges*, on lit l'indication: "(...) *sans avoir recours aux tapis volants des Mille et Une Nuits, (...)*"²²² Par ailleurs, les personnages de Chukri Khodja se racontent ces histoires mais non sans les « *accompagner de traits d'esprit personnels* ». ²²³

Pour en tirer la moralité, « *au fait ce Ledieux a dû se faire raconter cette histoire*²²⁴ *des Mille et Une Nuits.* »²²⁵. L'auteur a introduit dans son œuvre une histoire relatée par le personnage Cuisinier. Dans sa narration, Cuisinier insère, à son tour, des paroles attribuées aux personnages de l'histoire narrée. De cette manière, on assiste à des discours imbriqués les uns dans les autres, créant ainsi une vraie pluralité de voix. C'est ainsi qu'une interaction est établie entre le texte romanesque et *Les Mille et Une Nuits*.

Nous soulignons que ce n'est pas sans raison que ces romanciers évoquent ce "grand roman". En effet, il est un « *livre absolu* » faisant partie de la culture arabe : « (...) *Les Mille et une nuits, écrit Rachid Boudjedra, sont un grand roman épique et picaresque écrit collectivement par tous les peuples qui constituaient l'Empire musulman, dès le II^{ème} siècle de l'hégire. C'est une épopée sans frontières géographiques ou linguistiques. Et c'est ce qui fait sa force, sa modernité et sa résistance à l'érosion du temps.* »²²⁶ Ces auteurs ont donc voulu que « *ce roman arabe dans sa langue* », soit présent dans un écrit rédigé en langue française.

²²¹ R. BOUDJEDRA, « *La modernité des Mille et Une Nuits* », in El Watan du 16 mars 2006, <http://www.elwatan.com/spip.php?rubrique7907>.

²²² A. KHELLADI, op. cit., p. 64.

²²³ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 100.

²²⁴ Histoire que raconta le tailleur, voir, *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine GALLAND, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 418-437.

²²⁵ C. KHODJA, op. cit., (1929), p. 64.

²²⁶ R. BOUDJEDRA, op. cit.

A la page 108, le narrateur d'*El-Euldj, Captif des Barbaresques* évoque le personnage M. de Lorville, figurant dans le roman : *Le Lorgnon* paru en 1831, de M^{me} de Girardin²²⁷. Cela prouve que Chukri Khodja a été influencé par les écrivains français. Et plus particulièrement par les romanciers coloniaux, nous enseigne Lanasri qui précise qu'on peut, sans peine, retrouver le passage de Chukri Khodja : « *Soto Manoelo, un Espagnol d'une cinquantaine d'années se cherchait les poux dans les guenilles qui le couvraient ; il se grattait le ventre et le regardait, hagard, à droite et à gauche.* »²²⁸, sous la plume de Bertrand²²⁹.

Passons à Aïssa Khelladi. A la page 111, on entend la voix d'un "cheikh" récitant sourate An-Nasr. On note ainsi la présence d'un discours typiquement religieux; puisé dans le livre sacré des musulmans; au sein d'un discours littéraire. Cela peut être interprété par l'attachement de l'auteur à la culture arabo-islamique.

Arrivons à Mouloud Mammeri. Ce dernier a inséré dans son roman, à trois reprises²³⁰, des citations extraites du *Manuel d'action psychologique* tout en indiquant à chaque fois le numéro de la page de laquelle il a tiré le passage. Nous nous demandons comment un discours psychologique a pu traverser un texte littéraire. Maingueneau, dans *Le discours littéraire* répond: « ... rien ne s'oppose à ce que le discours littéraire soit un discours constituant. »²³¹

Le discours littéraire permet donc d'introduire toutes espèces de discours : religieux, philosophique, scientifique, rhétorique, psychologique

²²⁷ M^{me} de GIRARDIN (Aix-la-Chapelle 1804 – Paris 1855), née Delphine GAY. Elle fut la fille de la romancière Sophie GAY et la femme du journaliste Emile de GIRARDIN.

²²⁸ C. KHODJA op. cit., (1929), p. 36, cité par A. LANASRI, op. cit.

²²⁹ Louis BERTRAND, cet écrivain a été possédé par sa latinité. Arrivé en Algérie en 1891. Il a été enseignant à Alger dans un lycée dès le 1^{er} octobre 1891. Il est l'auteur de plusieurs romans, entre autres : *Sang des races* (1899), *Ville d'or* (1921), *Sur les Routes du Sud* (1921).

²³⁰ M. MAMMERI, op. cit., pp. 96, 123, 330.

²³¹ D. MAINGUENEAU, op. cit., p. 49.

ou autres. Il est intéressant d'ajouter: « ...*les discours constitutants, catégorie qui permet de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science.* »²³² Alors, tout genre de discours peut s'introduire dans la structure d'un roman.

Tout ce qu'a été exposé démontre que le texte est effectivement le produit d'une vaste culture de l'écrivain, et Barthes affirme que « *tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* »²³³. A son tour, Todorov ; en citant Bakhtine, dans une étude qu'il lui a consacrée : *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe Dialogique*, affirme que tout texte s'écrit à partir du déjà écrit et du déjà parlé : « *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense. Seul l'Adam Mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.* »²³⁴

Gérard Genette propose dans son ouvrage *Palimpsestes*, paru en 1982, toute une typologie d'interaction des textes. A l'encontre de Julia Kristeva, Genette classe l'intertextualité parmi les cinq types regroupés sous le terme générique : « *transtextualité* » ou « *transcendance textuelle du texte* »²³⁵, déjà défini en 1979, dans *Introduction à l'architexte* par « *tout*

²³² D. MAINGUENEAU, op. cit., p. 47.

²³³ R. BARTHES, « *Texte (Théorie du -)* », in Encyclopaedia Universalis, Paris, 1973.

²³⁴ M. BAKHTINE cité par T. TODOROV in *Mikhaïl BAKHTINE, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98, puis cité par C. ACHOUR et A. BEKKAT in *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Algérie, Edition du Tell, 2002, p. 104.

²³⁵ G. GENETTE, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, France, Seuil, 1982, p. 7.

ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes »²³⁶. Dans ce sens le texte est comparé à un « *Palimpseste* » et la lecture intertextuelle fait de l'œuvre une « *littérature au second degré* ». Genette distingue alors cinq types de relations textuelles qu'il énumère « *dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité* »²³⁷.

Il cite en premier lieu « *l'intertextualité* » qu'il définit par « *la présence effective d'un texte dans un autre* »²³⁸. Elle regroupe : La citation, le plagiat et l'allusion. Puis « *la paratextualité* » qui désigne la relation qu'entretient le texte avec tout ce qui l'entoure : « *titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations ;(...)* »²³⁹. « *La métatextualité* » correspond au rapport de commentaire d'un texte par un autre, « *c'est par excellence, la relation critique* »²⁴⁰. Le quatrième type est « *l'hypertextualité* ». Il unit un texte à un autre « *d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* »²⁴¹. Genette cite finalement « *l'architextualité* ». C'est la relation unissant le texte à son genre littéraire²⁴².

Tout discours s'explique par sa relation à d'autres discours. Et seule la lecture intertextuelle qui confronte le texte à d'autres textes permet de mettre en scène le grand dialogue intertextuel.

Un roman est, dans sa globalité, un phénomène pluristylistique, plurilingual et plurivocal. Bakhtine précise : « *La plurivocalité et le*

²³⁶ G. GENETTE, op. cit., (1979), p.87, cité par lui-même, op. cit., (1982), p. 7.

²³⁷ G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 7.

²³⁸ G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 8.

²³⁹ G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 10.

²⁴⁰ G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 11.

²⁴¹ G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 13.

²⁴² G. GENETTE, op. cit., (1982), p. 12.

plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque »²⁴³.

Le roman semble de tout temps, le genre reflétant la nature plurielle de l'énonciation. La multiplicité de points de vue qui s'y manifestent sont adoptés par les différents personnages. Ces derniers introduisent dans le texte des voix multiples créant ainsi une polyphonie romanesque. Et c'est exactement cet assemblage d'accents, de langues, et de styles qui fait du roman un genre dialogique, hybride et hétérogène. Kristeva nous enseigne : « *Le dialogisme voit dans tout mot, un mot sur le mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie – à cet espace "intertextuel" – que le mot est un mot plein* »²⁴⁴.

L'un des aspects du dialogisme est l'intertextualité c'est-à-dire les textes « *en action réciproque, en interaction* »²⁴⁵. Bakhtine note que Dostoïevski a réussi à créer une vraie polyphonie romanesque. Toutefois le tout premier modèle dialogique a été élaboré par Molière. Bakhtine ajoute les exemples de Rabelais, Swift, Kafka, Cervantès... (Leurs romans englobant surtout la structure carnavalesque). En Algérie, on considère que Rachid Boudjedra est le maître du roman dialogique : « *Rachid Boudjedra se présente comme un vrai maître du dialogisme parce que tous ses romans, à l'exception de Timimoun, sont dialogiques.* »²⁴⁶

Bakhtine voit que la littérature est « *un fait complexe, lieu où se croise une multiplicité de discours hétérogènes, réseau de connotations en nombre indéfini, impossible à fixer de façon définitive, impossible à clore*

²⁴³ M. BAKHTINE, op. cit., (1978), p. 120.

²⁴⁴ J. KRISTEVA, « *Une poétique ruinée* », in *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 13.

²⁴⁵ Colloque sur l'intertextualité, op. cit.

²⁴⁶ V. SILINE, op. cit., p. 171.

sur lui-même »²⁴⁷. C'est une façon de refléter la nature humaine qui est dialogique. En effet, tout discours dans la vie courante est traversé par la parole d'autrui.

Kristeva affirme que le roman polyphonique est étudié comme absorption du carnaval²⁴⁸. Ce dernier est un aspect de la culture populaire. Par analogie, le roman polyphonique s'oppose alors au discours de la culture officielle qui est monologique. « *Il s'agit d'une littérature carnavalesque qui cultive les contrastes et les contradictions* »²⁴⁹. En effet, la littérature et plus spécialement le roman, est l'espace de rencontre des langues, des périodes, des religions, des traditions, des savoirs, des visions du monde, d'attitudes... Tout cela est développé sous forme de jumelages carnavalesques dans le roman polyphonique.

Le dialogisme est un subterfuge par lequel l'écrivain situe son discours dans une ambiguïté que le lecteur est interpellé pour la lever en plaçant le texte dans la clarté.

Revenons à notre corpus pour souligner que les conditions sociales et historiques de l'exercice de la littérature algérienne de langue française ont été incontestablement à l'origine de la création des œuvres pareilles. Les auteurs parviennent à rendre compte de la complexité du réel et du foisonnement des facteurs qui entrent en jeu dans la constitution de l'événement.

²⁴⁷ « BAKHTINE, Mikhaïl », Encarta 2005.

²⁴⁸ J. KRISTEVA, *Sémiotiké*, France, Seuil, 1969, p. 88.

²⁴⁹ Claire STOLZ, « *Atelier de théorie littéraire* », <http://www.fabula.org>.

II. 3. Autour de l'engagement.

II. 3. 1. Qu'est-ce que la littérature engagée ?

Les syntagmes "littérature engagée" et "engagement littéraire" ont intéressé énormément d'écrivains, de philosophes, de critiques et de philologues sans pour autant être précisément définis. Nombreux sont ceux qui ont abordé cette thématique en essayant d'avoir un éclairage sur la question de l'engagement. On constate la présence de quelques constantes de l'engagement littéraire qui se sont conservées à travers les décennies voire les siècles, mais la définition de cette notion a subi des changements constants étant donné que le contenu exact a été adapté aux circonstances politiques, sociales et économiques dans un certain cadre historico-géographique. Benoît Denis remarque qu'*"il n'est guère possible de stabiliser la notion d'engagement dans la mesure où elle fait l'objet d'une espèce de réinvention permanente."*¹

Au XX^{ème} siècle, les notions d'engagement littéraire s'inspirent en grande partie de principes évoqués par Jean-Paul Sartre et, peut-être à moindre degré de Roland Barthes. Elles sont employées rétroactivement pour qualifier des textes anciens qui résultent d'une intention morale ou politique d'agir sur les individus. Ce phénomène est le fruit d'une réflexion sur les problèmes de société. Parler d'engagement c'est s'interroger sur la portée intellectuelle, sociale ou politique d'une œuvre : *"L'œuvre devient*

¹ Benoît DENIS, "Engagement et contre engagement: Des politiques de la littérature.", dans *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, pp. 103-104, cité in, *L'engagement littéraire dans ses nombreuses facettes: Analyse de l'engagement dans les romans de Boualem Sansal*, mémoire de Master, Charlotte Van Daele, Université de Gent, faculté des lettres, dirigé par Dr. Griet Theeten, (2014), p. 137, disponible sur, buck.ugent.be/fulltxt/RUG01/.../RUG01-002162617_2014_0001_AC.pdf..., consulté le 29.05.2015.

une arme idéologique tournée vers la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse du moment. Au XIX^{ème} siècle, l'écrivain se voit déjà en "mage" ou en témoin privilégié."²

S'engager, c'est être partie prenante d'un monde en crise. Cela provoque réaction et engagement. L'intensité événementielle paraît défier toute posture d'indifférence. Les écrivains n'ont pas fait exception. L'engagement littéraire s'inscrit dans un contexte où toute forme d'engagement se voit encouragée, quelque soit le champ défendu, quelque soit la forme adoptée : *"Communiquer à autrui sa propre expérience, par la littérature, a d'emblée un sens éthique. A ce titre la littérature constitue déjà un engagement."*³ Citons le postulat que Sartre formule à ce propos : *"L'écrivain contemporain se préoccupe avant tout de présenter à ses lecteurs une image complète de la condition humaine. Ce faisant, il s'engage. On méprise un peu aujourd'hui, un livre qui n'est pas un engagement. Quant à la beauté elle vient par surcroît, quand elle peut."*⁴

L'engagement comme commentaire sur la condition humaine est appuyé, encore une fois, par Sartre pour qui, une littérature engagée doit commenter sur la réalité sociale. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* il explique cette position : *"S'il coule ses passions dans son poème, (le poète) cesse de les reconnaître : les mots les prennent, s'en pénètrent et les métamorphosent : ils ne les signifient pas, même à ces yeux. L'émotion est devenue chose ; elle est brouillée par les propriétés ambiguës des vocables*

² Jean LADRIERE, Jacques LECARME, Christiane MOAITI, "Engagement", *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement/>, consulté le 25 mai 2015.

³ Chantal MOUBACHIR, *Simone de Beauvoir ou le souci de différence*, Paris, Seghers, 1972, p. 70, cité in, *Simone De Beauvoir, écrivain engagé*, thèse de doctorat, Fatémeh Khan Mohammadi, Université de Nancy 2, dirigée par, Pr. Guy Borrelli, 4 février 2003, p. 13, disponible sur, docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc76/2003NAN21004.pdf, consulté le 30 mai 2015.

⁴ Jean-Paul SARTRE, [sans référ.], cité in, *L'ambivalence du projet idéologique dans La peste d'Albert Camus*, mémoire de Magister, Ali Tebbani, Université de Constantine, dirigé par Dr. Nedjma Benachour, mars 2007, p. 70, disponible sur, bu.umc.edu.dz/theses/francais/TEB100031.pdf, consulté le 31 mai 2015.

où on l'a enfermée... Comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand on le retire de la condition humaine."⁵

Ajoutons l'aspect urgent de la parole engagée identifié par Roland Barthes. Soumise aux exigences toujours neuves du temps présent, la littérature engagée revêt "*une fonction de manifestation immédiate.*"⁶ Elle se doit de réduire autant que possible l'épaisseur temporelle qui sépare l'événement de sa prise en charge par l'écriture. C'est pourquoi beaucoup d'écrivains engagés ont été fascinés par l'écriture journalistique et s'y sont essayés: Aragon et Nizan dans les quotidiens communistes, Guéhenno ou Chamson dans ceux du front populaire, Camus ou Cassou dans ceux de la résistance de la libération de toutes les formes d'écriture, celle du journal est peut être celle qui "colle" le plus étroitement à l'événement, celle qui se trouve par rapport à lui dans la plus grande immédiateté.⁷

L'engagement est le phénomène littéraire présent à toutes les époques, par lequel les écrivains donnent des "gages" à un courant d'opinion, à un parti, ou s'impliquent dans les enjeux sociaux et notamment politiques et idéologiques. Jean-Louis Loubet Del Bayle atteste bien le caractère omniprésent de l'engagement comme l'une des caractéristiques de l'histoire littéraire du XX^{ème} siècle, l'esprit qui touche son apogée dans les années 30 et 40 et avec Sartre.⁸ Depuis sa naissance, la question de

⁵ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, cité in, *La problématique de l'engagement politique de Léopold Sédar Senghor dans "Chants d'ombre" (1945) et "Hosties noires" (1948): critique d'une certaine critique contemporaine*, thèse de doctorat en philosophie, Abdoulay Yansané, Université de Tennessee, dirigée par Dr. Rosalind Hackett, 2013, p. 11, disponible sur, trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2961&context=utk..., consulté le 30 mai 2015.

⁶ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 152, cité par, Benoît Denis, *Littérature et engagement: De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 38.

⁷ Pour d'amples précisions, consultez, Benoît DENIS, op. cit. (2000).

⁸ Jean-Louis Loubet DEL BAYLE, *L'Illusion politique au XX^e siècle*, col. Les classiques des sciences sociales, 1999, p. 87, selon, Ali Abbassi et Monire Akbarpouran, in, "*Le champ littéraire: pour repenser la politisation de l'écriture*, in, *La Poétique*, N°2, été 2013, p. 35, disponible sur, lapoetique.srbiau.ac.ir/pdf_2757_29225016dad2bae0afe766ff10344428..., consulté le 31 mai 2015.

l'engagement n'a jamais quitté la littérature. Dans la littérature, s'engager est généralement, selon l'inventeur du concept Jean-Paul Sartre, un commentaire, une prise de position sur le vécu. Et les œuvres littéraires viennent témoigner sur cette expérience de l'engagement des écrivains. Dans son célèbre, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Benoît Denis affirme : *"Il est vrai d'ailleurs, et les adeptes les plus radicaux de l'engagement, l'ont reconnu sans difficulté que toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel."*⁹ D'autre part, Benoît Denis estime que le refus de l'engagement est encore une forme d'engagement, peut être la plus authentique. A cet égard il précise : *"C'est pourquoi les contradicteurs de Sartre à commencer par Roland Barthes, ont constamment cherché à montrer que ce désengagement de l'écrivain était en fait la forme la plus authentique de l'engagement littéraire."*¹⁰

L'engagement devient un critère de jugement. Il faut définir à quoi on s'engage et à quelles conditions *"car derrière les mots il y a les choses."*¹¹ Ce qui compte ce n'est pas la notion d'engagement en elle-même : *"Quand un certain nombre de sommités du monde des lettres, des arts et des sciences ont pris parti pour Dreyfus, elles se sont engagées. Vingt ans plus tard, quand nombre d'entre elles ont pris parti pour la défense de l'Union soviétique, elles se sont elles aussi engagées."*¹² C'est ainsi que la littérature engagée se confond *"avec une dénonciation de*

⁹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 10.

¹⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 36.

¹¹ Mouloud MAMMERI, *Mouloud Mammeri, entretien avec Tahar Djaout*, Alger, Laphomic, avril 1987, p. 31.

¹² Jacques JULLIARD, Michel WINOCK et ALII, *Dictionnaires des intellectuels français, les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Seuil, 1996, p.12, cité in, *Le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon, romancier des Cloches de Bâle à Servitude et grandeur des Français*, thèse de doctorat, Tossou Okri Pascal, Université de Limoges, dirigée par, Pr. Jacques Migozzi, 2007, p. 17, disponible sur, epublications.unilim.fr/theses/2007/tossou-okri.../tossou-okri-pascal.pdf, consulté le 30 mai 2015.

l'autorité et une recherche du public."¹³ Certains emplois du terme s'entendent à toute création liée à un projet d'émancipation ou de transformation sociale, voire simplement à la dénonciation des abus caractérisant une situation politique. Nous aboutissons ainsi à une esthétique de l'engagement fondée sur l'émotion sociale et tendue vers l'action politique. Dans ce sens, l'engagement constitue un outil d'analyse pertinent du rapport entre fiction et politique. Benoît Denis signale que *"l'engagement est une confrontation de la littérature au politique, au sens le plus large. C'est une interrogation sur la place et la fonction de la littérature dans nos sociétés. Pour les écrivains qui l'ont pratiqué, cela a été, entre autres choses, une manière d'examiner dans quelle mesure la littérature pouvait être simultanément objet esthétique et force agissante."*¹⁴

Comme on le sait, et Benoît Denis, encore une fois le rappelle opportunément dans la présentation de son essai intitulé *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, la littérature engagée désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique.¹⁵ La notion d'engagement est donc liée à des prises de positions politiques de certains écrivains, qui se reflètent dans leurs œuvres : *"(...) et puisqu'il a toujours existé une littérature de combat et de controverse, et que certains de ces représentants ont parfois servi de modèle ou de caution aux écrivains engagés de ce siècle, on parlera de "littérature d'engagement" pour désigner ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique."*¹⁶

¹³ Jean BESSIERE, *Les écrivains engagés*, Paris, Larousse, 1983, p. 161.

¹⁴ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 296.

¹⁵ Selon, Louis Bertin AMOUGOU, *"De l'engagement dans la littérature africaine comme une imposture?"*, (L'Imposture: Actes du Colloque Internationale de Littérature), in *La Tortue Verte*, sans N°, sans date, p. 165, disponible sur, www.latortueverte.com/1-ACTES%20IMPOSTURE.pdf, consulté le 31 mai 2015.

¹⁶ Benoît DENIS, op. cit., (2000), pp. 11-12.

En somme, l'engagement doit tendre vers les conceptions humanistes les plus nobles, c'est l'engagement pour la liberté, la justice et la paix dans le monde. L'engagement ne s'arrête pas à la parole. Il y a "*l'aspect performatif de l'écriture engagée : écrire c'est faire*", explique Mühlethaler¹⁷. Benoît Denis signale-t-il aussi qu'un ouvrage engagé implique plus qu'une réalisation artistique : "*Engager la littérature cela semble bien signifier qu'on la met en gage : on l'inscrit dans un processus qui la dépasse, on la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même.*"¹⁸ Pour sa part, Simone de Beauvoir, dans *Les mémoires d'une jeune fille rangée*, appuie : "*S'il n'y avait rien eu à abattre, à combattre, la littérature n'eût pas été grande chose.*"¹⁹ Il n'est pas question d'en rester à une simple vision esthétique, gratuite ou décorative de la littérature. Selon cette optique, l'écrivain ne considère pas son art comme un acte gratuit, ayant pour seul but la beauté ou le divertissement, mais comme un moyen de servir un idéal humain : "*La notion d'engagement littéraire apparaît en s'opposant aux formes du purisme esthétique et désigne les modalités et les formes selon lesquelles l'écrivain, dans ses œuvres, est susceptible de participer au débat politique ou aux luttes sociales.*"²⁰

L'écrivain engagé en récusant la validité de l'homologie établie entre innovation artistique et révolution politique par l'écrivain de l'avant-garde, décide de participer par ses œuvres "*pleinement et directement*", au processus révolutionnaire, par la médiation d'une homologie structurale et plutôt symbolique. Ceci signifie qu'à la différence de l'attitude d'avant-garde qui veut préserver la particularité de la littérature et de l'art, l'écrivain

¹⁷ Jean-Claude MUHLETHALER, "*Une génération d'écrivains "embarqués": le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire*", in, *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, op. cit., p. 19, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 11.

¹⁸ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 30.

¹⁹ Simone de BEAUVOIR, *Les Mémoires d'une jeune rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p. 340, cité par, Fatémeh Khan Mohammadi, op. cit., p. 208.

²⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2006), p. 103, cite par, Ali Abbassi et Monire Akbarpouran, op. cit., p. 33.

engagé se met à questionner l'autonomie du champ littéraire, telle qu'elle a pris forme avec la modernité. C'est dire que l'écrivain engagé n'abdique pas cette autonomie du champ littéraire, mais plutôt en modifie le sens, en cessant d'en faire une fin en soi pour essayer de la "*faire servir*" aux luttes sociales et politiques.²¹ Benoît Denis ajoute: "*Ainsi, il est pertinent d'opposer, comme le faisait Barthes, littérature engagée et art pur dans le contexte de la modernité: s'il peut exister une littérature engagée à partir de 1850, c'est parce que en contrepoint s'installe au même moment la tentation permanente de l'art-pour-l'art, c'est-à-dire que s'esquisse pour la littérature la possibilité d'exister comme repli autonome et indépendant de la société générale.*"²²

La littérature engagée s'oppose donc à une autre conception plus classique, ou plus formelle de la production artistique, et on ne peut la bien comprendre que dans cette opposition. L'intention ou les procédés esthétiques, ludiques ou expressifs doivent céder le pas à la nécessité de promouvoir une cause. Dans *Qu'est-ce que la littérature?* avant d'expliquer l'engagement politique et en tracer les contours, Jean-Paul Sartre a abordé ce qu'il a appelé "l'art pur" qui réduit le contenu d'une œuvre à de l'art tout court.²³ Un art qu'il faut appréhender purement du point de vue esthétique. D'autres, l'ont libellé: "l'art-pour-l'art" puisqu'il se veut divorcer de l'actualité sociale. La raison de ce mutisme est logique; c'est la bourgeoisie qui écrit la littérature de l'époque et les conditions sociales sont dominées par l'exploitation bourgeoise de la classe prolétaire. En prônant l'art-pour-l'art, la bourgeoisie se protège elle-même, une attitude que Sartre fustige. Pour lui, l'art esthétique est une ruse: "*On sait bien que l'art pur et esthétique ne fut qu'une brillante manœuvre défensive des bourgeois du*

²¹ Pour d'amples précisions concernant ce point, consultez, Fatémeh Khan Mhammedi, op. cit., p. 26.

²² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 27.

²³ Selon, Abdoulay YANSANE, op. cit., p. 11.

siècle dernier qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploités."²⁴ De cette critique sartrienne, on déduit que l'engagement se définit par une relation entre une œuvre et la condition humaine. Albert Camus, en 1945 soutenait que *"la validité de l'engagement reposait en quelque sorte sur le double jeu d'une œuvre et d'une vie."*²⁵ Camus dénonce alors la "frivolité" d'une littérature soucieuse uniquement d'elle-même. Il traite ce genre de littérature de *"mensonge luxueux"*²⁶ proféré par des écrivains qui sont fermés sur eux-mêmes et visant seulement l'objet esthétique, détaché des contingences humaines et des devoirs imposés par l'état du monde présent.

Ce désengagement consiste pour l'écrivain à se désintéresser du sort de ses contemporains pour se consacrer uniquement à l'œuvre d'art. Il reste à la poursuite de la beauté qui est son unique but. C'est la démarche des poètes du "Parnasse" comme sous l'appellation de "l'art-pour-l'art". Le chef de file de ce mouvement, Théophile Gautier donne sa devise célèbre en ces termes dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*: *" Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid."*²⁷ *Mademoiselle de Maupin* est considérée comme étant l'œuvre-phare de son auteur. Ce roman est sans doute parmi les plus importants du XIX^{ème} siècle de par sa position littéraire et sa portée critique. Il dévoile en fait le démarcage de Gautier par rapport à la tendance de son époque: la recherche du beau ne doit pas être au service d'un quelconque intérêt politique ou social. L'amour du beau se justifie au seul fait que c'est le beau. Tandis que

²⁴ Jean-Paul SARTE, op. cit., (1948), cité par, Abdoulay Yansané, op. cit., p. 11.

²⁵ Albert CAMUS, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1963, p. 313, cité par, Fatémeh Khan Mohammadi, op. cit., p. 21.

²⁶ Selon, Fatémeh Khan MOHAMMADI, op. cit., p. 21.

²⁷ Théophile GAUTIER, *Préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 45, cité in, *L'engagement dans la littérature africaine: Etude du mythe poétique: Maieto pour zekia de Joachim Bohui Dali ou la violence comme symbole de l'amour*, mémoire de Master, Souleymane Fofana, Université de Abidjan, 2003, disponible sur, etd.lsu.edu/docs/available/etd-0526103-104932/.../Fofana_thesis.pdf, consulté le, 30 05 2015.

d'autres œuvres comme *Adolphe*, *Indiana* et *Le Père Goriot* peuvent être vues en général en des satires de la société de leur époque. *Mademoiselle de Maupin*, lui, rompt en quelque sorte d'avec les traditions thématiques et propose une nouvelle approche qui est esthétique. Cette audace de Gautier lui causa l'ire des critiques les plus sévères.

La notion d'engagement renvoie à une conception théorique qui considère la littérature en tant qu'une arme idéologique militant pour l'équité dans une société. Autrement dit, elle correspond à cette attitude des écrivains (les poètes, les romanciers, les dramaturges, etc.) à défendre une cause politique, morale ou sociale à travers leurs textes. C'est le phénomène littéraire "*par lequel les écrivains donnent des "gages" à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques.*"²⁸ C'est lorsqu'ils s'y permettent de critiquer certains aspects de la société, de dénoncer une situation jugée injuste ou encore de militer pour une cause qui lui est personnelle. Et c'est ainsi que l'on dit qu'un auteur ou son œuvre est engagé (e): "*Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause.*"²⁹

Simone de Beauvoir, dans ses *Mémoires*, à proposé une définition de l'engagement. Selon elle, l'engagement de l'écrivain "*somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture.*"³⁰ En évoquant une "*présence totale*" de l'écrivain, Simone de Beauvoir insiste

²⁸ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 177.

²⁹ In, *Petit Robert*, cité par, Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 31.

³⁰ Simone de BEAUVOIR, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 53, cité par, Fatémeh Khan Mohammadi, op. cit., p. 2.

sur le fait que l'écrivain s'engage complètement de cœur, mais, au-delà, engage la *"totalité de sa personne"* avec toutes les valeurs auxquelles il croit et par lesquelles il se définit. Cela signifie que l'écrivain engagé met en jeu beaucoup plus que sa réputation littéraire; et c'est lui-même qui se risque tout entier dans l'écriture en y donnant sa vision du monde, en explicitant les choix qui dirigent son action. C'est ainsi que s'engager, renvoie à l'action de prendre une direction. Quand on dit s'engager on pense à un choix, à une prise de décision: *"(...) engager signifie mettre ou donner en gage; s'engager, c'est donc donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution et, par suite, se lier par une promesse ou un serment contraignants."*³¹ L'engagement fait également appel à une responsabilité par rapport à une cause. L'engagement qui prend parfois une forme polémique instaure un débat argumentatif dans lequel l'auteur tente de faire triompher sa vision. Son œuvre est l'expression des prises de position au profit des masses: *"(...) l'engagement tel que Sartre l'a conçu, se caractérise essentiellement comme prise de position réfléchie, conscience lucide de l'écrivain d'appartenir au monde et volonté de le changer."*³²

Vu comme acte de dévoilement, l'engagement consiste ainsi à transmettre en fiction un aspect du réel dans l'espoir d'y apporter un changement. L'engagement procède ainsi d'un dédoublement référentiel. L'écrivain ayant *"choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité."*³³ Il ne s'agit pas simplement de témoigner du réel; implicitement, la littérature se doit d'éclairer certains aspects du réel qui demeurent inconnus des "autres hommes". "Tout bon" écrivain se

³¹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 30.

³² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 36.

³³ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 28, cité par, Benoît TRUDEL, *"Le dévoilement de l'imposture comme stratégie d'engagement littéraire."*, in, *La Tortue Verte*, op. cit., p. 180.

charge non pas de dire le réel, mais bien d'éclairer la vraie ambition nettement moins objective. Sartre définit la mission de l'écrivain engagé en ces termes: *"L'écrivain "engagé" sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Et encore, Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont "des pistolets chargés". S'il parle, il tire. Il peut choisir de se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre des détonations."*³⁴ Toujours dans le même sens, Aimé Césaire le dit si joliment dans *Le cahier d'un retour au pays natal*: *"Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai. Ma bouche sera la bouche des malheureux qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de ceux qui s'affaissent au cachot du désespoir."*³⁵ A son tour, Jean-Claude Mühlethaler indique que l'engagement est *"la prise de conscience, chez l'écrivain, de sa responsabilité politique et de la nécessité impérative de prendre la parole dans une situation de crise."*³⁶

Forme de conduite, l'engagement suppose que l'on se sente impliqué par une situation que l'on en tire un sentiment de responsabilité, et que l'on ait le souci de l'avenir. Il met en jeu la détermination et la liberté, le temps et le projet humain. Une situation peut être vécue de manière passive ou active: l'engagement réclame l'action. Et d'une certaine façon, toute décision de notre vie quotidienne est engagement: *"L'engagement peut être entendu au sens de "conduite" ou au sens d'"acte de décision", selon qu'il désigne un mode d'existence dans et par lequel l'individu est impliqué activement dans le cours du monde, s'éprouve responsable de ce*

³⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Souleymane Fofana, op. cit.

³⁵ Aimé CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 9, cité par, Souleymane Fofana, op. cit.

³⁶ Jean-Claude MUHLETHALER, op. cit., p. 19, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 7.

qui arrive, ouvre un avenir à l'action, ou qu'il désigne un acte par lequel l'individu se lie lui-même dans son être futur, à propos soit de certaines démarches à accomplir, soit d'une forme d'activité, soit même de sa propre vie."³⁷

La littérature engagée est celle qui se définit comme sous tendue par une idéologie. Pour Sartre, l'écrivain s'adresse à un public bien défini qui se confond à un peuple bien déterminé. Pour qui écrit-on? Pour le peuple. En ce sens, Camus a fait de l'écriture pendant les années de guerre un acte politique et de la littérature un geste politique. L'écrivain ne peut pas croiser les bras en "*signe stérile de spectateur*". Il doit s'engager dans les grands conflits, combats ou débats d'opinion qui agitent les sociétés. L'engagement se définit comme une réaction à une situation : plus que commencement absolu, l'engagement est une réponse en actes à un sentiment d'urgence: historique, sociale, politique et même existentielle. Il renvoie moins à une doctrine politique ou à une conviction idéologique qu'à une situation où se fait ressentir la nécessité de se lancer dans l'action. S'engager c'est donc s'inscrire dans un contexte et y intervenir : la littérature engagée "*postule que l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps.*"³⁸ Tout homme est responsable de ce qui se passe en son temps, à plus forte raison l'écrivain. Ainsi, "*la littérature vous jette dans la bataille; écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagés.*"³⁹ Pour un écrivain ou un artiste, l'engagement consiste en une intense participation à la vie politique

³⁷ In, *Encyclopédie Universalis*, "Engagement", cité par, Jean BESSIERE, op. cit., p. 13.

³⁸ In, *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 176.

³⁹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 87, cité in, *L'engagement dans L'incendie de Mohamed Dib*, Mémoire de Magister, Yacine Mansouri, Université de Batna, dirigé par, Pr. Saïd Khadraoui, 2011-2012, p. 12, disponible sur, theses.univ-batna.dz/index.pdf?option=com_docman&task..., consulté le, 31 mai 2015.

ou sociale, selon ses convictions profondes, dans la mise de sa pensée ou de son art au service d'une cause plus généralement dans une prise de position sur les plus grands problèmes contemporains. *"Il est donc plus pertinent de voir en la littérature engagée une littérature de la participation, qui s'oppose à une littérature de l'abstention ou du repli."*⁴⁰

En général, l'engagement peut s'entendre comme la résolution de s'investir dans une action, de prendre part à une manifestation ou de s'inscrire en toute conscience en faux contre une position ; c'est le fait qu'un sujet se risque dans une entreprise, mettant ainsi en gage souvent sa propre personne. C'est manifestement ce qui se dégage de cette définition du *Trésor de la langue française* : L'engagement, y lit-on, c'est la *"participation par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps."*⁴¹ Benoît Denis appuie : *"Mettre en gage, faire un choix, poser un acte ; voilà les trois composantes sémantiques essentielles qui détermine le sens de l'engagement dans l'acceptation utilisée et glosée par Sartre."*⁴² C'est dans ce contexte que l'engagement littéraire reçoit souvent l'appellation de littérature de combat. Le terme "combat" figure à plusieurs reprises dans l'essai, *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre* de Denis. Ainsi, il est indiqué que la littérature engagée est aussi *"une littérature de combat, soucieuse de prendre part aux controverses politiques ou religieuses."*⁴³ C'est en écrivant qu'un auteur fait *"passer son cri"*,⁴⁴ indique Mühlethaler, car l'écrivain a *"l'espoir d'infléchir le cours des évènements. Confrontés à la crise, les écrivains cherchent à toucher les*

⁴⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 37.

⁴¹ Paul IMBS et ALII, *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, tome septième, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, p. 1108, cité par, Tossou Okri Pascal, op. cit., p. 13.

⁴² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 30.

⁴³ Benoît DENIS, op. cit., (2000), pp. 10-11.

⁴⁴ Jean-Claude MUHLETHALER, op. cit., p. 26, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 15.

consciencés des [concitoyens], les incitent à restaurer (...) la cohésion du temps. Leur volonté d'agir pour le bien de la nation est indéniable et ils sont conscients de leur responsabilité sociale."⁴⁵

On peut dire que toute littérature est un engagement dans la mesure où l'auteur prend un parti esthétique et thématique qui caractérise son œuvre. Mais l'engagement littéraire est à comprendre comme un choix plus profond : l'écrivain loin de s'enfermer dans le silence de sa tour d'ivoire, assume la responsabilité de s'exprimer au nom de ceux qui ne peuvent pas le faire, la parole littéraire devenant une arme capable de transgresser toutes les censures. En entendant l'engagement comme une prise de parti active, par des actes ou des paroles, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps, la littérature engagée se définit donc comme une littérature de circonstances. Elle *"est portée par le sentiment d'être impliquée dans ce qui se passe, et le comportement qu'elle adopte traduit objectivement ce sentiment et le lie de façon effective à la situation qu'il assume."*⁴⁶

L'engagement des intellectuels n'est pas seulement un engagement raisonné en fonction d'une cause. *"C'est une façon de se sentir exister. Cela se voit très bien chez des gens comme Malraux, par exemple cette façon de vouloir tutoyer la mort ..."*⁴⁷ Bref, c'est *"un mode d'existence"*⁴⁸. Henri Lemaître exprime l'engagement de l'homme de lettres existentialiste en ces termes : *"L'engagement d'un écrivain consiste à prendre résolument parti dans une querelle ou un combat, qu'il soit littéraire, politique,*

⁴⁵ Jean-Claude MUHLETHALER, op. cit., p. 31, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 15.

⁴⁶ Jean LADRIERE, Jacques LECARME, Christiane MOAITI, "Engagement", in, *Encyclopaedia Universalis*, disponible sur, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement/>

⁴⁷ Emmanuelle LOYER, in, *Les écrivains face à l'Histoire, (France 1920-1996)*, actes du colloque organisé à la Bibliothèque Publique d'Information, le 22 mars 1997, sous la direction d'Antoine de BAECQUE, p. 221.

⁴⁸ Jean LADRIERE, Jacques LECARME, Christiane MOAITI, op. cit.

idéologique ou social, en assumant le risque du choix effectué."⁴⁹ Et dans un sens général, l'homme se trouve forcément "engagé". Il doit à tout moment de son existence, prendre parti pour un but, une idée, une idéologie, ce qui signifie, effectuer un choix. En se concentrant sur l'évolution moderne de la littérature, Benoît Denis fait l'observation suivante: *"L'engagement est ainsi pour la littérature un horizon à la fois nécessaire et impossible à atteindre, une question à poser plus qu'une réponse à apporter, un désir ou une volonté plus qu'une réalité effective."*⁵⁰

La principale difficulté à produire une définition exhaustive de la notion d'engagement réside dans le fait que celle-ci recouvre différentes manifestations dans le domaine littéraire. On parle de "roman engagé", de "littérature engagée", d'"écrivain engagé", etc. Sylvie Servoise explique que ces diverses appellations *"ont l'étrange vertu d'être à la fois immédiatement compréhensibles et fondamentalement ambivalentes, que chacun croit connaître mais que tous ne perçoivent pas de la même façon."*⁵¹ On peut comprendre par littérature engagée, une littérature militante; par roman engagé, un roman politique; et par un écrivain engagé, un écrivain qui fait de la politique dans ses œuvres. Même si elles ne sont pas complètement fausses, de telles définitions s'avèrent limitées et simplistes. Réinvestir le domaine littéraire sans délaisser le terrain historique : tels ont semblé être les prérequis pour comprendre le phénomène de l'engagement littéraire, ses origines, ses acteurs, ses ambitions et ses stratégies.

⁴⁹ Henri LEMAITRE, *L'Aventure littéraire au XX^e siècle*, Bordas et fils Pierre, 1985, p. 310, cité par, Ali Tebbani, op. cit., p. 70.

⁵⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 297.

⁵¹ Sylvie SERVOISE, *Le roman face à l'histoire*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011, p. 7, cité in, *La problématique de l'engagement dans la littérature africaine francophone: étude sur les œuvres de Yasmina Khadra, de Mariana Bâ et d'Ahmadou Kourouma*, Mémoire de Master, Gorgui Ibrahima Tall, Université de Texas Tech, dirigé par, Dr. Hafid Gafaiti, 2014, p. 10, disponible sur, repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/.../TALL-THESIS-2014.pdf?...1..., consulté le, 29 mai 2015.

II. 3. 2. Aperçu historique de la notion d'engagement.

L'engagement bien qu'il soit une notion ambiguë et pleine d'apories, il est historiquement situé. La genèse d'une telle notion remonte à l'entre-deux-guerres qui coïncide avec la montée du nazisme en Allemagne, du fascisme en Italie, du franquisme en Espagne, la colonisation et les mouvements de décolonisation, un contexte de tension extrême entre classe ouvrière et classe dirigeante, la crise économique de 1929 et une crise de la conscience et de la pensée sans précédent. C'est au XX^{ème} siècle que l'engagement en littérature se développe vraiment, à travers des articles, des discours, des romans et des pièces de théâtre. Tout de même, on se rend compte que ce phénomène est aussi vieux que la littérature elle-même. Et, on trouve que certains auteurs appartenant à des siècles antérieurs, apparaissent régulièrement dans le discours moderne sur l'engagement comme des figures de référence. La plupart d'entre eux manifestent dans leurs œuvres ce qu'ils disent être leur mission sociale ou leur rôle politique inspirant ainsi ceux qui se veulent écrivains engagés plus tard: "*Pascal s'est engagé dans la querelle du jansénisme avec les Provinciales; Voltaire s'est signalé dans l'affaire Calas; quoique rivaux, Germaine de Staël et Chateaubriand furent des adversaires irréductibles de Napoléon; Hugo, enfin, ne devient lui-même que dans l'exil consécutif à son opposition au Second Empire.*"⁵² On a déjà noté ce phénomène de l'engagement chez Platon où le poète est assimilé à une source de désordre, c'est-à-dire comme étant une menace aux pouvoirs publics dans le sens où il est au service de la vérité, aux côtés du peuple à qui il rapporte ce qui se passe réellement au sein de la société. De la même façon, *La Cité des Dames* de Christine de Pizan, publiée en 1405, ne fait aucun doute sur son caractère engagé. En effet, dans ce roman plutôt féministe, de Pizan s'y

⁵²Benoît DENIS, op. cit., (2000), pp. 104-105.

livre à une attaque contre les affirmations d'ordre misogyne tenues par certains écrivains hommes, en l'occurrence Jean de Meung dans sa version de *Le Roman de la Rose* et Mathieu de Boulogne-sur-Mer dans son *Les Lamentations de Mathéole*. Elle s'y engage à soigner l'image de ses semblables en offrant une vision alternative de l'histoire dans laquelle la contribution et la grandeur de la femme ne sauront être remises en doute. Ces propos d'une critique nous en révèlent davantage sur la nature de cette œuvre de Pizan : *"Le livre de Christine est un cri de résistance et de ralliement contre les attaques sur la chair et l'espoir de toutes les femmes. Dans les premières pages, Christine nous avait parlé de la crise émotionnelle qu'elle avait ressentie à la lecture d'œuvres antiféministes; la rédaction de son livre montre comment elle a su dépasser le stade personnel. Cette crise est devenue une compagne intellectuelle qui renforce l'image de Christine, écrivain engagé dans la cité et femme sage comme il est dit dans les proverbes : la femme sage construit sa maison."*⁵³

A leur suite, d'autres auteurs viennent témoigner contre l'intolérance pour être au secours des droits de l'homme bafoués dans les domaines religieux, social, politique ou autre. Au XVI^{ème} siècle, Théodore Agrippa d'Aubigné, dans *Les Tragiques* (recueil de poèmes), s'engage par rapport aux guerres de religion entre les catholiques et les protestants. Alors que Montaigne témoigne dans certains de ses textes, contre le traitement réservé aux Indiens d'Amérique. Au XVII^{ème} siècle, les satires sont multiples et utilisent des formes multiples: Molière avec le théâtre qui dénonce les dévots dans *Don Juan* ou *Tartuffe*, une critique humoristique de la religion catholique (Il y a à chaque fois une censure de la part du roi, car le roi est garant de la religion) ou le droit à l'éducation des femmes

⁵³ Josette WISMAN, *"D'une cité à l'autre: modernité de Christine de Pizan Gynéphile"*, in, *Romanische Forschungen*, 112, Bd., H.1 (2000), p. 71, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 2.

dans *L'Ecole des femmes*. Jean de La Fontaine attaque les courtisans dans ses *Fables*. Par exemple dans *La Cour du lion*, il fait une critique de la cour du roi Louis XIV et de ses courtisans. Au XVIII^{ème} siècle, le mouvement littéraire et culturel des Lumières se caractérise par des auteurs qui prennent position sur divers sujets et tentent, par leur écrits, de faire prendre conscience aux lecteurs de certains problèmes de société : on peut citer Chateaubriand avec son essai *Génie du Christianisme*, Montesquieu dans *L'esprit des Lois : De l'esclavage des nègres*. Voltaire également combat contre l'intolérance et l'esclavage dans le conte *Candide. Traité sur la tolérance*, engagement de la part de Voltaire dans l'affaire Jean Calas. L'auteur y défend Jean Calas accusé d'avoir tué son fils qui voulait se convertir au catholicisme (alors que lui était protestant). Au XIX^{ème} siècle, Victor Hugo s'engage dans la lutte contre l'empereur Napoléon III (qu'il surnomme "Napoléon le petit") à travers le recueil de poèmes, *Les Châtiments*. Dans "*J'accuse ...*" (article de presse) Emile Zola dénonce l'accusation contre Alfred Dreyfus, accusé de complot contre la France à l'époque. Au XX^{ème} siècle, Jean-Paul Sartre interpelle, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* l'écrivain engagé: "*Pourquoi as-tu parlé de cela plutôt que de cela et, puisque tu parles pour changer, pourquoi veux-tu changer ceci plutôt que cela ?*"⁵⁴ Albert Camus dans, *Discours du Suède*, formule ses difficultés à prendre position dans le conflit algérien. André Malraux avec *L'espoir*, dénonce la guerre civile espagnole et soutient le front populaire (contre Francisco Franco). Il défend les idées de gauche. Poète de la résistance à l'origine du surréalisme : Paul Eluard, *Liberté*; Louis Aragon, *La Rose et le Réséda*.

La notion d'engagement voit le jour aussi dans un contexte où a émergé une modernité littéraire qui fonde ses valeurs sur la transgression et

⁵⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 12.

proclame son autonomie -autonomie par rapport à la réalité sociale et aux autres disciplines- au nom d'un certain purisme esthétique. Ce qui nous amène à croire que l'engagement "*est une notion historiquement située qui apparaît dans l'entre-deux-guerres pour assigner à la littérature un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde et pour enjoindre donc l'écrivain à quitter sa posture d'isolement superbe qui était, par excellence, celle du purisme esthétique.*"⁵⁵ L'urgence était donc d'agir contre cette tension qui se joue de l'existence du monde et de son devenir ainsi de celui de l'humanité entière. Il convient de mentionner que dans leurs emplois spécifiques, les termes engagement et littérature engagée, renvoient à une conception militante de la littérature liée à partir des années 30 à la philosophie existentialiste et à la pensée marxiste. Ils évoquent habituellement le nom de Jean-Paul Sartre. Toutefois, le concept d'engagement est employé rétroactivement pour qualifier des textes anciens qui résultent d'une intention (morale ou politique) d'agir sur la société. Cette catégorie de textes relève d'une littérature souvent qualifiée de populaire par l'action qu'elle prétend entreprendre pour la libération des classes, des cultures, et des sociétés asservies. En réalité, depuis la Grande Guerre la question de l'engagement a complètement fasciné les écrivains, au point qu'on peut la considérer comme le cœur et l'axe du débat littéraire au XX^{ème} siècle. Appréhender la littérature à partir de la notion d'engagement semble indispensable. Cette notion n'a pris toute sa dimension qu'on lui connaît désormais et qui lui est reconnue par les critiques, qu'après l'apparition de la présentation des *Temps Modernes* en octobre 1945 (juste après la libération) de Sartre, expliquée, explicitée et développée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* publié en 1947.

⁵⁵ Benoît DENIS, in, *L'engagement littéraire*, dirigé par Emmanuel BOUJU, Rennes, P. U. R., 2005, p. 31.

Si de Voltaire jusqu'à Zola avec son fameux *J'accuse*, la notion de l'engagement prend de l'élan, ce n'est qu'avec Sartre qu'elle gagne ses lettres de noblesse pour ainsi dire, fait partie de ces notions incontournables qui révolutionnent la pensée humaine, bouleversant la conception de la littérature et de surcroît, contribue à comprendre toute action humaine. Avec Malraux, Gide, Camus, et autres, l'engagement devient ce moyen pour dépasser la condition humaine si précaire et si sommaire. De ce fait, l'engagement consiste à mettre l'homme devant ses responsabilités et à le confronter au mouvement de l'histoire qui l'embarque malgré lui. L'écrivain est désormais, censé s'impliquer et prendre part d'une façon effective à ce qui l'entoure. C'est dans cette lignée que Sartre dans la présentation des *Temps Modernes*, exhortait et appelait les écrivains à quitter leur posture de spectateurs irresponsables qui se limite uniquement à une production exclusivement rémunérée, et dont les tarifs sont arrêtés et dictés par la bourgeoisie. Ainsi les tendances, les valeurs littéraires et les thèmes se font au seul plaisir de la bourgeoisie qui les paye. Pour Sartre, ils vivent en marge de la société. Sur bien des niveaux, la problématique de l'engagement demeure pertinente et ne cesse d'être posée. La notion d'engagement suscite en effet, de plus en plus un intérêt scientifique et de surcroît littéraire. A en croire Belinda Canonne: "*L'engagement est toujours une idée neuve. Neuve parce qu'à chaque époque son type d'engagement. Neuve parce qu'aucune époque ne peut faire économie de l'engagement.*"⁵⁶

Les années 30 sont celles de l'élaboration de l'engagement littéraire, et non celles de son imposition ou de son contestation radicale. Bien sûr, la politique n'avait pas attendu les années 1930 pour s'inviter en littérature ni même en fiction. Les exemples d'écrivains illustres exprimant

⁵⁶ Disponible sur, <http://www.mairie-caen.fr/salondulivre/2006/engagement.htm>, consulté le 30 mai 2015.

au sein même de leurs œuvres, leurs convictions, ponctuelles ou théoriques, abondent: de Cicéron à Hugo, les histoires littéraires nationales sont rythmées par les manifestations de ce que Benoît Denis appelle une *"littérature de combat, soucieuse de prendre part aux controverses politiques ou religieuses."*⁵⁷ Il n'en reste pas moins que les années 1930, si elles se réfèrent souvent à ces prestigieux et visionnaires précédents, marquent un tournant dans la "littérature de combat" et ouvrent l'ère de "la littérature engagée." Il est généralement admis que la notion d'engagement littéraire s'est développée au XX^{ème} siècle, suivant la naissance du concept de littérature engagée qui, à son tour, s'est forgé entre les années 1930-1950. Dans son livre intitulé *Le roman face à l'histoire*, Sylvie Servoise distingue trois moments: *"Une première phase d'émergence, autour des années 1930; un rayonnement intense dans la décennie allant de 1945 à 1955 ; une période de reflux à partir des années 1950."*⁵⁸ On constate que cela rejoint, par excellence, la distinction proposée par Benoît Denis. Ce dernier voit que le développement de l'engagement littéraire pourrait se décrire selon trois phases: la première, annoncée dès l'affaire Dreyfus, couvre l'entre-deux-guerres et peut-être considérée comme une période de débats et de mises au point durant laquelle s'est définie la problématique de la littérature engagée; la deuxième, liée à l'hégémonie sartrienne, représente le moment "dogmatique" de l'engagement et dure une dizaine d'années à partir de la fin de la Seconde Guerre; au milieu des années cinquante s'inaugure avec Roland Barthes une troisième phase qu'on pourrait qualifier de "reflux", au cours de laquelle la conception sartrienne de l'engagement se verra contestée au profit d'une autre définition du

⁵⁷ Benoît DENIS, sans référence, cité in, *Roman et engagement: le laboratoire des années 1930 en France, en Allemagne et aux Etats-Unis. Autour du monde réel d'Aragon, De novembre 1918 de Döblin et de USA de Dos Passos*, thèse de doctorat, Aurore Peyroles, Université Paris-Sorbonne, dirigée par M^{me} Anne Tomiche, 2013, p. 4, disponible sur, www.rechercheisidore.fr/search/ressource/?uri:10670/1.yq5rn0, consulté le 30 mai 2015.

⁵⁸ Sylvie SERVOISE, op. cit., p. 8, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., pp. 7-8.

rapport entre le littéraire et le social⁵⁹. La littérature engagée peut être ainsi conçue comme étant un moment historiquement situé dans l'histoire de la littérature française et est généralement associée au philosophe et romancier, Jean-Paul Sartre.

Dans son ouvrage, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Benoît Denis attribue la genèse et la pratique de la littérature engagée à trois facteurs historiques bien distincts à savoir : L'autonomisation du champ littéraire vers 1850, l'Affaire Dreyfus et l'émergence de la figure de l'intellectuel engagé et enfin, la révolution russe d'octobre 1917.

Le premier, déjà mentionné, visant à constituer la littérature en signe d'une classe sociale. Dans le but d'établir une forte coupure entre la littérature et la société, les écrivains choisissent une série d'attitudes et élaborent des "règles du jeu" littéraire, significatives de la spécificité de leur activité, affirmant la distance prise par l'écrivain avec l'actualité politique et sociale. Et comme l'a bien expliqué Benoît Denis: "*S'instaure donc vers 1850 une vision de la littérature, qui a pris son nom de modernité, en vertu de laquelle l'écrivain refuse de se sentir redevable ou solidaire de la société générale et, partant, de prendre part aux débats et aux luttes qui l'agitent, cette position de retrait s'assimilant peu ou prou à celle de l'art-pour-l'art que Barthes opposait à l'engagement.*"⁶⁰

Le deuxième élément est l'affaire Dreyfus qui a défini un nouveau rôle social, celui de l'intellectuel, classé aux marges de la littérature et de l'université. Denis souligne que Christophe Charles, dans *Naissance des "intellectuels"*, montre bien comment la fonction intellectuelle s'est constituée et a acquis ses lettres de noblesse à la faveur de l'affaire

⁵⁹ Cf. Benoît DENIS, op. cit., (2000), pp. 25-26.

⁶⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 20.

Dreyfus⁶¹. La fonction intellectuelle s'est dès lors positionnée face aux fonctions traditionnellement propres à l'écrivain et à l'écriture. Celui qui écrit des œuvres d'intellectuel reste quand même un écrivain. Mais en opérant une redistribution des rôles, au terme de laquelle la littérature voit paradoxalement son prestige renforcé, l'écrivain intellectuel met ce même prestige en jeu dans son intervention. Ceci dit, même si la distance de l'intellectuel à l'actualité sociale et politique s'accuse, c'est encore l'intellectuel lui-même qui accuse le champ de l'intervention sociopolitique. Cette situation ne pose pas de problèmes aussi longtemps que la plupart des intellectuels sont issus de la sphère littéraire et dépendent d'elle. *"Dans ces conditions, il s'agit pour l'écrivain de savoir comment la littérature, avec ses moyens spécifiques, peut reconquérir le terrain de la prédication sociopolitique. Elle ne peut le faire qu'à travers l'engagement et l'intervention de ce que Barthes encore appelait "un type bâtard": "l'écrivain-écrivain", appellation dernière laquelle on a reconnu l'écrivain engagé, et dont Sartre est sans doute l'incarnation majeure."*⁶² Même si dans la pratique on a tendance à confondre ces deux rôles, en réalité, on peut distinguer l'intellectuel, "l'écrivain", de l'écrivain engagé "l'écrivain-écrivain", parce que l'écrivain engagé, à la différence de l'intellectuel, souhaite faire paraître son engagement dans et par la littérature. Autrement dit, l'intention de l'écrivain engagé, sans renoncer à aucun des attributs de la littérature, est de faire en sorte que la littérature soit présente dans les débats sociopolitiques et les influence.

Bien qu'elle n'ait pas sans doute le même impact sans le recours de Zola, l'Affaire Dreyfus a eu le mérite non seulement de faire éclater la vérité au grand jour et faire la lumière sur un désastre juridique alimenté

⁶¹ Selon, Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 20.

⁶² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 21.

par les thèses ségrégationnistes et discriminatoires, mais d'être l'événement déclencheur dans l'apparition de la figure de l'intellectuel engagé.

Le dernier facteur développé par notre critique est proprement historique: la révolution russe d'octobre 1917. Pour lui, la révolution d'octobre a un effet considérable dans la transformation des rapports politiques entre les nations en Europe. C'est la montée d'un monde de droit et surtout d'égalité entre classes. Benoît Denis l'exprime en ces termes : "*Les causes de l'installation durable de ce tropisme révolutionnaire sont multiples. Il y a d'abord un attachement typiquement français à l'idée de révolution. (...) A cela s'ajoute le désastre de 14-18 : face à la boucherie de la Première Guerre, qui laisse l'Europe exsangue et sans avenir, (...) Enfin la révolution est porteuse d'une nouvelle universalité, utopique elle aussi, dont l'écrivain veut pourtant se saisir : celle de la société sans classe, dans laquelle il faudra bien qu'il trouve sa place et son rôle.*"⁶³ Mais à défaut d'abolir les classes, les communistes ont fait de la classe prolétarienne une classe dominante. Le Parti Communiste Français content de son essor, s'épanouit et se consolide avec l'apport de l'adhésion d'un bon nombre d'écrivains et d'intellectuels engagés.

En conjuguant tout ce qui vient d'être mentionné, il nous semble que la littérature engagée soit historiquement située et elle est propre au XX^{ème} siècle. Tout porte à croire, selon Benoît Denis, que l'autonomisation du champ littéraire, l'Affaire Dreyfus et la révolution russe soient les facteurs historiques majeurs constitutifs de la littérature engagée. Elle émerge ainsi comme une réalité littéraire mais aussi sociale par son implication dans les débats publics et l'enrôlement et l'implication de

⁶³ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 22.

nombreux écrivains dans des affaires et des guerres qui n'étaient pas initialement les leurs.

On constate également de ce qui précède que les années 30 sont celles d'une montée générale des contestations d'une radicalisation internationale des vues politiques. Ainsi la particularité de chaque contexte modèle les conceptions et les pratiques de l'engagement, entre autres littéraire. Ce dernier ne s'accomplit d'ailleurs pas seulement en réaction à des situations différenciées: il puise à des traditions nationales propres à chacune. La spécificité des contextes influe-t-elle donc aussi sur les valeurs sur lesquelles se fonde la littérature engagée et sur les revendications qu'elle exprime. Spécificité des contextes, particularité aussi des individus. Il est impossible de penser la littérature en dehors de ses rapports avec le contexte qui la conditionne, qu'il soit économique, politique ou social. Les différents débats, auxquels s'est livrée la littérature à partir des années vingt, rendent inapproprié d'extraire la littérature de l'espace public et la voir retourner le dos à la réalité sociale. Sartre, dans cette lignée, réclame un retour au rôle social dont jouissait la littérature, au grand bonheur des adeptes d'une littérature vivement impliquée dans le courant de l'histoire.

II. 3. 3. Entre "littérature engagée" et "littérature d'engagement".

Souvent, on constate qu'il y a confusion entre littérature engagée et littérature d'engagement. Ces notions se doivent toutefois d'être différenciées. En fait, bien que les deux littératures aient plusieurs similitudes, la première est davantage centrée sur la période de l'après-guerre (1945-1955) et elle est principalement défendue par Jean-Paul Sartre et l'équipe des *Temps modernes*. La seconde correspond aux thématiques

sociales, politiques et idéologiques rencontrées dans toute œuvre littéraire. Benoît Denis distingue les deux sortes de littérature : une littérature engagée incarnée par les différentes et abondantes œuvres parues durant la période de l'entre-deux-guerres, représentée par Malraux, Camus, Gide, les surréalistes ou encore des auteurs du mouvement de la Négritude sans oublier les auteurs de la littérature maghrébine; et une littérature d'engagement pour incarner celle de Pascal ou de Voltaire. Une disparité qui *"relève de l'anachronisme, (...) [puisque] la représentation et l'expérience que les premiers [auteurs] possèdent de la littérature est différente de celles des seconds."*⁶⁴ De ce fait, il propose de différencier: "littérature d'engagement", *"vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique"*⁶⁵; et "littérature engagée", expression réservée au XX^{ème} siècle. Cette dissociation chronologique permet de marquer l'émergence de la problématique particulière de l'engagement dans le domaine littéraire, et non plus seulement celle de l'inscription du politique. Pour Denis, la littérature engagée est historiquement située alors que l'engagement est un phénomène littéraire présent à toutes les époques, mais qui s'est exprimé de manières distinctes. Il justifie cette distinction à la fois chronologique et qualitative en disant que *"toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel."*⁶⁶ Par conséquent, l'engagement comme outil d'analyse risque vite de devenir flou, une simple étiquette que l'on peut appliquer à n'importe quel type de texte. La littérature engagée quant à elle, est un mouvement littéraire spécifique qui

⁶⁴ Benoît DENIS, sans référence, cité in, *"Je" s'engage? La relation entre littérature de conscientisation et autofiction dans les romans graphiques de Guy Delisle*, (Maîtrise ès Arts), Carolane Verreault-Côté, Université Concordia, Canada, 2012, dirigé par, Sylvain David et Françoise Naudillon, pp. 74-75, disponible sur, spectrum.libray.concordia.ca/975055/1/Verreault-Cote_MA_S2013.pdf, consulté le 31 mai 2015.

⁶⁵ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 12.

⁶⁶ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 10.

naît en France au XX^{ème} siècle et est théorisée, notamment par Jean-Paul Sartre, qui relie étroitement ses positions concernant la littérature à une conception plus générale de la condition humaine, caractérisée par une absolue liberté, donc une absolue responsabilité⁶⁷.

La littérature d'engagement; dont la limite historique pourrait être établie à une période précédant l'affaire Dreyfus, et ayant pour principaux représentants Pascal, Voltaire et Hugo; présente des œuvres littéraires dont les auteurs sont engagés dans des débats sociopolitiques. Il faut dire que, pendant près de quatre siècles, littérature et philosophie étaient synonymes. Les auteurs philosophes possèdent une certaine forme de puissance médiatique dont ils sont parfaitement conscients. Lorsqu'une situation politique ou sociale exige une prise de position de leur part, ils le font grâce à la puissance de l'écriture, en recourant aux formes du pamphlet, du poème, de la lettre, etc. Voltaire a défendu l'affaire Calas, en écrivant des lettres et en réunissant un dossier afin de venir en aide à l'accusé, tout comme Zola, a pris position dans l'affaire Dreyfus plus de cent cinquante ans plus tard, en écrivant entre autres son célèbre article "J'accuse...!" Dans une telle perspective, l'écriture "littéraire" (ou de fiction) est un prélude ou une caution à l'action politique et ne prétend en aucune manière se substituer à celle-ci.

La littérature engagée, au contraire, se veut en soi une forme d'action. Benoît Denis explique que la littérature engagée est un mouvement littéraire spécifique qui appartient au vingtième siècle : le terme même de littérature engagée naît en France avec la Libération, en

⁶⁷ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Alice Béja, *"Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction"*, (pp. 85-96), in, *Tracés, Revue des sciences humaines*, 11 février 2008, S. N°, S. ed., p. 30, disponible sur, <http://traces.revues.org/240>, consulté le 30 mai 2015.

1945⁶⁸, il est lancé par Jean-Paul Sartre. L'engagement selon Sartre se retrouve au sein même de la littérature, soit dans les thèmes soit dans la forme choisie. L'œuvre engagée se révèle notamment par l'effet qu'elle exerce sur son lecteur, une notion qui trouve écho dans les propos de Denis: *"Dans l'acte d'écriture, la visée proprement esthétique ne peut se suffire à elle-même, et se double nécessairement d'un projet éthique qui la sous-tend et la justifie. Là [dans la notion de dévoilement] se trouve la grande confiance que Sartre accorde aux mots: dire les choses, c'est vouloir les changer; parler ou écrire, c'est agir sur le monde."*⁶⁹

Bref, la littérature engagée renvoie à ce phénomène majeur qui a marqué la littérature française à partir du XX^{ème} siècle, et qui s'est essentiellement révélé avec l'affaire Dreyfus. Alors que la littérature d'engagement désigne ce terme vaste et générique qui englobe dans sa connotation, toutes les étapes de l'apparition de l'engagement dans la littérature au cours de l'histoire.

II. 3. 4. L'engagement comme intentionnalité.

Dans son essai *Qu'est ce que la littérature?* Sartre affirme que *"les mots sont des pistolets chargés, et que s'il faut tirer, il faut le faire comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant au hasard, en fermant les yeux et pour le plaisir d'entendre des détonations."*⁷⁰ Autrement dit, parler, écrire est une activité sérieuse et l'écrivain engagé

⁶⁸ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 25.

⁶⁹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 76.

⁷⁰ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 30, cité in, *L'engagement postcolonial dans la littérature en français de la nouvelle génération d'écrivains africains*, thèse de doctorat, Awa Coumba Sarr, Université d'Illinois-Urbana-Champaign, dirigé par, Laurence Mall et Alain Fresco, 2010, p. 33, disponible sur, <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/16985/sarrawa.pdf?sequence=1>, consulté le, 28 mai 2015.

est, celui qui est conscient que *"la parole est action."* En parlant, l'écrivain dévoile la situation à lui-même et aux autres et tout dévoilement de situation va de pair avec la volonté de vouloir changer cette situation: *"La grave erreur des purs stylistes c'est de croire que la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses sans les altérer. Et que le parleur est un pur témoin qui résume par un mot sa contemplation inoffensive. Parler c'est agir : toute chose que l'on nomme n'est déjà tout à fait la même, elle a perdu son innocence."*⁷¹

Commençons par le témoignage comme l'un des principaux objectifs de cette littérature. *"Dans les temps d'épreuve, un intellectuel est très souvent sollicité par les membres de sa nationalité pour qu'il les représente, parle en leur nom et témoigne de leurs souffrances. (...) Il incarne aux yeux de la conscience publique la réussite, la gloire et la renommée susceptibles de servir leur combat ou la défense d'une communauté harcelée"*⁷², explique Edward W. Saïd dans *Des intellectuels et du pouvoir*. Aïssa Khelladi, en réponse à la question: *"Pourquoi écrivez-vous?"*, réagit: *"Pour témoigner contre moi-même. C'est ma seule façon d'exister."*⁷³

Dans notre corpus, on constate que le peuple est présent dans les œuvres. Il est peint dans sa vie quotidienne, dure et misérable, mais bien réelle. Dans plusieurs pages, on trouve des passages dans lesquels les maux de la société sont énumérés. Les trois auteurs ont mis en scène des personnages très intéressants qui ont des histoires à raconter et qui ont surtout des visions sur tout ce qui se passe dans leur pays. Ils participent

⁷¹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 29, cité par, Awa Coumba Sarr, op. cit., p. 33.

⁷² Edward W. SAÏD, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1994, p. 59, cité par, Louis Bertin Amougou, op. cit., p. 175.

⁷³ Aïssa KHELLADI, cité par, Farida BOUALIT, *"La littérature algérienne des années 90: Témoigner d'une tragédie?"*, in, *Etudes littéraires maghrébines, N° 14, Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?*, Paris, Harmattan, 1999, p. 30.

donc *"aux malheurs du temps"*⁷⁴ et s'inscrivent dans la vie algérienne. Dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques* ainsi que dans *L'Opium et le Bâton*, on constate que le commentaire sur le social du colonisé est omniprésent. Le drame de l'Algérie coloniale se joue dans ces deux romans. Les auteurs détaillent les crimes de la France contre les Algériens. Ils ont voulu mettre en avant la précarité de la condition humaine des Algériens et montrer la cruauté, la tyrannie et la violence de ceux qui détiennent l'ordre politique. Il s'agit de témoigner des abus du colon: les massacres, les tortures, les égorgements, et la violence sous toutes ses formes. Cette démarche idéologique désigne ainsi l'écrivain comme un "enquêteur" mais aussi un "témoin" qui doit rapporter au lecteur la réalité des choses: *"Contrairement à d'autres écrivains, Mammeri reste fidèle à une littérature de témoignage. Les œuvres de "la génération de 1952", en partie ethnographiques et documentaires, témoignent sur l'événement essentiel du moment: le malaise de la société colonisée, puis la contestation au sein de cette société, plus tard la guerre d'indépendance."*⁷⁵

Aïssa Khelladi, par le biais de son roman, a sans doute voulu attirer l'opinion nationale et internationale sur ce qui se passe dans le petit quotidien des Algériens. Le héros, Amine Touati n'est qu'un échantillon parmi plusieurs d'autres qui subissent l'atrocité du régime extrémiste et religieux en Algérie. L'histoire du héros-journaliste est arbitraire car à sa place, il peut être question d'autres personnages, de métiers différents qui vont subir le nouveau diktat, de la même façon que Amine Touati : ce journaliste reflète réellement toute une catégorie de la société algérienne. Il s'agit de la classe des intellectuels qui sont matraqués, menacés, poursuivis et surtout assassinés en Algérie; sous prétexte qu'ils ne sont pas assez

⁷⁴ Jean-Claude MUHLTHALER, op. cit., p. 22, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 39.

⁷⁵ Jean DEJEUX, *Littérature maghrébine de langue française: Introduction générale et auteurs*, Naaman (2^e édition), 1978, pp. 200-201.

religieux ou complètement athées, ce qui va à l'encontre des recommandations de la religion. C'est donc la condition des hommes de culture et des universitaires dont il est question dans le roman. Pourtant cette classe est censée mûrement être protégée car elle constitue le repère et la référence de chaque société. Mais, c'est une classe, par l'exemple du héros, menacée, opprimée, agressée et assassinée. Il s'agit d'une représentation d'une classe savante, éclairée et éclairante, d'un repère et d'une référence d'évolution, de développement et de progrès de toute la société. L'intellectuel ou l'homme de culture, dans ce sens est une importance capitale pour l'auteur du roman. Dans *Peurs et mensonges*, Aissa Khelladi témoigne de la grande tragédie, les larmes et le sang des innocents en dévoilant l'échec du gouvernement, l'abus du pouvoir et les manigances des intégristes. L'écrivain algérien devient alors le journaliste, surtout qu'il n'y avait presque plus de media pour relater les faits car les journalistes étaient les cibles privilégiés des groupes islamistes armés. Encore une fois, il y a cette notion de l'écrivain en tant que sensibilisateur, en tant qu'informateur ou éducateur.

L'engagement est souvent présenté comme un attachement soit à une chose soit à une cause. Un attachement qui se traduit à la fois en un investissement corps et âme au service d'une cause, à une vision du monde ou à des valeurs. Souvent l'individu engagé se trouve compromis dans des situations qui le dépassent naturellement et agit par une action afin de contourner l'ordre des choses. Cela est lié à la qualité et à la plénitude de l'action pour changer l'Histoire. Voilà un autre objectif de l'engagement littéraire. Ce projet correspond aussi à la définition de la littérature engagée comme un genre qui *"a pour vocation de transformer des conditions socio-*

économiques et politiques données."⁷⁶ C'est cette même conception de la littérature que l'on retrouve chez les auteurs de notre corpus, pour qui, l'Art a une seule et unique fonction qui est, changer les conditions d'existence. Ils partagent la vision marxiste selon laquelle l'Art incarne inévitablement une force puissante au sein de la société et que l'artiste a l'obligation morale de non seulement dépeindre la réalité sociale dans ses œuvres mais aussi et surtout d'essayer de transformer cette réalité au nom de l'intérêt de tout le monde. Le projet de Chukri Khodja, de Mouloud Mammeri ou de Aïssa Khelladi est de dévoiler les réalités algériennes telles qu'ils les voient en tant que témoins et par là même leur engagement apparaît, car comme l'écrit Jean-Paul Sartre: "*(...) en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer, je la dévoile à moi-même et aux autres pour la changer; je l'atteints en plein cœur, je la transperce et je le la fixe sous les regards; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir. (...) l'écrivain "engagé" sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer (...)*"⁷⁷

A travers leurs écrits, ils cherchent à se faire entendre de leurs contemporains. Ils envisagent d'être efficaces en vue d'un changement de la société algérienne à l'aide de leurs écrits. Un désir de corriger la société apparaît cependant à travers l'évocation du drame algérien. En effet, ces auteurs croient à la puissance de la littérature comme source de progrès et de changement au sein d'une société. Ils font partie de ceux qui préconisent l'idée de parler pour rompre le silence ou pour remplacer le bruit de l'horreur durant le drame algérien. Pour eux, ne pas écrire dans de

⁷⁶ Cilas KEMEDJIO, *"Traversées francophones: littérature engagée, quête de l'oralité et création romanesque"*, in *Tangence*, Québec, 82, automne 2006, p. 18, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 12.

⁷⁷Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 28, cité par, Benoît Trudel, op. cit., p. 180.

tels moments serait une manière non seulement de se rendre inutile mais aussi d'accepter la situation. Leur vision de la littérature a pour but de donner aux choses *"un sens afin de les apprivoiser."*⁷⁸ En d'autres termes, ils considèrent l'acte d'écrire comme étant le premier pas qu'il faut faire pour combattre le mal, dans le sens où la prise de conscience qu'il peut susciter au sein de la population peut déclencher un processus de changement.

Les écrivains engagés ont aussi pour finalité de dénoncer un aspect particulièrement injuste de la société. On dénonce les injustices et les inégalités sociales, la misère et la violence. La littérature engagée a donc pour dessein de s'opposer aux tares sociales et de proposer quelques solutions ou d'insuffler de l'espoir, voire un supplément d'âme. Selon cette optique, l'œuvre littéraire doit être une entreprise de recreation et de refondation sociale. Mouloud Mammeri, lors de son entretien avec Tahar Djaout précise: *"Il reste que dans le principe l'engagement impliquait une protestation de l'intelligence contre la violence, surtout quand cette violence était celle d'un pouvoir, ou bien du pouvoir tout court. Il supposait que l'intellectuel était du côté des démunis, des opprimés, de ceux qui n'ont pour faire entendre leurs voix (car pour faire triompher leur cause c'est une autre histoire) que ces voix de l'intelligence qui, elles, n'avaient pour elles que ...le bon droit."*⁷⁹

Tout au long de notre corpus, on trouve que la violence et l'injustice sont dénoncées. Ne jamais les accepter. Les auteurs veulent faire prévaloir une vision universelle de l'homme à travers la littérature. Résister à toutes les formes d'oppression. Ils croient au pouvoir qu'a la littérature

⁷⁸ Simon HARTHING, *L'autorité dissimulée-l'autorité manifeste: L'écriture de la violence chez Yasmina Khadra*, thèse de doctorat, Université de Linnaeus, 2012, p. 67, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 49.

⁷⁹ Mouloud MAMMERI, op. cit., (avril 1987), p. 30.

d'imposer un nouveau modèle de vision et d'imagination. *Peurs et mensonges*, est un roman publié au moment où le conflit entre l'armée et les djihadistes est à son paroxysme. Aïssa Khelladi y dénonce la lutte fratricide que les premiers livrent aux seconds et vice versa. Une dénonciation souvent orientée vers le pouvoir. Il condamne fréquemment la répression policière contre les manifestants et met l'accent sur les dysfonctionnements du pays. Pour lui, c'est un monde bâti sur des mensonges.

Chukri Khodja et Mouloud Mammeri étaient animés par une forte conviction que l'acte d'écrire peut être un moyen efficace de résistance contre toute forme d'injustice. Leur méthode était de dévoiler la vraie nature de ce régime pour mieux refuser l'inhumanité du réel colonial et ses pratiques qui défient toute chronique. Un intellectuel signale: *"L'essentiel pour vous et pour nous à l'époque coloniale était qu'un indigène parlât de son peuple et de son pays pour dénoncer la condition qui leur était imposée."*⁸⁰ On ajoute: *"L'opium et le Bâton offre l'avantage de combler une grande lacune, cette espèce de silence des Algériens en face d'un événement qui a eu des résonances par toute la terre."*⁸¹ *El Euldj, Captif des barbaresques*, et *L'Opium et le Bâton* manifestent une opposition et une rupture avec le système colonial. Ils constituent une critique consistante contre les actes politiques de la France et une condamnation, une rejection de la colonisation en cours et de ses pratiques qui ensanglantent le pays. Dans les deux romans, on incite à la lutte tout en discréditant les institutions coloniales. Naget Khedda estime que *"la littérature algérienne écrite [est] comme une manifestation de l'opposition des colonisés à la*

⁸⁰ Abdallah MAZOUNI, cité par, Mohamed-Salah Dembri in, *"Querelles autour de La Colline oubliée"*, *Revue algérienne des Lettres et des Sciences humaines*, n°1, 1969, pp. 166-174.

⁸¹ Abdallah MAZOUNI, cité par, Jean Déjeux, op. cit., p. 195.

population coloniale."⁸² Chukri Khodja dénonce, à l'instar de Mouloud Mammeri, la misère sociale dans de nombreux pans de son œuvre. Tous les deux s'attaquent aux théories européennes coloniales.

La littérature engagée est une littérature sociale ayant une autre visée, celle de rejoindre les hommes et de les ouvrir à de nouvelles visions du monde. En prenant part aux débats sociaux et politiques qu'elle génère, en étant une littérature du "présent", écrit sur son époque, elle a la volonté de rejoindre les hommes. En effet, il y a un important effort pour établir une relation d'échange entre l'œuvre, l'auteur et le lecteur. C'est la conséquence du désir profond de l'auteur de changer les choses en agissant sur le monde. La doctrine sartrienne défend l'idée que l'écrivain ne peut que se savoir et se vouloir engagé; il doit faire prendre conscience aux hommes de leurs "situations" (sociales ou politiques)⁸³. La littérature d'engagement se justifie notamment par le désir de lutter contre les forces considérées comme négatives et oppressantes au sein de la société. Elle vise à faire de la propagande politique, à provoquer des controverses religieuses, des débats sociaux ou politiques et à dévoiler une certaine forme d'art social. Elle a la volonté de conscientiser. Tel est le cadre dans lequel s'inscrivent *El-Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja; *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Peurs et mensonges* de Aissa Khelladi.

Les trois auteurs considèrent que leur rôle est celui de pédagogues, devant éclairer le peuple et ses opinions par leurs écrits. Il arrive alors le moment de se rendre compte que leur souci n'est pas d'écrire des œuvres

⁸² Naget KHEDDA, *Mohammed Dib romancier: Esquisse d'un itinéraire*, Alger, O. P. U., 1986, p. 55, cité in, *L'engagement dans L'Incendie de Mohammed Bib*, mémoire de Magister, Yacine Mansouri, Université de Batna, dirigé par, Said Khadraoui, 2012, p. 60, disponible sur, theses.univ-batna.dz/index.pdf?option=com_docman&task=..., consulté le 31 mai 2015.

⁸³ Cf. Judith Emery BRUNEAU, "La littérature engagée", in, *Erudit*, Québec français, N°131, 2003, pp. 68-70, p. 70, disponible sur, www.erudit.org/culture/qf1187311/55676ac.pdf, consulté le, 30 mai 2015.

d'art, mais d'agir avec efficacité sur le temps. Il s'agit de mettre leurs capacités intellectuelles et littéraires au service de leurs compatriotes pour qu'ils prennent conscience de leur propre condition et qu'ils acquièrent la force de l'améliorer ou de la changer. Leurs œuvres se veulent provocatrices en vue de combler les insuffisances d'une société en pleine décrépitude et en arriver à un changement radical. Face à cette vacuité, l'écrivain doit être un éveilleur des consciences, car les masses ont besoin d'un renouvellement profond, étant entendu qu'elles sont en quête de bonheur; à l'instar des héros des trois romans qui sont toujours en fuite à la recherche d'un univers beaucoup plus vivable. *El-Euldj, Captif des Barbaresques*, est une subversion du discours colonial, une opposition à sa politique d'assimilation culturelle. Dans *L'Opium et le Bâton*, les colonisés se heurtent à la réalité d'une France colonialiste, oppressive, inhumaine. Pour Khelladi, il ne s'agit pas tout simplement de témoigner des événements, mais aussi de donner un sens à la réalité. Autrement dit, il n'est pas question pour lui de tout juste s'adonner à une description documentariste ou historique de l'horreur, mais surtout de rendre cette violence compréhensible, d'apporter un éclairage sur la crise.

Simone de Beauvoir explique que la liberté est le fondement de toute valeur humaine et qu'elle constitue l'unique fin capable de justifier les actes humains.⁸⁴ On est en présence d'une autre finalité de l'engagement littéraire. Construire une société sans classes est le but de l'écrivain engagé. Amener au socialisme, où la liberté de l'homme ne sera plus aliénée dans une société d'égalité et de justice. Le but est le même que celui des marxistes: *"Il était donc naturel que l'engagement politique, orienté vers tel ou tel objectif de libération, apparût comme une nécessité aux yeux de bon*

⁸⁴ Selon Fatémeh Khan MOHAMMADI, op. cit., p. 13.

nombre d'écrivains ou d'artistes."⁸⁵ L'homme s'engage, de tout temps, pour conquérir la liberté, qu'elle soit créatrice ou de survie. Il importe de garder à l'esprit que toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et donne forme au réel. L'écrivain s'engage dans le but de conquérir la liberté. D'ailleurs, Sartre ne voit dans l'écriture qu'un instrument de libération. Pour lui, l'auteur est en situation comme tous les auteurs hommes. Sa conviction est claire: *"L'écrivain, homme libre, s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté."*⁸⁶ Il prétend que *"le livre n'est pas, comme l'outil, un moyen en vue d'une fin quelconque: il se propose comme fin la liberté du lecteur."*⁸⁷ Bref, à une littérature qui a elle-même sa propre fin et conçue comme infinie gratuité, s'oppose une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause. Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aissa Khelladi, ont conçu et utilisé leurs écrits pour servir des ambitions politiques. Leurs œuvres entendent revendiquer la liberté et la dignité. On y exige la restauration de l'éthique, du culte de l'excellence, du bien-être social et moral.

L'engagement de l'écrivain peut se situer ailleurs. Ses valeurs peuvent ne pas être strictement politiques, mais morales ou culturelles: il défend alors les valeurs de son pays, de sa terre, de l'humanité entière; désireux de résister par un langage libre et lucide à toutes les formes d'aliénation. Cet engagement peut aussi se faire au nom de la littérature toute entière.⁸⁸

⁸⁵ Alexandre BEAUSEJOUR, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, cité par, Judith Emery Bruneau, op. cit., p. 68.

⁸⁶ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 81, cité par, Carolane Verreault-Côté, op. cit., p. 76.

⁸⁷ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 60, cité par, Judith Emery Bruneau, op. cit., p. 70.

⁸⁸ Disponible sur, <http://www.xn--espacefranais-rgb.com/litterature-et-engagement-au-XX-siecle/>, consulté le 30 mai 2015.

La littérature engagée ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature, attitude et mode que l'artiste moderniste ou avant-gardiste refuse sérieusement et toujours. Ainsi l'écrivain engagé prend conscience de la participation de la littérature au parcours révolutionnaire. Il s'agit pour lui de nier la primauté du travail formel. "(...) *tout se passe comme si, face à l'urgence du temps présent, face à l'importance des enjeux sociaux et politiques de l'époque et à la perspective d'un bouleversement total du monde, l'écrivain engagé craignait qu'une littérature uniquement préoccupée d'elle-même et coupée du monde ne perde sa raison d'être et qu'elle cesse d'être nécessaire.*"⁸⁹ "Sauver la littérature", qui est un autre objectif de l'engagement, "*consiste dès lors à parier sur elle et à affirmer hautement qu'elle a un rôle à jouer et qu'elle doit compter dans la vie des hommes. On ne saurait dire plus clairement que l'engagement représente malgré tout une certaine façon de croire encore en la littérature et en ses pouvoirs.*"⁹⁰

On termine par rappeler que toute idée d'engagement et d'action suppose un but. L'écrivain est motivé par quelque chose qui le pousse à prendre la plume. Selon Sartre, c'est dans les raisons de cette motivation qu'il faut rechercher la nature de son engagement. Il écrit, mais avec le but, l'objectif de nommer, de dénoncer, de louer: "*Telle est donc la "vraie", la "pure" littérature: une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif.*"⁹¹ On peut donc évaluer l'engagement de l'écrivain en tenant compte de ses motivations, des raisons qui l'ont décidé à écrire. Pour Sartre, l'acte d'écrire est toujours intentionnel et vise un objectif précis. De son point de vue, il existe une relation de causalité entre l'écrivain et le lecteur.

⁸⁹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 42.

⁹⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 42.

⁹¹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Abdoulay Yansané, op. cit., p. 13.

Le premier cherche à dévoiler un objet en projetant ses émotions ou ses pensées sur du papier et le second cherche à s'en accaparer. Ainsi, pendant longtemps, la question essentielle consiste à savoir si l'engagement est la seule vocation de la littérature. Force est de reconnaître que partout où il y a eu oppression, des voix se sont élevées pour dénoncer l'injustice. C'est pourquoi Sartre soutient que l'origine de l'engagement est concomitante à l'acte d'écrire. Il justifie son point de vue en ces termes: *"Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde."*⁹² Et de faire remarquer plus loin que l'origine de l'engagement de l'écrivain se trouve dans la recherche de la liberté et de la dignité des peuples colonisés ou opprimés. L'engagement littéraire vise à défendre une cause, une idée, qui peut avoir un sens politique, religieux, social, environnemental ou, plus généralement, porter sur les valeurs de l'humanisme ou du pacifisme, la défense des droits de l'homme et de la tolérance. Néanmoins, l'engagement littéraire peut également se caractériser par l'attaque (d'une cause), et non pas seulement par la défense d'une idée. Il s'inscrit donc dans un contexte de défense de la liberté d'expression grâce auquel de grands artistes bravent la censure afin d'exprimer leurs idées ainsi que leurs opinions.

II. 3. 5. L'écrivain engagé: un intellectuel.

L'engagement veut dire acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste, qui, prenant conscience de son appartenance à une société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. Au sens français du terme, on peut dire que c'est l'affaire Dreyfus, qui a bouleversé la société française pendant plus

⁹² Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Souleymane Fofana, op. cit., S. p.

d'une décennie (de 1894 à 1906), qui a fixé la figure de l'intellectuel engagé. Le "*J'accuse*", publié par Emile Zola dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898, est souvent désigné comme le premier acte d'un "intellectuel engagé", ce moment où "*un agent, utilisant et mettant en jeu le prestige et la compétence acquis dans un domaine d'activité spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences, etc.) s'autorise de cette compétence qu'on lui reconnaît pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique.*"⁹³ Ainsi, l'on retient d'Emile Zola l'intellectuel qu'il est pour s'être engagé du côté du capitaine Dreyfus au niveau d'un article qui a provoqué une succession de crises politico-sociales sans précédent en France. Zola devient en quelque sorte le fondateur de cette identité: c'est une personnalité qui met l'autorité acquise dans un secteur spécifique au service d'un engagement dans la sphère publique pour défendre des valeurs universelles.

Jean-Paul Sartre précise qu'être intellectuel est un comportement c'est-à-dire une attitude que l'individu décide d'adopter face à une ou des situations données: "*Il n'y a point d'intellectuels comme tels mais des situations dans lesquelles interviennent des individus plus ou moins déterminés.*"⁹⁴ Selon ce philosophe français, l'intellectuel, le vrai, reste celui qui engage sa responsabilité et prend position par rapport aux questions qui interpellent le monde. Sans cet engagement, il aura raté sa vocation, car comme le défend si bien Frantz Fanon, chaque génération a une mission à remplir ou à trahir et que "*au tribunal de l'histoire, on ne nous demandera pas si nous avons les mains propres, mais bien ce que*

⁹³Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 21.

⁹⁴ Selon, Patrick WAGNER, "*La notion d'intellectuel engagé chez Sartre.*", in, *Le Portique*, Cahier 1 2003, p. 5, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 35.

nous avons pu faire de nos mains dans l'avènement d'un monde meilleur."⁹⁵
 Les écrits doivent refléter l'engagement de l'écrivain. Edward Saïd signale à ce propos que *"l'intellectuel n'est ni un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui refuse quel qu'en soit le prix les formules faciles, les idées toutes faites, les confirmations complaisantes des propos et des actions des gens de pouvoir et autres esprits conventionnels. Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire en public."*⁹⁶

C'est dans cette perspective d'engagement active dans l'écriture que l'intellectuel pourra accomplir les missions qui sont les siennes et qui peuvent être principalement limitées au nombre de trois (veilleur ou guetteur, éducateur, révélateur de vérité). D'abord, il y a une mission de veilleur ou de guetteur qui lui est assigné. C'est comme si l'intellectuel, debout dans sa tour de contrôle avec les sens très alertes, est chargé de voir le danger venir, de prévenir sa communauté pour qu'ensemble, ils trouvent des solutions. Blanchot le dit en ces termes: *"L'intellectuel est d'autant plus proche de l'action en général et du pouvoir qu'il ne se mêle pas d'agir et qu'il n'exerce pas de pouvoir politique. Mais il ne s'en désintéresse pas. En retrait du politique, il ne s'en retire pas, il n'y prend point sa retraite, mais il essaye de maintenir cet espace de retrait et cet effet de retirement pour profiter de cette proximité qui éloigne. Il s'installe précairement comme guetteur qui n'est là que pour veiller, se maintenir en éveil, attendre par une attention active où s'expriment le souci de soi même et le souci des autres."*⁹⁷ Ensuite, il y a cette mission dite d'"éducateur". En tant

⁹⁵ Doti BRUBO-SANOUE, *"La mission de l'élite intellectuelle africaine dans la pensée de Joseph Ki-Zerbo"*, conférence donnée au CEDA, Burkina Faso, p. 12, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 36.

⁹⁶ Edward W. SAID, op. cit., p. 20, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 40.

⁹⁷ Souleymane GOMIS, *Les élites intellectuelles face aux réalités de la démocratie au Sénégal*, Université Cheikh Amta Diop de Dakar, Fac des Lettres, département de sociologie, p. 3, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 41.

qu'intellectuel conscient, surtout face à un régime oppressif, l'écrivain doit non seulement s'assigner la mission de montrer, d'affirmer et de sensibiliser les populations par rapport aux vices d'un tel régime, mais aussi, doit-il se trouver à l'avant-garde dans le processus de lutte contre ce régime et remplir son rôle d'éducateur au sein de sa communauté. Troisièmement, l'écrivain doit être un révélateur de vérité. Bien plus qu'une mission, ceci devient même une vertu pour l'artiste. L'idée est qu'il doit se mettre inlassablement au service de la vérité. Autrement dit, l'écrivain a l'obligation morale de faire preuve d'une objectivité irréfutable vu qu'il est un artisan de l'histoire et tout ce qu'il écrit sera à jamais vivant.

Si la naissance de l'"intellectuel" est indéniablement liée au rôle joué par Zola dans l'affaire Dreyfus, celui qui symbolise, personnifie et incarne l'intellectuel moderne, et ceci depuis la fin de la 2^{ème} guerre mondiale, est incontestablement Jean-Paul Sartre. Sartre a été au cœur des débats, livres ou colloques qui traitent de la question de l'intellectuel de manière générale et particulièrement de l'intellectuel français. Il a une profonde conviction que l'intellectuel a un rôle déterminant à jouer non seulement dans son pays mais dans le monde entier. Après avoir critiqué et rejeté la théorie de l'art-pour-l'art, il n'a cessé de rappeler les écrivains à leur responsabilité et à leur mission qui doit être de contribuer aux changements nécessaires à leur temps. Joignant l'action à la parole, il a su démontrer ce qu'il veut dire par l'engagement dont il fait sa doctrine. Champion de la signature des pétitions, il n'a épargné aucune méthode de l'engagement: manifeste, marche, distribution de tracts, pamphlet, littérature, ...

A l'instar de Sartre, un grand nombre d'intellectuels ont pris conscience de leur rôle et ont revendiqué des idéaux universels. Ils ont mis

au centre de leurs préoccupations l'engagement et l'action. Les intellectuels algériens qui ont dénoncé des abus commis par le régime français, diffusent les idées du réformisme et certaines revendications nationalistes (surtout la liberté de culte et de langue) grâce à la presse (*El Hack*, qui est la fusion de deux journaux: *L'Islam et Le Rachidi*, se veut "l'organe de défense des intérêts musulmans"; *Chihab*, *El Islah*, *El Bassair*; *El Manar*...); à la littérature (on note la parution de plusieurs romans engagés tels que : *Ahmed Ben Mostapha*, *goumier* (1920), *Le Capitaine Ben Cherif*; *Myriam dans les palmes* (1936), Mohamed Ould Cheikh; *Nedjma* (1946), Kateb Yacine; *L'incendie* (1954), Dib ; *La terre et le sang* (1954) , Feraoun; *La dernière impression* (1958), Malek Haddad; etc.) et à l'Histoire (M'barek El Mili, *Histoire ancienne et modernité de l'Algérie*, T.1, 1928, T.2, 1932; Toufik El Madani : *Le livre de l'Algérie*, 1932).

La situation de L'Algérie coloniale a frappé énormément d'intellectuels à travers le monde. Entre autres, on cite Simone de Beauvoir et Sartre. Ils étaient tous deux disposés à écrire selon leur responsabilité d'écrivains, mais aussi à publier et à signer des appels, à participer à des manifestations. Simone de Beauvoir se sent complice de la politique française. Persuadée que les vies de ses compatriotes ne valent pas plus que celles des Algériens, elle se révolte contre tous ceux qui admettent la guerre et la soutiennent par leur consentement tacite, en s'habituant aux souffrances et encore plus, aux morts des autres. Ces habitudes et ces attitudes, elle souhaite de toutes ses forces les faire disparaître. Elle écrit ainsi: "*Je ne supportais plus cette hypocrisie, cette indifférence, ce pays, ma propre peau. Ces gens dans les rues, consentants ou étourdis, c'étaient des bourreaux d'Arabes: tous coupables. Et moi aussi. "Je suis française."* Ces mots m'écorchaient la gorge comme l'aveu d'une tare. (...) Il me

semblait traîner une de ces maladies où le symptôme le plus grave, c'est l'absence de douleur."⁹⁸

Dans les années quatre-vingt-dix, et face à la montée de l'intégrisme en Algérie, nous dit Farida Boualit: *"des journalistes, des cinéastes, des enseignants universitaires, des juristes, des sociologues, des médecins, des personnalités politiques, etc.; toutes ces catégories composent en fait ce que l'on appelle l'"intelligentsia"; autrement dit, ce sont des intellectuels qui, du lieu de leur intellectualité ou de leur intelligence, s'exercent à la littérature. Et l'une des caractéristiques de ces auteurs est leur sens de la responsabilité sociale dans l'accomplissement de leur (s) acte (s); responsabilité assumée ou pas, assumée à des degrés divers, là n'est pas la question: ce qu'il importe de souligner ici est cette responsabilité qu'incombe à l'intellectuel pour tout ce qui touche la gestion superstructurelle de la cité dont il est, ou doit être, ou encore devrait-être le porte-parole privilégié."*⁹⁹ En 1997, le grand écrivain Mohamed Dib déclare: *"Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la pérennité de l'Etat algérien (...). Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir."*¹⁰⁰ Pour Dib, l'adéquation entre intellectuel et écrivain confine à l'identification dans leur mission historique commune: l'écrivain est un intellectuel. La responsabilité de l'écrivain ne diffère pas de celle de l'intellectuel quand il s'agit de responsabilités sociales. On parle donc dans ce cas d'écrivain intellectuel.

⁹⁸ Simone DE BEAUVOIR, op. cit., (1963), pp. 406-407, Fatémeh Khan Mohammadi, op. cit., p. 302.

⁹⁹ Farida BOUALIT, op. cit., p. 26.

¹⁰⁰ Interviewé par *El-Khabar*, quotidien algérien de langue arabe, repris par *Horizons*, quotidien de langue française, n°102 du 3 juillet, cité par Farida BOUALIT, op. cit., p. 26.

Passons à présent, à la notion d'écrivain engagé. L'écrivain, bon gré mal gré, est engagé dans son art. Il est simplement engagé. Dès lors, il se trouve compromis dans une réalité sociale qui l'engage malgré lui. Les écrivains utilisent les mots comme des instruments de communication et se trouvent par là engagés, qu'ils le veuillent ou non, dans les tâches de la construction d'un monde commun. On affirme toujours qu'un texte n'est jamais neutre par rapport à l'époque où il est écrit. Mouloud Mammeri constate: *"En tout cas, l'engagement, il vaut mieux le pratiquer que le crier. Et puis soyons sérieux: comment un écrivain algérien peut-il décrire la réalité algérienne sans être par cela même engagé? Il n'y a pas de peinture indifférente."*¹⁰¹ En 1959, lui-même répond dans une interview donnée au Maroc: *"L'engagement est le type même du faux problème. Si être engagé cela veut dire pour l'écrivain écrire sur ordre, écrire quand on le lui demande et ce qu'on lui demande, je considère quant à moi que c'est là faillir à une vocation. Si être engagé cela veut dire qu'on est avec les hommes, tous les hommes, vivant leur vie, vibrant leurs espoirs (...) alors je crois qu'un véritable écrivain ne saurait être qu'engagé, même s'il ne reçoit pas de consigne."*¹⁰² Selon Mammeri, le romancier doit prendre un certain retrait, une certaine distance par rapport à l'actualité. Il n'est pas un reporter, ni un feuilletoniste du matin. Le journaliste, lui, est contraint d'adhérer aux vérités provisoires et pourtant nécessaire qui constituent la vie politique au jour le jour. *"En ce qui me concerne, dit Mammeri, je refuse d'être esclave de l'événement et je ne me résous à écrire que si réellement j'ai quelque chose à dire. Toute littérature sur commande me semble irrémédiablement vouée à l'échec, même quand, sur le moment, elle*

¹⁰¹ Mouloud MAMMERI, op. cit., (avril 1987), p. 31.

¹⁰² Interview, *Education nationale*, Maroc, Rabat, N°2, novembre-décembre, 1959.

semble obtenir un succès qu'est presque toujours de faux aloi et sans lendemain."¹⁰³

Soulevons un autre point. Il peut être étonnant dans une certaine mesure de voir un écrivain, qui se dit engagé, dissimuler sa vraie identité par rapport à sa production littéraire. Certains critiques considèrent que c'est par opposition aux principes de l'engagement. Mais ces propos du professeur Hafid Gafaïti, tirés de l'introduction de son article sur "*Le nouvel engagement?*", nous amènent à comprendre les raisons pour lesquelles, un écrivain comme Aïssa Khelladi par exemple, s'est vu obligé de publier son roman *Peurs et mensonges* sous un pseudonyme: "*D'un côté un certain nombre de membres de l'intelligentsia ont été assassinés. (...) [d'] un autre côté, la violence intégriste, la répression étatique et le terrorisme sous toutes ses formes ont poussé au départ de nombreux intellectuels et écrivains. L'on estime à 150.000 le nombre de cadres et producteurs culturels algériens qui ont quitté leur pays et, parmi eux, un grand nombre de poètes et écrivains.*"¹⁰⁴

Simone de Beauvoir, dans ses *Mémoires*, a proposé une définition de l'engagement de l'écrivain. Selon elle, celui-ci, "*somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture.*"¹⁰⁵ A la suite de cette formule Benoît Denis commente: "*Tout écrivain pénétré des exigences qui commandent son entreprise a tendance à s'y investir tout entier et à s'absorber totalement dans le travail d'écriture.*"¹⁰⁶ Cette même notion a été définie par Sartre. Il s'exprime en ces termes: "*Je dirai qu'un*

¹⁰³ Cité par, Jean DEJEUX, op. cit., p. 202.

¹⁰⁴ Hafid GAFAITI, "*Le nouvel engagement?*": *Rachid Boudjedra entre histoire et écriture.*", in, *Actualité de Rachid Boudjedra, Présence Francophone*, n°68, 2007, p. 9, cité par Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 47.

¹⁰⁵ Simone DE BEAUVOIR, op. cit., (1963), p. 65, cité par, Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 44.

¹⁰⁶ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 44.

écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu' il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité au réfléchi." ¹⁰⁷

L'engagement sartrien désigne ainsi une obligation morale surtout pour l'écrivain qui, ayant le pouvoir de dévoiler le monde, doit user de sa plume pour mener les combats contre toutes formes d'injustice. Il a le devoir de renoncer au confort de la contemplation et de l'indifférence et de prendre position par rapport aux questions sociopolitiques au nom de la justice. Pour Sartre, *"parler c'est agir."*¹⁰⁸ A partir du moment où un écrivain choisit de dévoiler le monde, voire d'en donner une vision qui lui est propre, se positionne et assume cette même vision du monde, faisant de lui un écrivain engagé. Sartre affirme d'ailleurs que *"la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. Et comme il s'est une fois engagé dans l'univers du langage, il ne peut plus jamais feindre qu'il ne sache pas parler: si vous entrez dans l'univers des significations, il n'y a plus rien à faire pour en sortir."* ¹⁰⁹ Tout silence devient alors en lui-même significatif, toute indifférence est perçue comme une complicité, voire une compromission. Pour des écrivains comme Sartre, la maîtrise du langage implique nécessairement un engagement. Il s'agit de refuser ce silence complice et cette passivité par rapport à cette véritable implication. L'écrivain fait partie intégrale de son monde et de son époque, et quoi qu'il fasse, il est impliqué, exposé et ne peut pas se soustraire à ses responsabilités. Comme s'il est une honte qu'il faut taire. Sartre signale: *"L'écrivain est en situation dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence*

¹⁰⁷ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), in, *"Du texte aux idées: l'écrivain engagé"*, disponible sur, www.ltma.lu/scheerware/downloads/analyses/.../ATecrivainengage.pdf, consulté le 26 mai 2015.

¹⁰⁸ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 27, cité par, Carolane Verreault-Côté, op. cit., p.74.

¹⁰⁹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité in, www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/litterature-et-engagement-2_f302, consulté le 25 mai 2015.

*aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a appris la nôtre. Puisque nous agissons sur notre temps par notre existence même, nous décidons que cette action sera volontaire."*¹¹⁰

Ce comportement correspond à ce que Denis écrit sur l'engagement, ce qui *"suppose une démarche réfléchie, volontaire et lucide de l'auteur, et le refus de toute espèce d'impartialité ou de passivité par rapport au réel représenté."*¹¹¹ Selon Benoît Denis, l'écrivain doit participer pleinement au monde social auquel il appartient et il doit, par conséquent, intervenir par ces œuvres dans les différents débats de son temps. Le mot "participation" figure dans son essai: *"Il est donc plus pertinent et plus parlant de voir en la littérature engagée une littérature de la "participation", qui s'oppose à une littérature de l'abstention ou du repli: là se trouve la tension essentielle à laquelle l'écrivain engagé est soumis, ayant à choisir entre retrait et volonté de se commettre dans le monde, voire de s'y compromettre, en faisant participer la littérature à la vie sociale et politique de son temps."*¹¹²

Les écrivains algériens sont conscients de leur rôle social. Albert Memmi constate: *"L'écrivain est l'expression des inquiétudes de la société, de ses doutes, de même que de sa lutte contre elle-même, de sa*

¹¹⁰ Jean-Paul SARTRE, *Présentation des Temps Modernes*, 1945, cité par, Jean Bessière, op. cit., p. 15.

¹¹¹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 84.

¹¹² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 37.

négalivité."¹¹³ Et Mohamed Dib voit que les écrivains doivent s'impliquer davantage dans les problèmes sociaux pour dénoncer surtout les abus et l'exploitation de l'homme par l'homme. C'est une exigence de responsabilité et de participation: *"Pour l'efficacité de son action en tant qu'intellectuel, il faut que l'écrivain ou l'artiste ait conscience du champ dans lequel ses efforts doivent s'inscrire, du sens dans lequel ils doivent s'orienter, de l'objectif à atteindre... Ecrivains et artistes doivent vivre de tout leur cœur cette ardente lutte, y consacrer entièrement leurs talents. Ils découvriront dans les souffrances et les efforts admirables de leur peuple la matière d'œuvres belles et puissantes ..."*¹¹⁴ Dib affirme, encore une fois, sa solidarité avec ses compatriotes: *"Je vis avec mon peuple. J'ignore tout du monde bourgeois."*¹¹⁵

L'écrivain algérien n'a pas renoncé à sa vocation. Il est conscient qu'il a un devoir moral d'user de sa plume, que c'est une nécessité voire une obligation pour lui d'écrire surtout dans un contexte de violence atroce en Algérie. Par son discours politique, religieux et social impliqué dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques*, Chukri Khodja correspond à un auteur engagé qui se fait remarquer par sa "participation" à l'état de crise dans lequel se trouve son pays. Il s'avère du contenu d'*El-Euldj*, que Khodja a du mal à regarder les changements bouleversants dans sa société et il réagit en écrivant sur la situation politique, religieuse et sociale. Mouloud Mammeri a refusé de rester un spectateur silencieux d'effusion de sang et de la destruction du pays et il se sentait obligé d'agir. Mammeri a brisé le silence et a choisi de prendre la parole par la voie de la création littéraire. Dans *Jalons pour un dictionnaire des œuvres littéraires de langue*

¹¹³ Albert MEMMI, interview, *Présence du Maghreb*, 1967-1968, pp. 26-27, cité par, Jean Déjeux, op. cit., p. 39.

¹¹⁴ Mohammed DIB, *"Les intellectuels algériens et mouvement national"*, in, *Alger républicain*, avril 1950, cité par, Yacine Mansouri, op. cit., p. 63.

¹¹⁵ Mohammed DIB, *Témoignage Chrétien*, février 1958, cité par Yacine Mansouri, op. cit., p. 34.

*française des pays du Maghreb, on lit: "L'Opium et le Bâton, son troisième roman, est une œuvre engagée. L'écrivain déclare qu'il n'est pas possible en 1986 d'être assis, certain, superbe et le tout avec bonne conscience."*¹¹⁶

Il est question, pour les acteurs de la littérature algérienne des années 1990, de dire ce qui se passe. On parle même d'écriture d'urgence. Car, durant ce conflit, les attaques menées contre les journalistes et agents de presse ont accentué le silence pesant qui régnait alors. Il n'y a presque plus de reportages pouvant permettre aux populations et surtout à la communauté internationale d'avoir une idée nette sur le cours des événements. C'est cette situation qui a accéléré l'engagement des écrivains à vouloir rompre ce silence, jouer le rôle du journaliste et rendre compte de la tragédie quotidienne qui caractérise l'Algérie. Ainsi le travail d'écriture trouve-t-il son écho dans le poids de la conscience qui exige l'implication de l'auteur. Le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé. Abdelkader Djemaï (1996): *"Nous ne pouvons faire l'impasse en tant qu'écrivains algériens sur ce qui se passe chez-nous."*¹¹⁷ Assia Djebbar (1996): *"La vraie interrogation dans mon roman et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang (...). Comment rendre compte de la violence."*¹¹⁸ Slimane Benaïssa (1997): *"Bien sûr on prend ses responsabilités pour dire la situation. Ce qu'on écrit doit être d'aujourd'hui et pour toujours."*¹¹⁹ Notre auteur, Aïssa Khelladi est déjà ancré dans la réalité de son pays à travers son travail de journaliste. Dans *Peurs et mensonges*, Khelladi s'oppose à toute forme de totalitarisme. Il est donc un écrivain embarqué dans une nouvelle situation historique. Une

¹¹⁶ *Jalons pour un dictionnaire des œuvres littéraires de langue française des pays du Maghreb*, sous la direction de Ambroise KOM, France, Harmattan, 2006, p. 268.

¹¹⁷ Cité par Farida BOUALIT, op. cit., p. 27.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

situation à laquelle, il ne marque aucune indifférence. Interpellé puis embarqué, il choisit de mener un combat contre cette idéologie conservatrice. Tout en soulevant un grand nombre d'interrogations. Khelladi fait de sa vie un lieu d'un engagement courageux et lucide pour combattre la doctrine dévastatrice et contribuer au triomphe de la démocratie et de la modernité. Mais, pour lui, il ne serait question de démocratie en l'absence de liberté.

Etant donné que les textes engagés naissent dans une situation de crise, la littérature engagée concerne automatiquement des *"malheurs du temps."*¹²⁰ Selon Jean-Claude Mühlethaler, l'intention de l'écrivain engagé consiste à dévoiler *"une réalité douloureuse"*¹²¹ et à *"révéler (...) la gravité de la situation"*¹²² à ses concitoyens en abordant la *"réalité insupportable."*¹²³ *"L'écrivain est d'autant plus explosif, d'autant plus révélateur et d'autant plus engagé qu'il ne s'est pas proposé explicitement de l'être en fonction de telle ou telle grille d'interprétation idéologique."*¹²⁴ L'écrivain révèle la société telle qu'elle va à son lectorat à partir du moment où il fait acte d'écriture. *"Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur."*¹²⁵ On ne peut ainsi contester le mérite de certains écrivains d'avoir marqué et aussi d'être marqués par l'histoire en jouant un rôle positif durant les époques troublées. Citons à titre d'exemples: Kateb Yacine (*Nedjma*, 1956), Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*, 1938), André Malraux (*La condition humaine*, 1933), Voltaire (*Candide, ou l'optimisme*, 1759), Blaise Pascal (*Les Pensées*, 1669), ... Ils ont su, chacun à sa façon

¹²⁰ Jean-Claude MUHLTHALER, op. cit., p. 22, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 10.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Emmanuelle LOYER, op. cit., p. 201.

¹²⁵ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 67, cité par, Carolane Verreault-Côté, op. cit., p. 76.

et à son époque, décrire et dévoiler une réalité sociale souvent amère et une condition humaine en décadence et constamment menacée. Leurs œuvres manifestent toutes, une forme ou une autre d'engagement. Et, on évoque là le rôle joué par Mammeri: *"Ce roman [l'Opium et le Bâton] est à l'image de son auteur, qui s'est toujours senti concerné par tous les problèmes algériens. Écrivain engagé, il a consacré une grande partie de sa vie à défendre et à faire connaître la culture berbère dans toute sa richesse."*¹²⁶

Nombreux sont encore les exemples d'écrivains algériens qui évoquent la décennie noire et qui rendent compte de cette crise en mettant en scène la communauté déchirée par la violence et les aspirations des différents groupes sociaux. En un mot, il s'agit, dans le contexte de l'Algérie des années 90, de "témoigner." Assia Djebbar (1996): *"Le rôle de l'écrivain est peut-être simplement de témoigner quelquefois de blessures."*¹²⁷ Abdelkader Djemaï (1996): *"J'ai un devoir d'écriture et de témoignage. (...) Avec le drame actuel que vit l'Algérie, on ne peut plus tricher."*¹²⁸ Sadek Aïssat (1996): *"C'est peut-être aussi l'aspect témoignage qui prime parce qu'on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif."*¹²⁹ Yasmina Khadra: *"De mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités."*¹³⁰ Il en est ainsi Aïssa Khelladi qui veut, à travers son roman, faire un portrait de la société algérienne sous les ruines du conflit. Khelladi demeure conscient de son rôle et de ses obligations morales d'écrivain en temps de crise nationale. Il a très tôt compris que

¹²⁶ Jalons pour un dictionnaire des œuvres littéraires de langue française des pays du Maghreb, op. cit., p. 269.

¹²⁷ Cité par Farida BOUALIT, op. cit., p. 30.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Cité par, Latifa SARI, "Du désordre social au désordre de l'écriture ou l'humour noir: entre le tragique et le comique dans Les Agneaux du seigneur de Yasmina Khadra", dans Dossier N°3 des Littératures Policières Francophones, La Tortue Verte, p. 70, repris par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 51.

c'est un devoir pour lui et donc une nécessité de témoigner de ce qui se passe. En effet, pour Aïssa Khelladi, tout comme pour tous les écrivains algériens de cette période d'ailleurs, le dévoilement de cette situation dramatique est obligatoire. En tant qu'écrivains, ils ne peuvent pas faire l'impasse sur ce qui se passe chez-eux, ils savent qu'ils doivent témoigner de ce qu'ils ont vu, car le vrai danger dans de telles circonstances serait les mots non-dits. C'est ce qui est exprimé si joliment par Jean-Paul Sartre: *"Ecrire les mots (...) devient une façon de ne pas avoir peur, de ne pas trahir sa propre conscience toujours leste à désertter, à foutre le camp, à regarder passer le réel, filer la réalité comme un spectateur gêné (...) Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme, qui mènent tout droit à l'abattoir. (...) Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex, parce que les mots non-dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang."*¹³¹

Beaucoup d'hommes de lettres, sollicités par les grandes tragédies, ont pris une part active aux grands affrontements idéologiques de leurs époques. L'écrivain engagé écrit donc pour son époque en misant sur sa volonté de rejoindre les hommes et de prendre part aux débats de son présent. L'écrivain comme l'artiste, doit s'engager dans son présent. Dès qu'il écrit, l'auteur est engagé et déterminé; il s'adresse à tel public et utilise tel langage. L'écrivain ne peut que s'engager à fond avec son temps: *"(...) pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel, il faut que l'écrivain accepte d'écrire pour le présent et veuille ne rien manquer de [son] temps."*¹³² Roland Barthes, qui s'est également

¹³¹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 65, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 51.

¹³² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 37.

occupé de la parole engagée, signale ainsi l'urgence de répondre aux nouveautés du temps présent car la littérature engagée revêt une *"fonction de manifestation immédiate."*¹³³ L'écrivain se veut de son temps. Son œuvre doit être inspirée par les problèmes les plus actuels, les plus urgents. C'est pour cela qu'elle est créatrice. Sartre confirme: *"L'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique, elle est faite pour lui et il est fait pour elle."*¹³⁴ L'écrivain ne peut pas échapper à son époque, toute tentative serait vaine et illusoire; il en fait partie définitivement. Alors, il faut qu'il essaie de la comprendre aussi bien et aussi complètement que possible. C'est cela la responsabilité particulière de l'écrivain. Benoît Denis ajoute: *"La littérature engagée est ainsi vouée à une obsolescence rapide: l'actualité, le temps qui passe, le monde qui change limitent en quelque manière l'espérance de vie de cette littérature qui a choisi d'épouser étroitement la temporalité du monde des hommes. L'écrivain engagé refuse donc d'écrire pour la postérité."*¹³⁵ *"Il en résulte que l'écrivain engagé choisit en quelque manière de sacrifier la postérité de son œuvre pour répondre à l'urgence du moment."*¹³⁶

La théorie sartrienne de la littérature engagée repose principalement sur la thématique de la responsabilité. Sartre défend le principe que l'être humain est engagé dès qu'il participe à un acte (physique ou moral) et, à partir du moment où il s'engage dans cet acte, il en est pleinement responsable et ne peut éviter de supporter cette pleine responsabilité de l'acte pour lequel il s'est engagé. En conséquence, s'engager, c'est faire le choix d'assumer jusqu'au bout cet engagement. Pour lui, tout être humain

¹³³ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 152, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 11.

¹³⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 56, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 50.

¹³⁵ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 40.

¹³⁶ Ibid., p. 75.

qui refuse de supporter son entière responsabilité est un être non-récupérable, destiné à une non-existence. Quand nous nous engageons dans un processus, nous devons l'assumer jusqu'au bout¹³⁷. Cette théorie de la responsabilité s'inspire, dans un cadre plus large, de sa doctrine existentialiste. En effet, l'existentialisme, en tant que philosophie a pour vocation de placer l'homme au centre de sa réflexion, de défendre que celui-ci est seul pour décider du sens qu'il va donner à son existence dont il est le seul responsable. En choisissant d'écrire, l'écrivain engage toute sa responsabilité et doit ainsi l'assumer pleinement pour le salut de tout le monde: *"L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité."*¹³⁸ Sartre croit en la puissance de l'Art qu'il faut utiliser par ailleurs en tant qu'arme au service du progrès social et de la lutte contre l'injustice. Le message du texte littéraire reste capital dans sa théorie. Il est même plus important que l'esthétique bien qu'il ne l'exclut pas car elle est après tout la fin de la littérature. Le texte engagé est avant tout l'engagement de l'écrivain au sens où il met l'ensemble des valeurs auxquelles il croit et par lesquelles il se définit: la production de la littérature engagée est donc considérée comme un acte et l'écrivain en supporte la responsabilité entière. En somme, l'engagement comme conduite présuppose une implication dans les événements qui constituent le monde auquel l'individu, en agissant, doit répondre de sa responsabilité en vue d'un futur annoncé et à façonner.

La littérature engagée renvoie en règle générale à la démarche d'un écrivain qui défend une cause éthique, politique, sociale ou religieuse; soit par ses œuvres soit par son intervention directe en tant qu'intellectuel, dans

¹³⁷ Cf. Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 14.

¹³⁸ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 31, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 18.

les affaires publiques. Par le biais de son texte, un écrivain peut critiquer certains aspects de la société, dénoncer une situation qui la dérange ou encore défendre une cause qui lui tient à cœur. L'engagement devient un devoir au nom de la liberté et de la solidarité. L'écrivain engagé fait ce choix de se positionner dans une certaine direction, que ce soit par rapport à un débat politique ou à une cause sociale. Selon Sartre, l'acte d'écrire ne se fait pas à partir d'un néant, d'un vide. Autrement dit, celui qui écrit décide, par son geste, de donner son point de vue sur un ou des sujets définis. Sa perspective s'oppose à la conception formaliste de l'écriture et de l'écrivain qu'il n'a pas manqué de réfuter dans son argumentation: "(...) *la grave erreur des purs stylistes c'est de croire que la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer. Et que le parleur est un pur témoin qui résume par un mot sa contemplation inoffensive.*"¹³⁹ L'engagement littéraire est sensiblement, exhortation, dénonciation. L'écrivain engagé est celui qui, contre l'option des silences blâmables, met toute sa force à la défense de la justice, au refus de la xénophobie, des discriminations racistes ou sexistes de tous genres. Il s'agit de "*l'écrivain-écrivant*", pour employer le terme de Barthes, autrement dit, celui qui envisage de faire paraître son engagement dans et par la littérature. En d'autres termes, l'engagement de l'artiste pour une cause le conduit à transmettre une leçon, des consignes même, à proposer une vision du monde. Être engagé pour l'intellectuel, pour l'artiste, c'est s'être rendu capable d'une réflexion critique sur la société et sur sa propre action. Des auteurs diffusent des idées critiques contre le pouvoir, les mœurs, les institutions. Il est par ailleurs remarquable que les politiques de la littérature, inséparables des conflits qui agitent l'espace public, tendent à se multiplier et à se polariser à l'occasion des crises sociales: "*Littérature et*

¹³⁹Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 31, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 25.

politique ne manquent guère, à chaque fois que reviennent des moments de fièvre, de se tenir étroitement la main."¹⁴⁰ La thèse centrale défendue ici est que la place de l'écrivain se trouve du côté de la société civile, dont il est le fer de lance, le défenseur. Pour des raisons morales, l'écrivain doit aussi utiliser sa plume pour enfoncer la justice au sein de la société. L'écrivain engagé traite des problèmes actuels, en prenant position à leur égard et en instruisant le public. Les fins purement esthétiques, l'Art, ne viennent que *"par-dessus le marché."*¹⁴¹

L'écrivain, grâce au pouvoir de l'écriture, possède un outil qui lui permet de transmettre un message et d'avoir une influence sur le lecteur, et par extension, sur la société. Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des *"pistolets chargés"*. S'il parle, il tire. En fait, l'écrivain engagé a tendance à exacerber les problèmes, à les amplifier en vue d'émouvoir et de toucher un public qui le considère comme un devin, voire un messie grâce au pouvoir de "trans-formation" et de "dé-formation" de l'œuvre. L'écrivain engagé prend une direction et correspond au constat de Denis qu'il *"s'identifie (...) au projet de changer le monde, pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel."*¹⁴² Le talent de l'écrivain, son don d'écriture, doit être mis au service des autres. C'est dans cette perspective même que le rôle de l'écrivain est perçu au sein de la société. Celui-ci est un sauveur, un provocateur de changements, c'est celui

¹⁴⁰ Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 214, cité in, *«Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement»*, par Jean-François Hamel, paru dans, *Politiques de la littérature, Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. «Figura», 2014 p. 9-30, disponible sur, http://www.fabula.org/atelier.php?Politique_de_la_litt.#_ftn1, Consulté le 31 05 2015.

¹⁴¹ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), cité par, Yacine Mansouri, op. cit., p. 12.

¹⁴² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 37.

qui crée la situation où il serait impossible pour tout un chacun de dire: "*je ne savais pas*": "*Les écrivains sont des prophètes, des visionnaires, des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde. Ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'humanité. Devenir l'une des phares qui bravent les opacités de l'égarement.*"¹⁴³

L'écrivain engagé parle de son époque, assume toute responsabilité, requiert la liberté de tous les hommes, dévoile le monde tel qu'il est, cherche à communiquer avec l'altérité. L'écriture devient alors un projet dans lequel l'écrivain s'inscrit pour "*désigner, démontrer, ordonner, refuser, interpeler, supplier, insulter, persuader, insinuer.*"¹⁴⁴ En somme, par sa littérature, l'écrivain engagé est en situation, c'est-à-dire qu'il représente la place d'un individu par rapport à ses déterminations sociales, sa relation avec autrui et son projet. De fait, il participe aux débats politiques et sociaux qu'elle génère. Il a la volonté de rejoindre les hommes, il cherche à répondre à une difficulté immédiate et il a un désir profond de changer les choses en agissant sur le monde. C'est pourquoi la littérature engagée n'est pas considérée comme un moyen, mais comme une fin inconditionnée.

II. 3. 6. Les risques de l'engagement littéraire.

La question de la responsabilité met l'écrivain engagé en exergue dans son œuvre : "*Au cœur dès lors de la problématique de l'engagement se pose la question de la responsabilité : si s'engager consiste ainsi à mettre sa personne en première ligne dans l'œuvre littéraire, cela signifie*

¹⁴³ Cité par, Gorgui Ibrahima TALL, op. cit., p. 52.

¹⁴⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 25, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 26.

aussi que l'écrivain assume l'idée qu'il puisse être jugé d'après ses œuvres."¹⁴⁵ Autrement dit, il doit accepter de subir éventuellement un jour quelque procès. L'autonomie du champ littéraire ne peut le préserver de la sanction morale ainsi que sociale. L'alibi de la "liberté" créatrice ne peut le protéger du jugement selon lequel les faits et les hommes lui donnent tort ou raison. A propos de l'écrivaine engagée, George Sand, on souligne : "(...) prête à subordonner la défense des droits de la femme à la lutte pour les droits de l'homme. Une fois engagée, elle est prête à sacrifier sa liberté, sa réputation et son gagne-pain à sa cause."¹⁴⁶ Ces écrivains jouent leur rôle en dépit des préjugés, de la censure et des risques d'emprisonnement. "Tout indique que la littérature n'a jamais été un objet neutre et indifférent en termes politiques."¹⁴⁷ Cette relation de force qu'entretiennent l'artiste et le politique, s'est toujours justifiée par les innombrables cas de censure, de répression et d'exil d'artistes à travers le monde là où leurs discours sont jugés subversifs: "(...) le pouvoir s'est toujours soucié des écrivains et de leurs œuvres."¹⁴⁸ Par exemple, Voltaire a été roué de coups ou embastillé. Hugo, exilé à Guernesey, un exil de près de vingt ans, entre fin 1851 et 1870. Zola condamné pour "*J'accuse*". Concernant Flaubert, son roman *Madame Bovary*, a été censuré avant d'être soumis à un procès pour s'être attaqué, dit-on, à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs. Des écrivains algériens durant la montée de l'intégrisme islamique ont été torturés et assassinés. La revue, *Les Temps modernes* (dirigée par Sartre), à son tour, a été saisie à plusieurs reprises pour avoir dénoncé la torture et la violence des droits de l'homme exercées par l'armée française. Mouloud Mammeri ajoute : "*Sartre, signataire du manifeste des 121, favorable à*

¹⁴⁵ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 44.

¹⁴⁶ Herbert LOTTMAN, *L'écrivain engagé et ses ambivalences: De Chateaubriand à Malraux*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 9.

¹⁴⁷ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 11.

¹⁴⁸ Ibid.

*l'indépendance algérienne, risquait de se faire arrêter en France, s'il rentrait d'Amérique, où il se trouvait alors, mais parce qu'il se sent engagé, il rentre. Il est vrai que le pouvoir d'alors (c'était De Gaulle) décrète : "On n'arrête pas Voltaire!"*¹⁴⁹ "(...) Toutes ces images imprègnent la représentation de l'écrivain engagé, parce qu'elles permettent d'évaluer la valeur de l'engagement à l'aune du danger concrètement rencontré. La littérature devient alors vraiment un acte et atteint à cette participation effective que recherche l'écrivain engagé."¹⁵⁰

Denis fait également mention de l'idée moderne de *"l'autonomie de la pratique littéraire"*¹⁵¹, ce que suit Sartre déjà, car celui-ci trouve que *"l'écrivain a pour premier devoir de provoquer le scandale et pour droit imprescriptible d'échapper à ses conséquences."*¹⁵² Selon cette vision, l'écrivain n'est pas responsable et ne peut donc pas être jugé d'après ce qu'il écrit dans ses œuvres. C'est comme *"un enfant ou un fou [qui] ne peuvent être tenus pour responsables de leurs actes"*¹⁵³, compare Denis.

II. 3. 7. Le roman comme genre engagé.

On commence par se poser la question : pourquoi, pour un écrivain engagé, transmettre son message par une œuvre de fiction et non par un essai ou un discours politique sortant du champ de la littérature? Si les auteurs choisissent ce moyen détourné d'exprimer leur engagement, c'est parce qu'il leur offre de multiples possibilités. Tout d'abord, la fiction peut permettre de contourner la censure. A travers les allusions glissées au fil

¹⁴⁹ Mouloud MAMMERRI, op. cit., (avril 1987), p. 30.

¹⁵⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 48.

¹⁵¹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 31.

¹⁵² Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 140, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 12.

¹⁵³ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 45.

des textes, les symboles et les métaphores; on aboutit à un produit crypté où l'engagement se lit entre les lignes. Par ailleurs, le recours à la fiction permet à l'auteur de faire passer son message sous forme plaisante, qui ne rebute pas le lecteur. Ainsi selon Voltaire, la vocation du conte philosophique est d'instruire et plaire. Il s'agit de divertir le lecteur, par exemple à travers les aventures orientales de Zadig, tout en le faisant réfléchir aux problèmes de son temps et à ceux de l'humanité en général. La fiction devient une arme au service de l'argumentation : elle permet au lecteur de s'identifier au personnage, offre à sa réflexion des situations concrètes, facilite sa compréhension¹⁵⁴.

Dans la problématique de l'engagement dans la littérature se pose aussi la question des genres. Benoît Denis indique que l'engagement littéraire ne se lie pas uniquement à un certain genre, et se retrouve sous plusieurs formes : *"Dans la pratique, la littérature engagée revêt une très grande diversité de formes, s'exprimant en des genres (roman, théâtre, essai, pamphlet, etc.) et en des lieux (journal, revue, livre, etc.) trop multiples pour qu'on puisse, a priori, isoler le profil idéal d'une œuvre."*¹⁵⁵ Et *Le Dictionnaire du littéraire* appuie : *"Tous les genres peuvent cependant supporter l'engagement : le théâtre, qui a toujours été un important lieu d'expression politique; le roman "à thèse" de Barrès et Bourget, qui a constitué un modèle à la fois contesté et omniprésent; la poésie enfin, que Sartre se défendait de vouloir engager, mais qui fut aussi un haut lieu d'engagement politique, durant la Résistance ou chez les écrivains de la "négritude."*¹⁵⁶ Les différents genres littéraires; le roman, le théâtre, le pamphlet, l'essai ou la poésie; dans lesquels s'est déployée la

¹⁵⁴ Disponible sur, www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/litterature-et-engagement-2_f302, consulté le 25 mai 2015.

¹⁵⁵ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 43.

¹⁵⁶ *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 74.

littérature engagée, nous laisse croire que l'engagement littéraire est aussi multiforme parce qu'il s'applique à plusieurs genres littéraires, différents par leurs structures et leurs formes. Par ailleurs, l'engagement se déploie aussi dans les arts à l'exemple de la musique, la peinture et le cinéma.

L'engagement est généralement associé au roman qui, de tous les genres narratifs, apparaît comme celui qui peut s'y prêter le plus aisément et le plus naturellement. Roland Barthes estime : *"Même en France, au XIX^{ème} siècle, nous avons eu une très grande quantité de romanciers qui s'engageaient beaucoup plus qu'on ne le croit aujourd'hui; je dirais même que le roman français de XIX^{ème} siècle a une valeur de témoignage, de diagnostic, souvent extrêmement cruel, sur la bourgeoisie de l'époque."*¹⁵⁷ L'engagement du roman ne pouvant être nié. *"C'est le roman, a pensé François Mauriac, qui dit la vérité sur le temps qui passe, révèle les ressorts profonds d'une société, ses désirs, ses rêves, ses peurs."*¹⁵⁸ Peut-être cette croyance témoigne-t-elle d'une confiance démesurée, dépassée, dans les pouvoirs de la littérature. André Chastel évoque : *"L'avant-guerre, cette époque trouble traversée de fièvres, qui n'a pas eu droit à un grand roman."*¹⁵⁹ Comme si le droit d'une époque à se regarder et à se comprendre dans le miroir d'une fiction romanesque est chose incontestable. Le roman se révèle comme un instrument au service d'une cause qui déborde largement la pure littérature.

Le roman engagé réinvestit donc les codes et les pratiques romanesques pour les doter d'une portée politique : il est une reconfiguration du genre romanesque réaliste, infléchi par l'ambition

¹⁵⁷ Roland BARTHES, Maurice NADEAU, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1980, p. 37.

¹⁵⁸ Michel MOPIN, *Littérature et politique: Deux siècles de vie politique à travers les œuvres littéraires*, Paris, La documentation française, 1996, p. 325.

¹⁵⁹ André CHASTEL, cité par Michel Mopin, op. cit., p. 325.

politique de convaincre. Loin de se satisfaire des moyens mis à sa disposition, loin aussi de les rejeter, le romancier engagé les recisèle pour les soumettre à son propos : *"La notion même de réalisme, du point de vue de l'engagement, est source de problèmes. (...) Le roman réaliste ne produit pas le réel; il le représente, au sens où il le reconstruit, l'organise et, dès lors, l'interprète. Dans ces conditions, il y a toujours, au sens le plus large, un engagement du romancier, puisque son récit est toujours orienté par une vision du monde située et singulière, (...) Par ailleurs, il s'agit aussi pour le romancier, non pas nécessairement de susciter l'adhésion du lecteur, mais au moins d'en appeler à ses capacités de jugement critique ou l'indignation afin de le convertir à l'action."*¹⁶⁰ Dans les romans, l'engagement est très perceptible. Le roman est le genre qui est souvent resté engagé, dénonciateur. Le romancier exprime son aventure devant les conditions lamentables de la société.

L'esthétique romanesque semble en effet, plus efficace pour l'auteur pour faire passer son message car il y a beaucoup plus de possibilités: *"L'écrivain engagé maîtrise parfaitement les règles du discours persuasif et utilise très consciemment toutes les ressources argumentatives que la rhétorique classique a identifiées."*¹⁶¹ Complications des régimes narratifs, renoncement au narrateur omniscient, multiplication des "blancs": *"Loin d'entraîner ou d'impliquer une simplification systématique de l'écriture romanesque, l'ambition politique a semblé pouvoir (...) encourager le renouvellement des techniques et des formes romanesques, nécessitant une reconfiguration du genre pour en faire un*

¹⁶⁰ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 84.

¹⁶¹ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 97.

agent de conviction politique."¹⁶² Pour cela, l'écrivain peut faire des personnages ses porte-parole, les incarnations de ses idées ou opinions.

Il est intéressant de constater que les trois auteurs de notre corpus, Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi, ont choisi le genre narratif du roman pour la réalisation de leurs objectifs. Ils veulent, par le biais de leurs ouvrages inspirés d'histoires réelles, dénoncer la réalité douloureuse du pays. Il s'ensuit que le genre romanesque est autorisé à réaliser cette intention de l'écrivain algérien car selon Benoît Denis, le genre romanesque paraît le moyen idéal pour réaliser l'engagement littéraire : *"De tous les genres narratifs, le roman peut apparaître comme le plus aisément et le plus naturellement engageable. L'esthétique réaliste possède en effet une vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'Histoire. Fondé sur le principe de vraisemblance, le récit réaliste présente en outre, un caractère d'exemplarité non négligeable."*¹⁶³ On retrouve à plusieurs reprises, dans les trois romans de notre corpus (*El-Euldj, captif des barbaresques, L'Opium et le Bâton et Peurs et mensonges*), l'insistance sur le fait que les histoires écrites sont réelles.

Cependant, cela ne veut pas pour autant dire que le roman est le seul et l'unique genre d'engagement. Vu que l'engagement est aussi vieux que la littérature elle-même, on parle de roman engagé au même titre que de théâtre engagé ou essai engagé, pamphlet engagé, etc., comme le soutient bien Denis. D'ailleurs, celui qu'on considère maintenant comme étant l'incarnation de l'écrivain engagé par excellence, en l'occurrence, Jean-Paul Sartre, était lui-même romancier, dramaturge, critique et

¹⁶² Aurore PEYROLES, op. cit., p. 6.

¹⁶³ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 84.

essayiste en même temps. Et chacun de ses écrits sert de miroir à sa conception.

III. 3. 8. La réception de l'œuvre engagée.

Pourquoi écrire ? En réponse à cette question, Jean-Paul Sartre propose: *"Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même; ce serait le pire échec (...) L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre, si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a pas d'art que pour et par autrui."*¹⁶⁴ Comme nous l'avons déjà vu, la littérature est par définition porteuse d'une idéologie, celle de son auteur, qu'il transfère à son interlocuteur. L'argument de Sartre dans *Qu'est ce que la littérature ?* évoque bien le schéma Jakobsien du langage dans une dimension élémentaire : un message, un émetteur et un récepteur. Benoît Denis appuie: *"Comme si l'écrivain rêvait ici de produire une littérature qui atteindrait son but en trouvant le public pour lequel elle est faite: une sorte d'osmose parfaite s'établirait entre l'auteur et le lecteur, qui abolirait toute distance entre les partenaires de l'échange et ferait de l'œuvre, à l'instar de la parole dans la vie quotidienne, un simple instrument de médiation."*¹⁶⁵ De ce fait, on passe de "pourquoi écrire?" à la question: "pour qui écrire?" Tout écrivain doit savoir qu'il est impliqué

¹⁶⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), pp. 49-50, cité par, Souleymane Fofana, op. cit., sans p.

¹⁶⁵ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 58.

dans ce qu'il écrit, et qu'il implique son lecteur. Il doit écrire en s'engageant consciemment, en sachant qu'il écrit toujours pour un public désigné, qu'il répond à une urgence. En réalité, la littérature engagée s'est conçue comme une tentative de rapprochement entre le littéraire et le grand public (la masse); on y décide volontairement d'exclure la conception d'une littérature destinée à une élite. La littérature engagée cherche donc à établir une relation d'échange entre auteur et lecteur. On peut ajouter que: *"La littérature engagée se caractérise donc par le fait qu'elle inscrit explicitement au cœur du texte l'image du destinataire qu'elle s'est choisi, ouvrant de la sorte l'espace d'une réflexion centrée sur la problématique de la réception. Idéalement, c'est en déterminant le public auquel il s'adresse que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement, politiquement et idéologiquement, dans la mesure où cette élection du public commande les buts, les sujets et les moyens de son entreprise. Pour le dire vite et schématiquement, on n'écrit pas pour les prolétaires comme on écrit pour les bourgeois ou pour ses pairs en littérature. L'efficacité de l'engagement tiendrait à cet ajustement étroit entre le propos du texte et les lecteurs pour lesquels il est écrit."*¹⁶⁶

On écrit toujours pour quelqu'un, car *"écrire c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement (...) entrepris par le moyen du langage."*¹⁶⁷ L'engagement littéraire se caractérise souvent par des adresses au public. Sartre propose que l'écrivain utilise un langage clair, sans équivoque qui établit un contact direct entre lui et le lecteur. C'est en déterminant son public que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement: *"En le choisissant (le public, le récepteur), l'écrivain définit dès lors son projet et la nature de son engagement. On*

¹⁶⁶ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 58.

¹⁶⁷ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 59, cité par Awa Coumba Sarr, op.cit., p. 33.

peut dire aussi que c'est le choix par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés."¹⁶⁸

Jean-Paul Sartre rêvait d'une littérature capable d'agir sur le lecteur et, par extension, sur un monde où les forces ainsi que les positionnements politiques sont polarisés et soutiennent le geste littéraire engagé. Mühlethaler indique que l'écriture est *"un appel au public à agir."*¹⁶⁹ Selon lui, c'est même *"un appel à la liberté"*¹⁷⁰ du lecteur qui doit *"comprendre, puis (...) actualiser le message."*¹⁷¹ Par son acte littéraire, l'écrivain engagé doit selon Denis faire appel aux *"capacités de jugement critique ou d'indignation"*¹⁷² du lecteur *"afin de le convertir à l'action."*¹⁷³ Il s'ensuit que l'ouvrage engagé doit d'abord inciter le lecteur à une réflexion et ensuite à prendre ses responsabilités. L'écrivain met en place un échange conscient avec son destinataire, de le faire réfléchir sur les livres et, à travers eux, sur les relations entre les hommes. On peut même voir dans les textes littéraires une résistance efficace à toutes les paroles émiettées, disloquées ou incohérentes. Le travail de l'écrivain peut ainsi s'efforcer de redonner un sens à ce que nous vivons. Souvent, il ne propose pas de solutions directes et radicales. C'est aux lecteurs de recevoir le message, chacun pour soi, selon son histoire et son désir, pour construire une vie et un monde meilleurs.

C'est donc dans son ingénierie dans les débats sur la condition sociale que la littérature engagée trouve les caractéristiques essentielles de

¹⁶⁸ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 79, cité par, Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 58.

¹⁶⁹ Jean-Claude MUHLETHALER, op. cit., p. 19, cité par, Charlotte Van Daele, op. cit., p. 14.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 84.

¹⁷³ Ibid.

sa définition. Sartre opina qu'à la différence de l'art de contemplation, une littérature digne de ce nom doit commenter sur l'actualité d'une période. Elle se caractérise par une forte cohésion à une cause, à une idéologie et à une volonté de transformer l'homme. La littérature engagée ne se définit donc pas seulement par l'émetteur, mais aussi par l'effet qu'elle doit produire sur le destinataire. Il s'agit habituellement d'une prise de conscience ou conscientisation des masses, et d'une réflexion critique à susciter. L'œuvre destinée aux lecteurs se doit de leur parler d'eux-mêmes.

Récapitulons. Sartre et les autres écrivains progressistes refusent de réduire l'art littéraire à une simple forme esthétique. L'idée est qu'au-delà de sa dimension esthétique, la littérature peut détenir une fonction plus positive, plus utile et plus noble au sein de la société. Elle doit être avant tout une source de changement, de progrès: telle est l'orientation première de la littérature selon Sartre. Même s'il ne récuse pas le côté esthétique d'une œuvre littéraire, Sartre tend quand même à le reléguer au second degré. On peut le constater dans ses différents propos: *"La beauté n'est qu'une force douce et insensible (...), le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par dessus le marché (...), au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral."*¹⁷⁴ Il ajoute: *"L'acte d'écrire n'est jamais innocent. Il implique une forme d'engagement par relation à soi-même, aux autres, à la conjoncture, au langage."*¹⁷⁵ La notion d'engagement peut être prise dans une conception plus large. Benoît Denis prétend que le *"radicalisme [de Sartre] a suscité par rapport à la question de l'engagement des critiques et des réévaluations décisives pour notre appréhension actuelle du phénomène."*¹⁷⁶ En effet, l'engagement selon Sartre présente un aspect radical qui appelle quelques nuances lorsque vient

¹⁷⁴ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 69, cité par, Gorgui Ibrahima Tall, op. cit., p. 30.

¹⁷⁵ Jean-Paul SARTRE, op. cit., (1948), p. 97, cité par, Yacine Mansouri, op. cit., p. 70.

¹⁷⁶ Benoît DENIS, op. cit., (2000), p. 13.

le temps de considérer les œuvres littéraires modernes: l'engagement sartrien est immanquablement lié à une conception absolue de la condition humaine et de la liberté que celle-ci suppose.

Nous estimons qu'il est prouvé que Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi; appartiennent à la catégorie d'écrivains engagés par leur manière de penser et par le contenu de leurs romans. On constate que les trois auteurs répondent aux exigences de l'engagement littéraire. A travers leurs ouvrages, ils tentent de réveiller leurs concitoyens, et ils les incitent à une adhésion à leur rêve d'une Algérie paisible et démocratique. Face à une Algérie qui a perdu son code, paupérisée, et qui se cherche, le lecteur algérien a besoin d'ancrage. L'écriture doit établir l'ordre, restaurer les bases brouillées par la crise, afin de se bâtir un projet de société. Mammeri, par exemple, prône l'enracinement (le recours à la tradition, l'exemple de la femme traditionnelle kabyle) comme plan de sauvetage pour l'Algérie. Il faut alors pouvoir puiser à la source l'énergie re-dynamisante. Car, *"les grands arbres enfoncent profondément leurs racines au sol avant de s'élever majestueusement au ciel."*¹⁷⁷ La plupart des écrivains ont été témoins et acteurs du drame algérien. Kateb Yacine affirme: *"C'est alors en prison qu'on assume la plénitude de ce qu'on est et qu'on découvre les êtres (...) J'ai découvert alors les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution."*¹⁷⁸ En effet, les trois auteurs ont vécu des situations de crise vu qu'ils se sentent déchirés par tout ce qui se passe au niveau

¹⁷⁷ *L'amour-cent-vies*, Paris, Publisud, 1988, cité par, Céline Dolisane-Ebosse, "La littérature africaine pour le plaisir ou espace d'engagement?", in, *Langues et littératures*, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n°12 janvier 2008, disponible sur, biblio.critaoui.auf.org/.../Microsoft_Word_-_afreditdoc_céline_Dolisane_Ebosse.pdf, consulté le 26 mai 2015.

¹⁷⁸ Kateb YACINE in, *Nouvel observateur*, janvier 1967, cité par, N. BENACHOUR dans ses cours donnés à L'Ecole Normale Supérieure des lettres et des sciences humaines-Constantine-, au cours de l'année universitaire 2002-2003, repris par Afaf Amrouch, *L'Histoire et l'ambiguïté du sens dans El-Euldj, Captif des Barbaresques de Chukri KHODJA*, Mémoire de Magister, Université de Constantine, janvier 2007, dirigé par Pr. Jamel ALI-KHODJA.

politique, religieux et social sous des régimes totalitaires et tyranniques en Algérie. Des périodes charnières où ces auteurs se rendent compte du fait qu'ils doivent réagir. L'écrivain est alors "*condamné à cette plongée dans les entrailles de son peuple.*"¹⁷⁹ Cette union mystérieuse entre l'artiste et le réel vise à percer l'énigme de la vie en montrant l'homme dans sa complexité. Par conséquent, la littérature ne peut être réduite à une activité ludique, car elle est toute la pensée d'un peuple, c'est sa vision du monde; et le lecteur rigoureux veut y déceler la clé du développement. Aussi exige-t-il une nouvelle politique de l'écriture pour traduire ce désir de connaissance et d'émancipation. Terminons par dire que l'engagement reste l'une des notions les plus importantes mais aussi les plus controversées de l'histoire de la littérature.

¹⁷⁹ Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1970.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En guise de conclusion, nous pouvons constater à partir des différents aspects analysés dans les romans de notre corpus, qu'*El-Euldj*, *Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja, *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Peurs et mensonges* de Aissa Khelladi, sont des romans historiques. Ils se caractérisent par leurs caractères polyphonique et engagé associés à ce genre romanesque.

Nous avons fait le tour des évènements historiques déterminant l'existence de chacun de ces textes.

Le corpus qui nous a occupée, en premier lieu, est celui de Chukri Khodja, *El Euldj*, *Captif des Barbaresques*. Ce roman faisant partie des œuvres produites pendant la période des premiers balbutiements de la littérature algérienne de langue française, c'est la période de l'entre-deux-guerres mondiales. Chukri Khodja est l'un des auteurs illustrant une littérature dite « *ethnographique* »(ou documentaire), selon laquelle, l'écrivain algérien se fait ethnographe et peint sa société de l'intérieur. Cela prouve une volonté d'affirmation d'une identité authentiquement algéro-islamique.

Le corpus qui a retenu notre attention, en second lieu, est celui de *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri. Un roman témoignant d'un autre moment de violence, celui de la guerre de libération. Le roman nous restitue alors un moment de la lutte nationale à travers le parcours du héros, un intellectuel humaniste. La guerre est déclarée contre la France. Les militants ont mis sur pied l'O.S. (Organisation Spéciale) chargée de préparer la lutte armée. C'est ainsi que les groupes se formaient clandestinement pour commenter et colporter l'événement.

Parmi cette production romanesque, qui est née d'un autre lieu de souffrance, des combats meurtriers et du déchirement fratricide, l'œuvre

d'analyse retenue est *Peurs et mensonges* de Aissa Khelladi. L'auteur est un journaliste, il est l'un de ces intellectuels qui ont produit une littérature témoignant de la terreur du quotidien dans le pays. Il nous plonge dans le drame qui frappe notre patrie. C'est l'actualité du terrorisme dans ce pays ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur. Nous passons ainsi de la révolution à la décennie noire.

Nous avons extrait des trois romans, les passages qui donnent une connaissance objective de la réalité historique. En évoquant les faits et événements de l'histoire qui sont à la base de cette création romanesque, tout en prouvant que chaque roman est présentatif d'une époque bien déterminée. Cela souligne bien l'historicité de ces romans qui comprennent indéniablement une dimension historique. Ces textes ne peuvent être lus détachés de l'Histoire. Le roman historique paraît donc capable d'apporter une connaissance objective de l'histoire, non seulement au niveau de la présentation du réel, mais également par une analyse historique qui peut être d'aussi bonne qualité que celle d'un livre d'histoire.

La frontière entre le roman historique et le récit d'historien s'avère parfois floue. Elle devient très perméable surtout au XIX^{ème} siècle où les romanciers puisent aux mêmes sources que les historiens. On se trouve d'ailleurs dans une sorte d'indistinction générique dans la mesure où l'histoire tend à imiter les procédés littéraires et où toute la littérature devient historique.

Un roman historique est un roman, c'est-à-dire un récit fictif, qui intègre à sa diégèse une dimension historique. Sa première particularité serait donc sa dimension référentielle, dans la mesure où la réalité vécue vient nourrir le récit proposé. Nous l'avons remarqué, il emprunte à l'histoire le récit d'événements anciens, récents ou contemporains.

Ajoutons que le romancier-historien peut se donner pour mission de combler un vide historique. Cela permet de mettre au jour les impensées ou les non-dits de l'histoire. C'est dans ce vide laissé par l'historiographie que peut en effet s'inscrire le récit romanesque. En effet, on ne peut pas affirmer qu'un roman est historique seulement parce qu'il est fidèle aux faits réels que mentionne l'Histoire. Le roman historique conserve néanmoins ces deux éléments essentiels: le fait historique comme point de départ et la fiction comme recours romanesque. Il emprunte à l'Histoire sa trame, ses situations, ses espaces, mais la dimension imaginaire reste essentielle quel que soit le degré de vraisemblance.

Le roman semble de tout temps, le genre reflétant la nature plurielle de l'énonciation. La multiplicité de points de vue qui s'y manifestent sont adoptés par les différents personnages. Ces derniers introduisent dans le texte des voix multiples créant ainsi une polyphonie romanesque. Et c'est exactement cet assemblage d'accents, de langues, et de styles qui fait du roman un genre dialogique, hybride et hétérogène. C'est ce qui a été souligné au niveau des trois œuvres en question.

Nous avons vu que le roman polyphonique est étudié comme absorption du carnaval. Ce dernier est un aspect de la culture populaire. Par analogie, le roman polyphonique s'oppose alors au discours de la culture officielle qui est monologique. En effet, la littérature et plus spécialement le roman, est l'espace de rencontre des langues, des périodes, des religions, des traditions, des savoirs, des visions du monde, d'attitudes... Tout cela est développé sous forme de jumelages carnavalesques dans le roman polyphonique.

Ce sont les conditions sociales et historiques de l'exercice de la littérature algérienne de langue française qui ont été incontestablement à l'origine de la création des œuvres pareilles. Les auteurs parviennent à

rendre compte de la complexité du réel et du foisonnement des facteurs qui entrent en jeu dans la constitution de l'événement. Etant un genre plurivocal et pluristylistique, le roman est un hybride intentionnel et conscient.

Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi; ont choisi le genre narratif du roman pour la réalisation de leurs objectifs. Ils veulent, par le biais de leurs ouvrages inspirés d'histoires réelles, dénoncer la réalité douloureuse du pays. Il s'ensuit que le genre romanesque est autorisé à réaliser cette intention de l'écrivain. C'est une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause. Khodja, Mammeri et Khelladi, ont conçu et utilisé leurs écrits pour servir des ambitions politiques. Leurs œuvres entendent revendiquer la liberté et la dignité. On y exige la restauration de l'éthique, du culte de l'excellence, du bien-être social et moral.

Il s'agit d'une littérature d'engagement se justifiant notamment par le désir de lutter contre les forces considérées comme négatives et oppressantes au sein de la société. Elle vise à faire de la propagande politique, à provoquer des controverses religieuses, des débats sociaux ou politiques et à dévoiler une certaine forme d'art social. Elle a la volonté de conscientiser. Tel est le cadre dans lequel s'inscrivent *El-Euldj*, *Captif des Barbaresques*; *L'Opium et le Bâton* et *Peurs et mensonges*. Bref, on est en présence d'une chronique mi-réelle, mi-romancée de la quotidienneté de l'Algérie et qui ne manque d'engagement social et politique.

Réinvestir le domaine littéraire sans délaissier le terrain historique : tels ont semblé être les prérequis pour comprendre le phénomène de l'engagement littéraire, ses origines, ses acteurs, ses ambitions et ses stratégies. Parler d'engagement c'est s'interroger sur la portée intellectuelle, sociale et politique d'une œuvre.

Les écrivains de notre corpus, au même titre que les autres écrivains algériens, s'inscrivent dans cette longue tradition de la littérature algérienne de langue française qui réagit souvent aux multiples urgences historiques auxquelles est confrontée l'Algérie. En effet, de la guerre de libération nationale jusqu'à la décennie noire (1990-2000), la littérature algérienne n'a jamais cessé de ménager son talent et son effort pour dévoiler et dénoncer les différents drames dans lesquels l'Algérie avait sombré. L'écriture de l'engagement chez-eux, se traduit par des cris, des appels, des dévoilements, des dénonciations et des prises de position.

Face au défi colonial par exemple, l'attachement des écrivains à la culture arabo-islamique ne s'est jamais démenti. Les intellectuels algériens n'ont jamais cessé de revendiquer leur droit à la différence et de la faire valoir au grand jour. Se voulant, pour la plupart, ethnographes de leur société, les écrivains algériens se battaient pour la récupération de tous les attributs de la personnalité algérienne. Les écrivains suivent fidèlement l'événement tragique des déchirements en Algérie. L'écrivain se veut historien et sociologue. Il fait des bilans et des constats d'une situation économique, sociale et politique déplorable d'un peuple qui désire ardemment retrouver son identité et son patrimoine ancestral.

En Algérie, la littérature est étroitement liée et ne peut être séparée des réalités de la vie quotidienne. Elle trouve donc sa matière première dans les situations sociales, politiques et économiques des sociétés algériennes à partir desquelles elle se nourrit. Ceci se justifie par rapport aux différentes thématiques qui sont traitées de façon récurrente dans le roman algérien. Entre autres thèmes, il explore ceux de la culture, de la colonisation, de la résistance, des guerres civiles, de la corruption, etc. qui sont des sujets caractéristiques de la société algérienne. L'écriture devient

alors un moyen pour les intellectuels algériens pour dénoncer l'injustice et pour pointer du doigt le mal.

La littérature se nourrit des mœurs et de l'histoire des peuples. Elle a de tout temps puisé dans l'histoire pour y trouver un cadre, un décor, une toile de fond. Le roman s'approprie les grandes époques et les principaux événements qui ont marqué et orienté l'Histoire spécifique de chaque pays. On se réfère à l'héritage que nous lègue et qu'enrichit constamment l'historiographie: vaste répertoire de noms de personnages auxquels s'ajoute un ensemble de lieux et d'événements enregistrés au fil des siècles. La littérature ne peut être réduite à une activité ludique, car elle est toute la pensée d'un peuple, c'est sa vision du monde; et le lecteur rigoureux veut y déceler la clé du développement.

Du combat entre races aux guerres entre nations, la littérature a su nous témoigner des événements et a su se dresser, avec les écrivains, devant les événements. Dès lors, la littérature est à considérer engagée par son écriture, ses thèmes et ses auteurs dans la politique qui détermine, souvent à elle seule, l'histoire. Elle s'est engagée, en effet, aux côtés de certains peuples opprimés et de certaines races asservies et de même qu'elle s'est mise au service de certaines causes et de certains idéaux.

La littérature engagée ne se définit donc pas seulement par l'émetteur, mais aussi par l'effet qu'elle doit produire sur le destinataire. Il s'agit habituellement d'une prise de conscience ou conscientisation des masses, et d'une réflexion critique à susciter. L'engagement n'existe vraiment que par la collaboration active du lecteur. De futures réflexions pourront être menées pour envisager les effets de la littérature sur le lecteur. Cette problématique de la réception, ouvre la voie vers la vaste question des "pouvoirs de la littérature". Si cette dernière peut agir, on est

appelé à étudier la relation établie avec le lecteur, et non pas seulement avec la personne de l'écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Corpus

KHODJA, Chukri, *EL EULDJ, Captif des Barbaresques*, Arras, INSAP, éd. de la revue des Indépendants, 1929. Réédité à Paris, Sindbad. Réédité avec MAMOUN, *L'Ebauche d'un idéal*, à Alger O. P. U. collection « Textes Anciens », 1992.

MAMMERI, Mouloud, *L'Opium et le Bâton*, France, Plon, 1965.

KHELLADI, Aissa, *Peurs et mensonges*, Algérie-Littérature/ Action, n°1, Marsa, mai 1996 (sous le pseudonyme d'Amine TOUATI), rééd., France, Seuil, avril 1997.

Œuvres consultées.

1/ Histoire et culture:

ATTOUMI, Djoudi, *Le colonel AMIROUCHE entre légende et Histoire : La longue marche du lion de la Soummam, Témoignage authentique d'un ancien officier de l'A.L.N. en Kabylie 1956 – 1962*, Algérie, Editions Ryma, 2004 (2^{ème} édition).

ATTOUMI, Djoudi, *Avoir 20 ans dans les maquis : Journal de guerre d'un combattant de l'A.L.N. en wilaya III (Kabylie) 1956 – 1962*, Editions Ryma, Algérie, 2005 (Dépôt légal).

CAID, Mouloud, *L'Algérie sous les Turcs*, Maison tunisienne de l'édition, Société Nationale d'édition et de diffusion (Alger), 1974.

CHEVALLIER, Corinne, *Les trente premières années de l'Etat d'Alger 1510-1541*, Alger, O. P. U., 1986.

DJEGHLOUL, Abdelkader, *Eléments d'Histoire Culturelle Algérienne*, Alger, E. N. A. L., 1984.

DJEGHLOUL, Abdelkader, *De Hamdan KHODJA à KATEB Yacine : Pour un regard national !*, Oran, Dar El Gharb, 2004.

EL HASSAR-ZEGHARI, Latifa, *Les captifs d'Alger*, Alger, Casbah, 2004.

ÉMIR Khaled (L'), *La situation des musulmans d'Algérie -1924*.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1970.

FERKOUS, S., *Aperçu de l'Histoire de l'Algérie des Phéniciens à l'indépendance: 814 av. J. C./1962*, Annaba, Dar El-Ouloum, 2007.

FILLIAS, A, *L'Algérie ancienne et moderne*, Paris, Hachette, 1875.

HARBI, Mohammed et Benjamin STORA (dir.), *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 1 : Institutions-Acteurs*, Alger, Chihab Editions, 2004.

HARBI, Mohammed et Benjamin STORA (dir.), *La Guerre d'Algérie : 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome 2 : Violences-Représentations*, Alger, Chihab Editions, 2004.

HELLAL, Farida, *Légende Barbaresque : Guerre, Commerce et Piraterie en Afrique du Nord de 1451 à 1830*, Alger, O. P. U., 2000, traduit de *Barbary Legend*, S. ed. , S. L., 1957.

HORNE, Alistair, *Histoire de la guerre d'Algérie*, Algérie, Editions Dahlab, 2007, Traduit de l'anglais par Yves du GUERNY en collaboration avec Philippe BOURDEL.

IHADDADEN, Zahir, *Regard sur l'histoire de l'Algérie*, Alger, Editions At Turath, 2001.

ISSAMI, Mohamed, *Le F.I.S. et le terrorisme : Au cœur de l'enfer*, France, Le Matin Editions, septembre 2001 (rééd.).

KHARCHI, Djamel, *Colonisation et politique d'assimilation en Algérie : 1830-1962*, Alger, Casbah Editions, 2005 (réédition), 1^{ère} éd. 2004.

LACHERAF, Mostefa, *L'Algérie : Nation et Société*, Paris, François Maspero, 1965, rééd., Alger, Casbah Editions, 2004.

MARTINEZ, Luis, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998.

SAMRAOUI, Mohammed, *Chronique des années de sang. Algérie : Comment les services secrets ont manipulé les groupes islamistes*, Paris, Denoël, 2003.

STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1994.

STORA, Benjamin, *L'Algérie en 1995 : La guerre, l'histoire, la politique*, Essai, Paris, Michalon, 1995.

STORA, Benjamin, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de sciences Po, mars 2001.

STORA, Benjamin, *Algérie : Histoire contemporaine 1830 – 1988*, Alger, Casbah Editions, 2004, (1^{ère} édition, Paris, la Découverte & Syros, 1991 – 1993 – 2001).

STORA, Benjamin, *Les écrits de novembre : Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Alger, Chihab Editions, 2005.

TALEB-IBRAHIMI, Ahmed, *Mémoire d'un Algérien, Tome 1 : Rêves et épreuves (1932 – 1965)*, Alger, Editions Casbah, 2006.

TAMZALI, Wassyla, *Une éducation algérienne : De la révolution à la décennie noire*, France, Gallimard, 2007.

TEGUIA, Mohamed, *L'Algérie en Guerre*, Alger, O. P. U., 1988.

Éclats de Novembre : Des hommes dans la Révolution, Collectif A.P.S., En. A. P. Éditions, Alger, 1987.

2/ Théorie, critique littéraire et linguistique:

ACHER, Lionel, *Préface aux Réécritures de l'histoire*, Textes réunis et présentés par Lionel ACHER, France, Publications de l'Université de Rouen, 2003.

ACHOUR, C., et A. BEKKAT in *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Algérie, Edition du Tell, 2002.

BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, Maurice NADEAU, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1980.

BESSIERE, Jean, *Les écrivains engagés*, Paris, Larousse, 1983.

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

BOUJU, Emmanuel, (dir.), *L'engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, France, Seuil, 2001.

CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle Histoire et le nouveau roman historique: Réinventions, relectures, écritures*, France, L'Harmattan, 2007.

- COGARD, K., *Introduction à la stylistique*, France, Flammarion, 2001.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement: De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Ecrire le Moyen Âge: Walter Scott et Victor Hugo*, dans *Les réécritures de l'histoire*, Textes réunis et présentés par Lionel ACHER, France, Publications de l'Université de Rouen, 2003.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman historique*, France, Armand Colin, 2008.
- GARDES-TAMINE, J., *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, France, Seuil, 1979.
- GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, France, Seuil, 1982.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique, 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2006.
- GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman*, Belgique, Duculot, 1985.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- KRISTEVA, J., *Sémiotiké*, France, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, J., *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, New York, The Hague, 1970.
- LOTTMAN, Herbert, *L'écrivain engagé et ses ambivalences: de CHATEAUBRIAND à MALRAUX*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, France, Petite Bibliothèque Payot, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MERIGOT, Bernard, in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

MOPIN, Michel, *Littérature et politique: Deux siècles de vie politique à travers les œuvres littéraires*, Paris, La documentation française, 1996.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, Daniel COUEGNAS, *Le roman historique: Récit et Histoire*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000.

SIOUFFI, G., et D. VAN RAEMDONCK, *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 1999.

VANOOSTHUYSE, Michel, *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*, France, Puf, 1996.

VINDT, Gérard, Nicole GIRAUD, *Les grands romans historiques*, France, Bordas, 1991.

3/ Anthologie:

ACHOUR, C., *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, France, Bordas, 1990.

BONN, Charles, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-191978)*, Paris, Hachette, 1990.

DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française : Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke, Québec, Canada, Edition Naaman, 1978 (2^{ème} édition).

4/ Travaux universitaires:

AMROUCH, Afaf, *L'Histoire et l'ambiguïté du sens dans El-Euldj, Captif des Barbaresques de Chukri KHODJA*, Mémoire de Magister, Université de Constantine, janvier 2007, dirigé par Pr. Jamel ALI-KHODJA.

EL GRADECHI-LOGBI, F., *L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens : Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB*, D. N. R., Université Mentouri-Constantine, 2004, dirigé par, Pr. S. AOUADI.

HARDI, Ferenc, *Discours idéologique et quête identitaire dans le roman algérien de langue française de l'entre-deux-guerres*, D. N. R., Lumière Lyon 2, 2003, dirigé par Charles BONN.

MERLO, Philippe, *Le roman historique de Terenci MOIX: De l'Histoire au mythe*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, France, 1997, dirigé par Jacques SOUBEYROUX.

SILINE, Vladimir, *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, D. N. R., Paris 13, 1999, dirigé par Charles BONN.

5/ Articles:

BONN, Charles, "Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraires maghrébins.", in *Etudes littéraires maghrébines n°14: Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?* Sous la direction de Charles BONN et Farida BOUALIT, France, Harmattan, 1999.

BOUALIT, Farida, "La littérature algérienne des années 90: "Témoigner d'une tragédie?" ", in *Etudes littéraires maghrébines n°14: Paysages littéraires algériens des années 90:Témoigner d'une tragédie?* Sous la direction de Charles BONN et Farida BOUALIT, France, Harmattan, 1999.

DASPRE, André, *"Le roman historique et l'histoire"*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, Numéro spécial: *Le roman historique*, France, Armand Colin, mars-juin 1975.

DEMBRI, Mohamed-Salah, *"Querelles autour de La Colline oubliée"*, in *Revue algérienne des Lettres et des Sciences humaines*, n°1, 1969.

GARCIA GUAL, Carlos, *"Apologie du roman historique"*, in *Les Cahiers de la Villa Gillet n°09: La fabrique de l'histoire*, France, Circé, août 1999.

KHELLADI, Aissa, *"Les islamistes algériens à l'assaut du pouvoir."*, in *Les Temps Modernes n° 580 : Algérie : La guerre des frères*, Fondateurs : Jean-Paul SARTRE, Simone de BEAUVOIR, Paris, TM Editions, janvier / février 1995.

KHELLADI, Aissa, *« Esquisse d'une géographie des groupes islamistes en Algérie. »*, in *Hérodote*, n°77, Paris, La Découverte, avril-juin 1995.

LANASRI, Ahmed, *La littérature algérienne de l'entre-deux guerres : genèse et fonctionnement*, in *Itinéraire et contact de cultures*, Paris, Harmattan et université Paris 13, n° 10, 1^{er} semestre 1990.

MENARD, Jacques, *"Lukács et la théorie du roman historique"*, in *La nouvelle revue française: Le roman historique*, n° 238, France, Nrf, octobre 1972.

MOLINO, Jean, *"Qu'est-ce que le roman historique?"*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France* n° 2-3, Numéro spécial: *Le roman historique*, France, Armand Colin, mars-juin 1975.

STORA, Benjamin, *"Une tragédie à huis clos."*, in *Journal D'Algérie : 1991-2001*, n° 140, sous la direction de Michael Von GRAFFENRIED, introduction de Benjamin STORA, Belgique, Editions Autrement, septembre 2003.

6/ Dictionnaires:

ALI-KHODJA, J., *Vocabulaire Commenté de Français*, Algérie, Dar-El-Houda, 2004.

ARON, P., D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.

CHARAUDEAU, P. et D. MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

GARDES-TAMINE, J. et M. C. HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, France, Bookpole, 2003.

Jalons pour un dictionnaire des œuvres littéraires de langue française des pays du Maghreb, sous la direction de Ambroise KOM, France, Harmattan, 2006.

7/ Autres:

BARTHES, Roland, « *Texte (Théorie du -)* », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1973.

BENACHOUR, Nedjma, *Les cours dispensés à L'Ecole Normale Supérieure des lettres et des sciences humaines – Constantine, au cours de l'année universitaire 2002-2003*.

BENACHOUR, Nedjma, *Séminaire sur L'Intertextualité*, mai 2004.

GALLAND, Antoine, *Les Mille et Une Nuits*, (traduction), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

LOYER, Emmanuelle, in, *Les écrivains face à l'Histoire, (France 1920-1996)*, actes du colloque organisé à la Bibliothèque Publique d'Information, le 22 mars 1997, sous la direction d'Antoine de BAECQUE.

Les actes du Colloque sur l'intertextualité du 7 au 10 juillet 2003, Albi (annuel). Information publiée le mardi 3 juin 2003 par Alexandre GEFEN (source : R. GAUTHIER).

Quelques instants avec Mouloud MAMMERY, Interview, *Education nationale*, Maroc, Rabat, N°2, novembre-décembre, 1959.

Mouloud Mammeri, entretien avec Tahar Djaout, Alger, Laphomic, avril 1987.

« La parodie selon Daniel SANGSUE », in Encyclopaedia Universalis, Version 10.

« *BAKHTINE, Mikhaïl* », Encarta 2005.

“*Masque*” in Collection Microsoft, Encarta 2005, CD-ROM.

8/ Sites internet.

<http://www.chris-kutschera.com/MouloudMammeri.htm>

<http://www.elwatan.com/Boumerdes-Les-etudiants-rendent>

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=5106>

<http://revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=4&sr=4>

<http://www.fabula.org>

<http://www.limag.com>

<http://France-europe-express.france3.fr/>

<http://alger-roi.fr/Alger/monalger.htm>

[http://www.elwatan.com/spip.php?rubrique7907.](http://www.elwatan.com/spip.php?rubrique7907)

<http://www.fabula.org/> Le dictionnaire international des termes littéraires :
<http://www.ditl.info/>

http://www.buck.ugent.be/fulltxt/RUG01/.../RUG01-002162617_2014_0001_AC.pdf

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement/>

<http://www.docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc76/2003NAN21004.pdf>

<http://www.bu.umc.edu.dz/theses/francais/TEB100031.pdf>

<http://www.trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2961&context=utk...>

lapoetique.srbiau.ac.ir/pdf_2757_29225016dad2bae0afe766ff10344428...

epublications.unilim.fr/theses/2007/tossou-okri.../tossou-okri-pascal.pdf

www.latortueverte.com/1-ACTES%20IMPOSTURE.pdf

etd.lsu.edu/docs/available/etd-0526103-104932/.../Fofana_thesis.pdf

theses.univ-batna.dz/index.pdf?option=com_docman&task...

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement/>

repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/.../TALL-THESIS-2014.pdf?...1...

<http://www.mairie-caen.fr/salondulivre/2006/engagement.htm>

www.rechercheisidore.fr/search/ressource/?uri:10670/1.yq5rn0

spectrum.libray.concordia.ca/975055/1/Verreault-C.ote_MA_S2013.pdf

<http://traces.revues.org/240>

<https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/16985/sarrawa.pdf?sequence=1>

theses.univ-batna.dz/index.pdf?option=com_docman&task...

www.erudit.org/culture/qf1187311/55676ac.pdf

<http://www.xn--espacefrancais-rgb.com/litterature-et-engagement-au-XX-siecle/>

www.ltma.lu/scheerware/downloads/analyses/.../ATecrivainengage.pdf

www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/litterature-et-engagement-2_f302

http://www.fabula.org/atelier.php?Politique_de_la_litt.#_ftn1

www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/reviser-le-cours/litterature-et-engagement-2_f302

biblio.critaoi.auf.org/.../Microsoft_Word_-_afreditdoc_céline_Dolisane_Ebosse.pdf

الملخص

انصبَّ اهتمامنا في هذه الدراسة على علاقة الأدب بالتاريخ في الروايات التالية: " العليج ، أسير البرابرة " لشكري خوجة، و" الأفيون والعصا" لمولود معمري، و"مخاوف وأكاذيب" لعيسى خلادي.

يتعلّق الأمر بمنتوج روائي حيث يدعّم فيه الخطاب الأدبي الخطاب السياسي، فنحن أمام تأريخ نصف حقيقي، ونصف خيالي للحياة اليومية في الجزائر، لا يعوزه الالتزام الاجتماعي والسياسي، إنّه أدب يرغب في أن يكسر الحصار، وأن يكون طوع القضية. جعل شكري خوجة ومولود معمري وعيسى خلادي كتاباتهم في خدمة التطلعات السياسية. تستجيب مؤلفاتهم إلى مطالب الحرّية و الكرامة. تنطوي على الدعوة لاستعادة الأخلاق، و ثقافة التميز، والرعاية الاجتماعية و الأخلاقية.

يندرج كتاب مدوّتنا فضلا عن غيرهم من الكتاب الجزائريين ضمن هذه التقاليد العريقة للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية الذي استجاب في معظم الاحيان للتغيرات التاريخية الطارئة التي تواجهها الجزائر.

الكلمات المفتاحية:

الرواية التاريخية-التاريخ - تعدد الأصوات- الحوارية- الالتزام الادبي - الكاتب الملتزم.

Résumé

Dans cette étude, nous nous sommes intéressée à la relation littérature / Histoire dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja; *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi.

Il s'agit d'une production romanesque selon laquelle le discours littéraire prend en charge le discours politique. On est en présence d'une chronique mi-réelle, mi-romancée de la quotidienneté de l'Algérie et qui ne manque d'engagement social et politique. C'est une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause. Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi, ont conçu et utilisé leurs écrits pour servir des ambitions politiques. Leurs œuvres entendent revendiquer la liberté et la dignité. On y exige la restauration de l'éthique, du culte de l'excellence, du bien-être social et moral.

Les écrivains de notre corpus, au même titre que les autres écrivains algériens, s'inscrivent dans cette longue tradition de la littérature algérienne de langue française qui réagit souvent aux multiples urgences historiques auxquelles est confrontée l'Algérie.

Mots-clés

Roman historique – Histoire – polyphonie – dialogisme – engagement littéraire – écrivain engagé.

Summary

In this study, we were interested in the relationship literature / History in El-Euldj, *Captif des Barbaresques* of Shukri Khodja; *L'Opium et le Bâton* of Mouloud Mammeri and *Peurs et Mensonges* of Aïssa Khelladi.

It is about a novelistic production in which the literary achievement supports the political discourse. We are dealing with a real mid-chronic, half-fictionalized commonality of Algeria and that lack of social and political commitment. A literature, eager to break the fence of the field and be at the service of a cause. Shukri Khodja, Mouloud Mammeri and Aïssa Khelladi, designed and used their writings to serve political ambitions. Their works intend to claim freedom and dignity. It is required the restoration of ethics, the cult of excellence, social and moral welfare.

The writers of our corpus, as well as, other Algerian writers are part of this long tradition of French-language Algerian literature that often responds to multiple historical emergencies faced by Algeria.

Keywords

Historical novel - History - polyphony - dialogism - literary commitment - committed writer.

Résumé

Dans cette étude, nous nous sommes intéressée à la relation littérature / Histoire dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja; *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi.

Il s'agit d'une production romanesque selon laquelle le discours littéraire prend en charge le discours politique. On est en présence d'une chronique mi-réelle, mi-romancée de la quotidienneté de l'Algérie et qui ne manque d'engagement social et politique. C'est une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause. Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi, ont conçu et utilisé leurs écrits pour servir des ambitions politiques. Leurs œuvres entendent revendiquer la liberté et la dignité. On y exige la restauration de l'éthique, du culte de l'excellence, du bien-être social et moral.

Les écrivains de notre corpus, au même titre que les autres écrivains algériens, s'inscrivent dans cette longue tradition de la littérature algérienne de langue française qui réagit souvent aux multiples urgences historiques auxquelles est confrontée l'Algérie.

Mots-clés

Roman historique – Histoire – polyphonie – dialogisme – engagement littéraire – écrivain engagé.

Résumé

Dans cette étude, nous nous sommes intéressée à la relation littérature / Histoire dans *El-Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja; *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri et *Peurs et mensonges* de Aïssa Khelladi.

Il s'agit d'une production romanesque selon laquelle le discours littéraire prend en charge le discours politique. On est en présence d'une chronique mi-réelle, mi-romancée de la quotidienneté de l'Algérie et qui ne manque d'engagement social et politique. C'est une littérature désireuse de briser la clôture du champ et de se mettre au service d'une cause. Chukri Khodja, Mouloud Mammeri et Aïssa Khelladi, ont conçu et utilisé leurs écrits pour servir des ambitions politiques. Leurs œuvres entendent revendiquer la liberté et la dignité. On y exige la restauration de l'éthique, du culte de l'excellence, du bien-être social et moral.

Les écrivains de notre corpus, au même titre que les autres écrivains algériens, s'inscrivent dans cette longue tradition de la littérature algérienne de langue française qui réagit souvent aux multiples urgences historiques auxquelles est confrontée l'Algérie.

Mots-clés

Roman historique – Histoire – polyphonie – dialogisme – engagement littéraire – écrivain engagé.

Titre de l'article:

La pratique du français dans *El Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja.

Résumé

En écrivant, le créateur n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appelle une interlangue. Le cas des intellectuels algériens francisés de l'entre-deux-guerres, écartelés entre deux mondes et deux cultures, illustre bien ce phénomène dialogique. *El Euldj, Captif des Barbaresques* de Chukri Khodja est en mesure de répondre à ce trait de la polyphonie qui explique la diversité de langues et de styles dans les énoncés romanesques.

Mots-clés

Dialogisme – polyphonie – ambiguïté – ambivalence – plurivocal – pluristylistique – interlangue.