

Voix de femme dans les voies de l'Histoire : lecture de *Moze* de Zahia Rahmani (2003)

Dya Kamilia AIT-YALA*

« Le chroniqueur qui narre les évènements, sans distinction entre les grands et les petits, tient compte, ce faisant, de la vérité que voici : que rien de ce qui est arrivé une fois ne doit être considéré comme perdu pour l'histoire »

Zahia Rahmani, Moze

La réflexion menée à l'occasion de ce colloque me conduira à réfléchir sur l'inscription des voix narratives dans les voies de l'Histoire à partir de l'étude d'un roman appartenant à ce qu'on a l'habitude de nommer l'écriture harkie.

Moze se place sous le signe de la désintégration et du dédoublement des voix narratives : comment nier, en effet, que la narration y constitue “ une fiction de l'identité [qui] n'est plus illusion d'une unité [mais] au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel”¹. Contrairement à ses romans postérieurs, Z. Rahmani met en place, dans *Moze*, une narratrice fatalement engloutie dans un monde de fragments discursifs, emportée dans le tourbillon d'une histoire au fond de laquelle se cache une vérité tue ou travestie. Témoin d'une revanche collective sur l'Histoire officielle, on assiste curieusement à la reconquête du Soi, de son Histoire, où opposée à l'Autre - le traître, le soldat mort, son père-, elle finit par s'identifier à lui, à tous les autres par le biais d'un communautarisme imposé; afin d'aborder l'Autre, et Soi par ricochet, elle se fond avec lui et forme un être nouveau qui erre dans les voies étroites de l'Histoire. Mais l'errance préliminaire est douloureuse : elle décharne le corps de la honte pour se réincarner dans le corps féminin du verbe, mettant à nu, par dépersonnalisations successives, les voix des autres femmes : mères, filles, femmes, soeurs. Ce point de fuite, tout d'abord, histoire familiale que cherche à reconstituer la narratrice, unique légataire, unique porte-parole d'un père sans verbe, puis, étrange appétit disloque toute la mémoire – personnelle et collective —, oblige tous les

* Maître assistante, Université d'Alger.

¹ Barthes, R., *le Plaisir du texte*, p. 98.

acteurs de cette « aventure malheureuse »² à se dire à travers leurs crimes pour ne plus “sombrier” dans le mensonge, et qui trouve son sens dans l’obligation de « plaider non pas pour réhabiliter [ce père harki] ou le disculper mais pour dire ce que signifie le devoir de témoignage »³. Mémoire, vérité, amnésie, silence, honte sont thèmes récurrents sous la plume des écrivains descendants d’harkis. Cette mise en scène de certains « mots-thèmes » fut, pour ses auteurs, le seul moyen de résister, malgré tout, au cercle infernal de l’Histoire. Remarquons néanmoins qu’aucun autre auteur n’a, me semble-t-il, poussé cet usage jusqu’à la limite qu’on peut observer dans le roman qui constitue notre objet d’étude. Ainsi, la construction textuelle elle-même nous invite à une approche théâtrale du roman.

Bien qu’il puisse paraître incongru d’utiliser les concepts de la théâtralité pour rendre compte du fonctionnement d’une œuvre romanesque, cet outil s’avère pourtant précieux pour éclairer un « récit » tel que *Moze*. En effet, à la lecture, force est de constater que s’y dessine une mise en scène vertigineuse d’une parole présentée en cinq actes précédés d’un prologue et suivis d’un épilogue. Il semble donc, que quelques définitions d’ordre théorique s’imposent en premier lieu afin de disposer des éclaircissements indispensables à la compréhension des conclusions présentées dans cet article. Il n’est évidemment pas question de faire ici un cours de théâtralité narrative, mais de fournir, en toute modestie, quelques informations simples et que nous espérons claires.

1. La théorie de la théâtralité

La théâtralité est un mot créé dans les années cinquante afin de désigner certaines réalités propres au Nouveau Théâtre. Le mot a, très tôt, désigné le caractère essentiel du théâtre. Ce caractère n’est attaché ni à la mise en scène ni au genre théâtral. C’est pour éviter tout amalgame qu’A. Larue définit la théâtralité comme étant : « tout ce qui est réputé être théâtral, mais [qui] n’est justement pas théâtre. Jamais métaphore n’aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre mais à quelque idée qu’on s’en fait »⁴.

De fait, la théâtralité désigne la présence dans un discours ou dans une situation non théâtraux d’indices théâtraux. Les indices les plus évidents sont, incontestablement, les dialogues et l’oralité discursive, mais il ne faut pas s’arrêter là. La théâtralisation est un processus qui

² Rahmani, Z, *Moze*, p.138.

³ Ibid, p.131.

⁴ « Avant-Propos » in *Théâtralité et genres littéraires*, p. 3.

commence par la concrétisation d'un être fictif, d'une scène visualisable par le langage. Le dialogue n'est dès lors qu'un effet de cette mise en situation du sujet parlant qui conduit à la création, à travers un regard, d'un espace qui serait « une épaisseur de signes »⁵.

Si la condition *sine qua non* de la théâtralité est la création d'un autre espace où peut surgir la fiction, comment est-ce qu'elle se manifeste dans le roman ?

Les études littéraires attribuent au théâtre la dimension spatiale et au roman la dimension temporelle. Afin de théâtraliser le texte romanesque, il faut inévitablement spatialiser le temps. Albert Thibaudet⁶, repris par Bakhtine⁷, affirme que « la plupart des grands romanciers sont les théoriciens de leur art parce que l'oeuvre romanesque doit résoudre le moins facilement soluble des problèmes d'interprétation : quel sens, donc quelle forme donner au cours incessant du temps humain ? »

Mettre à mal le romanesque reviendrait, comme le montre Barthes, à détruire la durée, c'est-à-dire à briser « la liaison ineffable de l'existence : l'ordre ». La théâtralité du roman repose essentiellement sur la théâtralité de la narration qui va faire surgir l'espace fictionnel. La théâtralité est un processus qui part du narrateur et qui englobera le texte et le hors-texte⁸. Les modalités de la relation sont données par le contrat de lecture. En effet, entre les deux pôles se joue le procès du fictif. Les trois modalités de la relation théâtralisante sont : le narrateur, la fiction en tant que temporalité et le contrat de lecture.

Si le narrateur est porteur de théâtralité c'est parce qu'il est le centre créateur du récit. Il suffit que le narrateur subsiste pour que le récit soit préservé et que le contrat puisse être. C'est que le narrateur est à la fois producteur et porteur de théâtralité. C'est lui qui, par des structures, la met en scène et en signes en tant que sujet de désir, de savoir ou de procès, en explorant sa forme, son double, son autre⁹ afin d'avoir une profondeur. Ces structures qui relèvent du narratif créent des nuances dont le lecteur saisit en même temps la vérité et l'illusion. Plus que l'espace, c'est le jeu entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur qui forme la théâtralité romanesque, la représentation fictionnelle car le regard du lecteur n'est jamais tout à fait innocent.

⁵ Barthes, R, Essais critiques.

⁶ « La Composition dans le roman » in *Réflexions sur le roman*.

⁷ In *Esthétique et Théories du roman*, pp. 471-472.

⁸ Atteignant même parfois le lecteur.

⁹ L'auteur.

Il ne se laisse jamais « avoir » totalement. Le lecteur reste en attente d'une altérité. Le lieu privilégié de l'affrontement entre réel et fiction est le corps textuel, un corps en mots, en séquences, un corps linguistique et symbolique. Ce corps est à la fois le lieu de l'être et de l'autre. Ce corps, par définition mensonger, est polysémique et métaphorique. Mais ce corps n'est pas seulement moyen d'illusion. Mis en scène, il crée une réalité¹⁰ à travers la représentation de l'espace, du temps, du récit... En cela, il crée une théâtralité de la langue.

Plus le texte met en scène le dire, et plus il prend en charge la représentation, plus il assoie la mimésis, plus il dit l'immédiateté de sa production. C'est dans le contrat de lecture qu'intervient en second la théâtralisation. Mais bien que le contrat de lecture repose sur la certitude tranquille que la réalité est saisissable et le monde explicable, le performateur doit être conscient d'accomplir un espace autre que celui réel auquel il se réfère tout en s'opposant. Cette création varie d'un auteur à un autre, d'une époque à une autre, d'un genre romanesque à un autre. Huet, en 1670, définit le roman, dans son *Traité sur l'origine du roman*, comme étant principalement une fiction qui se donne comme vrai, elle est, de ce fait, une chimère littéraire. Diderot, dans son *Eloge de Richardson*, dit que « le monde où nous vivons [en tant que lecteur] est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai, ses personnages ont toute la réalité possible ». La lecture et l'émetteur déduit une expérience immédiate « je sentais que j'avais acquis de l'expérience » qui lui permet le passage du chimérique-irréel à l'illusion- réelle.

Le réalisme est la narration du vrai, le roman se veut fidèle au réel mais non mimétique. La notion de vrai a été, depuis l'origine du roman jusqu'au nouveau réalisme de Robbe-Grillet, exigée aux genres romanesques. Dans ce jeu de réalité-fiction, la théâtralité émerge non comme passivité mais comme dynamique, comme résultat d'un dire, d'un dire faire. Le troisième terme du rapport est celui qui met en jeu le réel. Choisir de parler de rapport au réel dans le roman peut paraître problématique puisqu'il semble que le roman s'en affranchit. Pourtant le problème du rapport du roman au réel est important à souligner car il a marqué la réflexion critique de tout temps.

Dans ce rapport pose le problème de la théâtralité avec force. Car comment s'articule dans ce rapport la théâtralité qui est perçue par certains critiques comme inévitablement fausse¹¹. La théâtralité apparaît

¹⁰ Cette réalité peut n'être que la réalité énonciative comme dans le roman moderne.

¹¹ Abensour, G, dit dans la Revue des études slaves T54, fasc 4 1982, pp. 671-679 « Rien n'est plus odieux pour un poète lyrique que l'idée même de théâtralité. Celle-ci désigne à son

comme un écart par rapport à la vérité (s'opposant ainsi au contrat de lecture). Contrairement au romanesque la théâtralité doit s'affirmer comme distincte de la vie et du réel. La représentation ne doit pas poser la question de son adéquation au réel. Elle doit affirmer sa propre esthétique. Mais elle n'est pas autant vidée du réel. La théâtralisation est un processus qui est lié aux conditions de sa production, elle pose la question du processus de représentation.

2. Le spectacle de la voix

Vue de l'extérieur, le « Je » de l'énonciation dans *Moze*, est un sujet qui s'affirme à travers son propre discours mais aussi à travers celui des autres et surtout à travers celui de son père. Ce plurivocalisme produit deux effets que seul le jeu sur la temporalité permet de rapprocher : un effet d'intégration et de distanciation. En effet, la narratrice doit commencer par se détacher du discours d'un père oppressant. Dès le début du roman, elle lui affirme que « [sa] vie s'arrachait à [lui] »¹² que sa mort l'avait comme libérée du silence et de l'amnésie.

Afin de prendre ses distances, l'auteur se met en scène à travers des situations imaginaires. Cette distanciation est celle d'un être qui trouve refuge dans la parole affirmée, éclatante. Mais bien qu'elle ait le désir de s'isoler, la visée testimoniale de son dire ne peut que s'accompagner d'une activité de construction de la mémoire de son père, de celle de tous les harkis et de leurs familles. La parole mise en scène, la sienne comme celle des autres, est le dernier cheminement vers la mémoire, vers la vérité historique. Et c'est ainsi que l'on se rend compte que, depuis le début, il y a eu intégration et même fusion avec ce père qui n'a de cesse de lui répéter :

*« Je me souviens.
Ecris que tu te souviens.
Que tu t'en souviens »*¹³.

Les décombres de la mémoire abîmée sont réutilisés à d'autres fins, les bribes de paroles des harkis, de leurs femmes et leurs enfants serviront de matériau historique, étape principale vers la construction de l'identité. On parle pour exister dans ces événements qui nous dépassent, pour qu'enfin l'Histoire ne s'exerce plus en l'absence « des acteurs

premier niveau une attitude entièrement extérieure, décollée du sentiment intime qui est censé l'inspirer, et on l'identifie volontiers avec l'absence délibérée de sincérité. Dans cette optique, être théâtral, c'est être faux ».

¹² Rahmani, Z., Ibid, p. 16.

¹³ Ibid, p.13.

véritables »¹⁴. Déterrer ces voix devient un acte de vie. Tout comme dans une scène théâtrale, la parole est un acte et même l'unique action. Les voix deviennent des sources historiques, leur mise en scène est le dernier acte de cette histoire tragique. Une fois réappropriée, la mémoire est transformée; apparaît alors une nouvelle matière d'écriture : l'amer mensonge républicain.

Au cœur de la tourmente historique, tout est violence et opposition. Tout acteur est fatalement condamné à la mystification ou à l'oubli. On sent que la véracité est ailleurs, quelque part dans les dédales de l'Histoire. Mais une force sournoise régit tous ces acteurs qui ne peuvent que faire « une chute vertigineuse ».

Dans ce monde à la fois si semblable et si différent de celui qu'elle a connu, la narratrice lutte pour aller au bout de son devenir, mais elle doit également lutter pour conserver la mémoire du passé, car chaque événement, chaque fait quotidien, l'entraînent un peu plus vers la réconciliation avec son père, et avec son histoire. Mais la chute est inexorable car l'Histoire est un théâtre de marionnettes qui se joue sans spectateurs. On s'aperçoit alors qu'au sein du chaos de la colonisation chaque être vivant devient une mise en abyme du vide. Tous, sans exception, et la narratrice elle-même, recèlent en eux un processus de « dégradation » personnelle qui fait d'eux des pantins sans voix et sans volonté.

3. La dégradation personnelle

C'est de multiples manières que se manifeste au sein de chaque être cette zone d'ombre où tout s'engouffre pour ne jamais reparaître. Le corps coupable de sa survie devient autophage. Impossible d'échapper à cette destruction intérieure qui mènera le père au silence, à la violence et au suicide. C'est tout d'abord un effondrement physique. Les harkis sont rongés physiquement par leur tourment et par le souvenir de la violence qui leur a été imposée. Puis, les conditions de survie en France finissent par faire d'eux des lambeaux, des loques, des aphasiques parmi les vivants pour finir dans des asiles d'aliénés. La condition des Harkis semble avoir pour but ultime leur extermination au détour de l'Histoire. Mais étrangement, la description qu'en fait Zahia Rahmani nous renvoie l'image de personnes tentant d'échapper à leur sort. Pour s'échapper d'une condamnation aussi injuste, il faudrait atteindre une visibilité que seul leurs enfants pourront assumer. La honte est héréditaire mais pas l'effacement.

¹⁴ Ibid, p.113.

Moze, atteint d'une lèpre mentale, "glisse" inexorablement vers la mort, et cette chute vers le néant est doublée d'une renaissance de sa fille qui affirme que seule la mort a fait de lui son père. Effondrement et désintégration, une fois encore, on retrouve l'image du processus de destruction propre à l'histoire.

C'est une lutte perpétuelle contre les éléments de l'institution française mais aussi contre ses propres actes, contre cette souillure intérieure qui fait mourir des âmes avant la totale déchéance des corps. Impossible alors de lutter contre cet effondrement intérieur qui use les forces, et finit par les tuer. C'est là l'effet de cette Histoire tronquée, travestie, tragédie qui brise ces êtres déjà condamnés.

La narratrice fait, à sa façon, l'expérience de ce gouffre intérieur lors de sa comparution devant la Commission nationale de réparation. Il lui est impossible de se désunir de ces corps corrodés car sa mission est de dire tous ces cadavres. Mais aucun de ses mots ne réussit à passer cette barrière historique infranchissable que s'est bâtie la France après la défaite algérienne. On va jusqu'à lui refuser des interlocuteurs autres que des ombres. Ayant perdu tout espoir d'échange, elle sombre dans la logorrhée car « au-delà de ces mots, il n'y a plus que la plainte ». Dernière tentative pour faire assumer son Histoire à la République française, le « verbiage » où elle s'est réfugiée dérange la vérité à défaut de l'instaurer.

Un seul moyen pour tenter de résister : devenir un être singulier, quitter l'habit militaire pour celui de l'Homme. Qu'on cesse d'être un, et c'est la mort qui chosifie. Il faut sans répit opposer la force de l'être à l'abstraction du groupe pour éviter une réification inévitable, un cloisonnement honteux. Au cœur des services des Harkis, les stigmatisés de la honte vivent entre eux pour les cacher aux Républicains bien pensants. En écrivant et en tentant de se raccrocher à ses souvenirs, Zahia Rahmani maintient son esprit en rapport avec son identité mutilée. Chacun à sa manière tente de résister du mieux qu'il peut à l'effacement qui le guette. Sa mère tente d'échapper à cet effacement en recréant un îlot culturel algérien en terre française. Sa sœur choisit le rapprochement avec le peuple algérien qui n'a jamais cessé de souffrir. Le gouffre de l'histoire est une force irrésistible, où tous s'enfoncent peu à peu à moins que le verbe ne les sauve.

4. La parole salvatrice

Les Harkis sont un objet d'Histoire, mais la complexité de leur identité se heurte à la façon simpliste qu'ont les institutions de lire leur passé. Seule la parole peut permettre le dépassement des affabulations

dont ils ont été victimes.

C'est ainsi que Rahmani proclame les vertus de la poétique du langage et des images. Le rejet du roman réaliste la mène à la mise en scène d'une parole spéculaire qu'impose le sens nouveau du monde. La parole-image nous permet d'entendre mais aussi de voir ces Autres qui libèrent la narratrice de l'oubli de la mort. La force de cette parole consiste en la création d'histoires qui s'inscrivent dans la mémoire. Au milieu du chaos de l'Histoire contemporaine et des événements qui la composent, la parole partagée apporte un équilibre nécessaire.

Happée par cette Histoire, la narratrice tente de faire face à son tourbillon destructeur par tous les moyens, et c'est la parole –la sienne et celle des Autres- qui construit alors pour elle des points d'ancrage pour une nouvelle écriture de la guerre d'Algérie. C'est par la parole qu'elle se réconcilie avec l'homme que fut son père en oubliant le soldat qu'elle a tant honni.

C'est surtout les mots qui sauvent, du moins dans un premier temps. Légataire du verbe paternel, elle réussit, par la force de son mépris, à recréer un nouveau témoignage de la guerre, entraînant ainsi avec elle, dans sa déposition, les vérités historiques des deux rives de la Méditerranée. Réplique après réplique, elle fonde un réquisitoire sévère contre cette « idiotie » que fut la colonisation de l'Algérie. Grâce à ce témoignage, on comprend que l'Histoire n'est pas encore finie et qu'elle est encore à faire. Ce n'est qu'à ce prix que les esprits trouveront leur sérénité et que l'espoir d'un avenir meilleur est possible. L'espoir d'un après cet héritage immonde subsiste jusqu'au terme du « récit ». Il est le centre autour duquel tourne tout le texte.

Le « récit » se termine de façon significativement singulière. Après le point final, ne subsistent que des interrogations pour le lecteur. Qu'est-ce qui sortira de la Commission nationale de réparation ? Avons-nous eu affaire à un récit autobiographique ou à une pure fiction ? Les Filles de Moze ont-elles réussi à enterrer son corps en terres algériennes ? On sait seulement que c'est au terme d'une singularisation assumée qu'on atteint la vérité historique.

Lire, ce serait donc effectuer un questionnement sur la "matière" de sa vérité. Mais cette substance ne se laisse pas arrêter lorsqu'il s'agit d'événements historiques, elle échappe au lecteur sans lui donner la possibilité d'être saisie. C'est un mouvement impossible. Atteindre la vérité historique, ce n'est donc pas la saisir et l'énoncer, mais libérer son identité et l'accomplir dans sa plénitude. C'est le déployer depuis l'intérieur même, et non le comprendre de l'extérieur. Le narrateur de

Moze nous dit, et nous fait dire, qu'il n'y a pas de discours objectif sur l'Histoire, mais que l'interprétation se situe dans l'expérience personnelle. Les enfants de Harkis, privés de la langue de leurs parents, étaient monstrueux car ils rappellent avec la langue de l'Autre devenue la leur la mémoire des leurs, privée de verbe.

Le roman de Zahia Rahmani établit une chaîne symbolique qui glisse du rapport du père à son histoire, au rapport de la narratrice à elle-même, puis au rapport de l'auteur à l'écriture. Le point commun de tous ces rapports est de lier l'existence à l'incomplétude. Cela se manifeste en dernier lieu dans le verbe, où Z. Rahmani disparaît, tout en croyant s'y retrouver. Mais l'écriture permet néanmoins de dévoiler la vérité de l'histoire à travers la lecture, dans ce rapport de réciprocité « idéale » qui unit le texte et son lecteur. Or, ce rapport s'établit au point originare de l'histoire franco-algérienne : dans les dépassements réciproques.

L'Histoire, maître sans langage, sans jeu, sans réciprocité, figure dans ce roman la situation d'un langage qui a perdu la condition de sa vérité, qui a perdu l'altérité nécessaire à la réciprocité.

La narratrice de Moze figure le seul "je" pour qui il n'existe pas un "nous" authentique. L'histoire des Harkis symbolise une singularité radicale devant les événements insaisissables, mais terribles qui a fait d'eux des victimes d'un choix imposé. Paradoxe de l'Histoire de la colonisation : elle supprime la possibilité de choisir et avec elle la possibilité d'une action, d'une parole vraie ; en même temps elle fait porter aux hommes une mémoire coupable que seule la parole libère.

Bibliographie

- Bakhtine, M., *Esthétique et Théories du roman*, Paris, Gallimard, 1991.
- Barberis, P., *Lectures du réel*, Paris, Editions sociales, 1973.
- Barthes, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
- Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1984
- Cannone, B., *Narration de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001.
- Chenetier, M., " Repères pour l'étude d'une voix fantôme ", *RFEA* 54 (Nov. 1992), p.p. 319-332.
- Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.

Green, A., *la Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Hachette, coll. Pluriel 1992.

Issacharof, M., *le Spectacle du discours*, Paris, J Corti, 1985.

Merleau-Ponty, M., *Le langage indirect et les voix du silence*, Signes, Paris, Gallimard, 1960.

Rahmani, Z., *Moze ; Sabine*, Wespierser, Editeur, Paris, 2003.

Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Roger, J., “ *Une voix sans nombre : Henri Michaux aujourd’hui* ”. *Penser la voix*, Ed. Gérard Dessons. Poitiers : La Licorne, 1997,107-128.

Thibaudet, A., *Réflexions sur le roman*, Gallimard, NRF, 1971.

Zumthor, P., *la Lettre et la Voix*, le Seuil, Paris, 1987.