

# Le Nouveau roman algérien : entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, naissance d'une nouvelle poétique

Lynda-Nawel *TEBBANI-ALAOUACHE* <sup>(1)</sup>

A Miki Nakajima,

« Pour peu que/ De nous l'histoire  
s'abstienne »

Mourad Djebel, *Les Paludiques*

## Introduction

Penser l'évènement dans la littérature algérienne amène, toujours, le critique devant l'aphasie simple, enclavant tout travail poétique dans le seul enjeu de la réalité socio-politique. Si l'Algérie reste toujours attachée aux images de sa guerre d'indépendance et les évènements violents des années quatre-vingt-dix, sa littérature a exploré et explore, encore, d'autres thématiques souvent occultées au profit d'une analyse sur le rapport entre Histoire et roman. De par, sa dimension historiographique, la littérature algérienne s'insère dans un traitement particulier non de l'Histoire mais de sa réception et plus précisément de son inscription par l'individu et, celle de l'écrivain. Le roman algérien ne peut se départir de son rapport conflictuel avec l'Histoire mais n'en est pas réduit. Si l'Histoire a toujours eu un lien paradoxal avec la fiction, il ne faut pas omettre que l'enjeu principal de l'écriture fictionnelle tient à la création et à l'invention. Comment laisser libre court à l'imaginaire romanesque d'un auteur quand on lui demande, quasi exclusivement, d'être fidèle à la réalité ? Penser l'Histoire comme unique lecture-analyse du roman algérien, c'est le réduire à n'être qu'un pâle reflet des choses et lui enlever, ainsi, toute liberté de refaire l'Histoire et sa mémoire.

En effet, l'Histoire impose deux mémoires, celle arbitraire de la mémoire collective qui enclave des souvenirs communs comme une normative *doxa* et des repères chronologiques précis; la mémoire subjective – plus singulière – permet à tout à chacun de lire l'Histoire non dans ses repères mais dans les arcanes plus sensibles de la mémoire personnelle. La mémoire déploie ainsi ses propres balises qui deviennent par le truchement de la fiction des analogues et autres acmé précis de la narration. L'auteur transforme l'Histoire, il ne peut lui être fidèle. Il la transforme pour mieux la faire parler et la rendre

---

<sup>(1)</sup> Université Lyon 2, Lyon, France

dans sa crue nudité, non celle de la réalité mais celle plus éclatante de l'image-chimère permettant au roman de devenir non plus un miroir mais une fenêtre ouverte, un lieu de passage entre le réel et le senti, entre le vu et le regardé. On regarde la mémoire d'un roman comme on interroge le lieu secret d'une énigme qui n'a pas de sens. L'histoire d'un roman est autre chose que l'Histoire, il est dans la béance plus subtile du mythe et de la légende, entre reprise en canon d'empreintes gravées des traumas historiques et la fantaisie utopique de la fabula. Le roman peut dire vrai mais il mentira toujours, la description la plus fidèle n'est pas celle qui dit tout ou vrai mais bien celle qui suggère, voile plus qu'elle ne dévoile, montre plutôt qu'elle ne démontre. Ainsi posés les jalons d'une analyse de l'Histoire dans le roman algérien, il ne faut pas omettre que la liberté de l'auteur demeure prégnante. C'est pourquoi, c'est elle seule qui pose ou non le roman dans l'historique mémoire collective. La question demeure : faut-il pour être un auteur algérien correspondre aux codes arbitraires du roman historique. Ne faut-il pas, dès lors, laisser au roman la même liberté qu'au poème. La libre création et construction dans l'utopie du souvenir qui se crée et qui se déploie dans l'offrande d'une singulière mémoire ou "remémoire" comme le propose Mourad Djebel. Ainsi, le roman n'est plus souvenir du passé mais réinscription de son héritage et de sa lecture. Le passé est à créer quand celui-ci trop meurtri ne regorge que des mêmes *topoi*, il lui reste à devenir ce que la fabula lui permet d'être. Non concrète reprise mais plutôt utopique création qui croit pouvoir le reprendre, le refaire, le dire tout simplement dans le surgissement de l'imperceptible mot qui ne peut tout rendre et qui ne fait que suggérer. Le temps du roman n'est pas celui de l'Histoire. La poétique de la mémoire permet ainsi de donner plus de sens à un moment précis, une touche modale, une partition plus réduite de toute une architecture arbitraire et attendue de l'Histoire dans un roman. Il faut, dès lors, laisser le roman libre dans sa structure et lui offrir la chance de dire autre chose, autrement et singulièrement. Le roman algérien n'est pas à réduire à l'Histoire mais bien à la poétique du temps et de la mémoire. Le roman reprend à rebours pour mieux refaire, reprend en canon pour mieux faire écouter, reprend par reflet pour mieux transcrire. Le roman qui parle de la guerre n'a pas à la décrire, le roman qui parle du terrorisme n'a pas à le montrer, il lui suffit de laisser déployer le lieu de sa signification, en déplaçant notre focalisation non plus sur la véracité de ce qu'il rend compte mais sur la logique chronologique et chronographique de ce qu'il invente. Il ne s'agit plus de savoir ce à quoi il fait référence mais de comprendre pourquoi c'est à cela qu'il donne sens. Une lecture-analyse à la visée plus poétique permet de rendre au texte toute sa littéranité. Une nouvelle littéranité.

La nouvelle littérature algérienne se meut entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, marquant la naissance d'une nouvelle poétique. Il s'agira pour nous de démontrer comment se place cette nouveauté entre la nécessaire mémoire de l'événement et la fable du récit pour rendre compte de l'Histoire.

Nous proposons pour cela une étude comparée des romans de Mourad Djebel, afin de mettre en exergue la poétique du chaos comme inscription de « l'empreinte-signe » entre imaginaire et souvenir. Mourad Djebel est un auteur qui marque le nouveau mouvement qui s'insère dans la littérature algérienne. Publié par la maison d'éditions La Différence à Paris et réédité par les éditions Barzakh à Alger, il offre dans ses deux opus romanesque, un traitement particulier de la mémoire des événements algériens. Son premier roman *Les Sens Interdits*<sup>1</sup>, expose la vie d'un groupe d'étudiants constantinois à la veille des émeutes de 1986. Ce cercle amical a pour lien catalyseur la figure de Yasmina, une jeune femme qui déploie dans ses sens et ceux de Maoured qu'elle attise, toute la signification du roman. Un roman qui reprend les mêmes schémas et les mêmes déroutes que *Nedjma* entre Annaba et Constantine, cependant qu'il nomme un lieu précis de la mémoire : le souvenir se faisant dans l'ecmnésie des personnages. Son second roman, *Les Cinq et une nuits de Shahrâzède*<sup>2</sup>, reprend les mêmes déroutes pour présenter non plus le souvenir mais son legs, à travers la figure du personnage éponyme, Loundja-Shahrâzède. Un personnage nommé par tous les liens mnésiques offerts par les contes. Un roman-conte proposant une lecture poétique des années 90 à travers un couple singulier se dévoilant nuit après nuit pour mieux cacher le trauma du présent.

L'écriture de Mourad Djebel propose de nombreuses références littéraires de par l'intertextualité présente dans les textes. Cependant, elle expose son univers propre dans une quête poétique de la trace, du souvenir et de la mémoire. C'est pourquoi, il est intéressant de lire ces romans afin de questionner l'événement dans le roman algérien. Pour ce faire nous allons montrer, tout d'abord, comment la théorie pense et définit le passage de l'événement au récit. Si le roman transcrit l'événement, nous verrons par la suite, comment la littérature algérienne rend compte de la violence et du trauma. Enfin, si le roman ment et pêche dans sa tentative de vraisemblance nous verrons sa capacité à mentir vrai.

### **De l'événement au récit, trans-é-crire le récit de la mémoire ou inventer la fable du passé**

Afin de mieux appréhender l'événement dans la littérature algérienne, il est essentiel de définir dans une acception tout à la fois claire et normée, ce que l'on entend par événement. Si ce vocable a, depuis Nora, trouvé sens dans sa renaissance, il ne cesse, cependant, de poser problème, de part par sa polycéphalité<sup>3</sup>, quant à sa complétude sémique. En effet, du latin *evenire*, ce terme déploie un sens entre ce qui advient, ce qui arrive et ce qui est advenu.

---

<sup>1</sup> Djebel, Mourad (2001), *Les Sens Interdits*, Paris, La Différence.

<sup>2</sup> Djebel, Mourad (2005), *Les Cinq et une nuits de Shahrâzède*, Paris, La Différence.

<sup>3</sup> Nous faisons, ici, référence à la lecture foucauldienne de l'événement.

Le passage subtil du paradigme verbal du présent au passé, explique la lecture ricoeurienne de Braudel et Nora. En effet, Ricoeur démontre que l'événement « qui surgit réunit les deux significations majeurs du mot histoire : série d'événements en train de se produire et récit des événements par ceux qui, ne l'ayant pas vécu, les reconstruisent <sup>4</sup> ». Dès lors, c'est par son seul récit que l'événement peut se décrire. Le récit d'un témoin, d'une lecture de document, d'un travail d'archives. Cependant, selon Michel Foucault, « un événement, c'est toujours une dispersion, une multiciplicité (...) <sup>5</sup> ». Par cette multiciplicité, il faut comprendre les multiples regards posés sur lui, les différentes focalisations, autant de regards que de récits. C'est pourquoi, le discours sur l'événement induit sur sa véracité et sa vraisemblance, souvent mises à mal. Si l'on doit lier cette vraisemblance au mensonge du roman, se pose une question claire : un roman peut-il rendre compte de l'événement ?

L'écriture de Mourad Djebel procède, par le truchement du roman sur l'histoire, à l'installation poétique hybride du mythe (*mythos*), du conte et de la fable (*fabula*). Ce choix précis dans la mise en forme du récit permet de mettre en exergue les rapports intrinsèques à l'Histoire et à l'événement. Se pose ainsi la question duelle: faut-il écrire le temps de l'écriture ou l'écriture du temps? Une problématique amenant deux postures, deux stratégies démiurgiques. Pour se faire, l'auteur aura tendance à suivre la méthode – au sens foucauldien du terme- de l'historien.

L'écriture de l'événement impose, immanquablement, à l'écrivain de situer dans une béance tout à fait particulière : l'écriture du " vrai " et le mensonge de la fiction, c'est-à-dire de l'imaginaire. Dans une reprise rapide et simpliste de l'écriture d'un roman, celui fait appel de manière générale à l'image. Image romanesque, diaporama et ce à l'aide de la description et de la focalisation du narrateur. Par ce truchement même, le roman présente des images: images de ville, de personnages, tous inventés bien que prenant appui sur des éléments factuels. La question demeure autour de l'usage précis d'éléments référents à un événement sociopolitique qui lui-même possède ses propres images: le roman les reprenant touche-t-il la véracité ou ne demeure-t-il que dans le vraisemblable de l'imaginative fiction?

La problématique de l'événement romanesque – de l'événement dans le roman- a souvent été travaillée dans des travaux traitant du rapport de l'Histoire et de la fiction, Gerard Genette dans son ouvrage *Fiction et diction*<sup>6</sup>, expose le nécessaire rappel que le roman ne peut dire vrai et qu'il est essentiellement contextualisé par le lecteur et non par l'écriture elle-même. Afin d'explicitier notre propos, prenons l'exemple d'un roman que nous

---

<sup>4</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, tome I, Paris, Ed. Seuil.

<sup>5</sup> Foucault, Michel (2011), *Leçons sur la volonté de savoir*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. Hautes études, p.187.

<sup>6</sup> Genette, Gerard (2004), *Fiction et Diction*, Edition du Seuil, Coll. Points-Essais.

inventons, pour qu'il soit contextuellement présenté comme un roman algérien des années quatre-vingt-dix. Inventons : une présentation d'Alger, de son stress, de son angoisse. Ajoutons à cela des dates : 1994, 2003, 2005, des dates prises au hasard. Mais, cet exposé en Algérie, devant un public algérien, ces dates n'auront pas la même lecture, les mêmes référents: 94, nous pensons inévitablement à la manifestation ; 2003, au tremblement de terre ; 2005, au référendum. Cependant, si nous ôtons à ce roman fictif, la précision spatiale, ne resteraient que les dates, pourrions aisément dire qu'il s'agisse d'un roman sur les événements algériens? De plus, si nous ôtions à ce roman, toujours aussi fictif, tout déictique permettant la précision spatiale par dénotation : les prénoms, les emprunts à la langue arabe dans un roman francophone, mais que nous gardions les dates, pourrions-nous toujours aisément, imposer à ce roman une lecture de l'événement? Les choses se compliqueraient, effectivement, cependant ce roman n'en demeurerait pas moins un roman algérien. Car, s'il faut garder l'essentiel contextualisation d'un roman par son travail sur l'Histoire et l'événement, il ne faut pas omettre l'essentiel poétique qui, lui seul, permet au texte de prendre la nomination de roman et par la suite, s'il le faut, lui accoler un adjectif qualificatif épithète lié ou non, un complément du nom : de l'urgence, historique, vrai, politique, etc. L'écriture de l'événement passerait, dès lors, par l'utilisation précise de référents permettant au roman de se contextualiser. Mais, cette contextualisation ne peut s'effectuer sans le recours à la mémoire collective. Celle-ci, déployant un réseau de connotation et de dénotation particulière, impose à l'esprit un certain type d'images et de référents entre violence du présent et passé traumatique. Cependant, la littérature algérienne se présentant dans la béance de ces deux éléments oppose à son propre *punctum* la nécessité d'un récit et d'une description.

### **La littérature algérienne et la violence du présent contre le passé traumatique**

Mourad Djebel propose un traitement particulier de la mémoire de l'événement. En effet, tout en travaillant une présentation singulière et poétique de différentes dates, l'actualisation et la caractérisation de l'événement s'expose à travers une stylistique du temps dans le roman mettant ainsi en exergue les limites entre le vrai et le réel dans la problématique événementielle du roman algérien : le vraisemblable et la véracité. L'événement tend au vraisemblable et à la véracité par le truchement du présent et du trauma. C'est par le pathétique présent qui s'énonce à défaut de se dire<sup>7</sup>, se décrit à défaut de s'expliquer. C'est pourquoi, le roman qui cherche à nommer le présent dans son instantanéité tend au roman historique/politique. Se pose, cependant, une limite formelle quant à la

---

<sup>7</sup> Il faut le recul, c'est-à-dire du temps, pour se nommer, et ainsi se définir.

tentation de ce type de roman. En effet, sans jouer des termes entre tentation et tentative, nous pouvons relever la volonté commune des auteurs à pratiquer une parrhésia cathartique, au sens où la mode usitée par l'auteur algérien est de vouloir produire un texte tout à la fois prédicatif et offrant une analyse concrète – voire vraie: la nécessité de cette "volonté de dire vrai sur soi" dans l'approche foucauldienne du texte *Le Soucis de soi*, nous permet de montrer comment l'auteur tombe dans le piège du tout dire et du tout montrer, non plus comme l'expose Foucault à propos de la sexualité, mais bien de l'atrocité et du pathos documentaire. Le tout montrer pour tout vendre. Le roman devenant un documentaire de l'événement, la littérature algérienne et la plupart des ouvrages édités en France jouent de l'effet vrai : un récit sur l'horreur algérienne, le roman vrai de l'Algérie. Comme le dit Hadj Miliani: " par une sorte de boucle cyclique, l'écriture romanesque revient à une énonciation dominant, le lecteur français métropolitain auquel elle renvoie cette fois-ci moins une affirmation de soi qu'une interrogation sur les ambiguïtés de la société algérienne et de l'aporie de l'écriture fictionnelle de langue française pour en traduire les manifestations". Les romans des années 90, ne montraient que ce coma : peur, frayeur, survie, doute. La masse en pages des ouvrages sur l'Algérie a dépassé les milliers. «[L]a plupart des jeunes auteurs qui se multiplient chez les éditeurs les plus divers, sont bel et bien portés quand à eux par l'actualité, à commencer malheureusement par l'actualité algérienne□», ce constat montre bien cette multiplication d'ouvrages sur l'actualité algérienne, multiplication qui touche tant l'écriture fictionnelle (s'il en est), que sociopolitique. Par paradoxe, ce sont les réflexions, les essais politiques qui se vendent et qui se font le plus connaître, des Habib Souadia, des *Qui a tué à Bentelba ?* et autres ouvrages d'analyses sur *l'Algérie des généraux*. Pas un écrivain algérien n'a échappé à l'écriture testamentaire. Nous faisons alors référence à Rachid Boudjedra et Rachid Mimouni qui, tous deux, ont quitté l'espace de la fiction pour entamer, dans des essais, un travail prédicatif de la situation politico-sociale algérienne. Dès lors, tout le monde a écrit, tout a été écrit, mais peut-on seulement parce qu'il y a eu livre dire qu'il y a eu littérature ? Car, comme le dit Mahmoud Darwish dans son récit *Une mémoire pour l'oubli*, n'y a-t-il pas danger et manque pour l'écriture en temps de guerre. Il y a eu, pourtant, nomination d'une littérature, la littérature d'Urgence, de l'urgence, de l'instant, de survie, et ce, selon le journaliste ou le critique qui a cherché à l'étudier. Hadj Miliani dans son essai, *Une littérature en sursis ?*, *Le champ littéraire de langue française en Algérie*, expose les éléments clés de cette production littéraire qui reprennent notre propre analyse : «La tragédie algérienne récente a inspiré des récits-repères, des paraboles transparentes ou des prises de position sans ambiguïté à une importante production littéraire qui se présente pour l'essentiel selon deux formes :

1. Le témoignage illustré par l'autobiographie réelle ou feinte qui tend à mettre en valeur des catégories propres à l'introspection : la vie, la mort, la peur, soi et les autres, les bilans individuels.

2. Le roman à thèse (...) qui défend dans la plupart des cas une thèse et construit une logique argumentative autour de ses présupposés à des fins édifiantes ou polémiques.

Dans le premier ensemble se trouvent en outre, les romans de Fériel Assima, Abdelkader Djemaï, Lamine Benallou, Assia Djebar, Mohamed Kacimi, Latifa Benmansour, Amin Zaoui ; dans les seconds Malika Mokeddem, Nouredine Saadi, Merzak Allouache, Yasmina Khadra, Anouar Benmalek et Boualem Sansal<sup>8</sup>».

Or, la littérature peut-elle être réduite à une urgence ? Dans l'urgence n'y-a-t-il pas présence d'erreur, de manque de justesse, d'imprécision ? Toujours histoire d'interprétation, n'y-a-t-il pas manque quant à la fondation tangible d'une école littéraire, d'une étape littéraire à réduire cette littérature à un acte de survie testamentaire ? "Mais si cette terreur donne parfois des textes aussi forts(...), on assiste le plus souvent à une sorte de double répétition amnésique : ces témoignages se ressemblent tous désespérément, et chacun d'eux, sauf les meilleurs, semble oublier qu'il est loin d'être le premier. Certes, le vécu de l'horreur ne permet pas guère de se poser une telle question. Par contre l'éditeur collant à l'actualité en publiant à tout prix des témoignages dont la qualité littéraire ou la nouveauté ne sont pas son souci premier fait preuve, par exemple dans les « prière d'insérer », d'une amnésie pour le moins inquiétante : il n'est presque jamais fait référence ici à d'autres textes qui permettraient au lecteur de situer le livre avant de l'acheter. La seule référence est bien le contexte politique duquel le texte est présenté comme le reflet fidèle, à travers un quotidien le moins distancié possible<sup>9</sup> . Nous pouvons affirmer que cette mode de l'écriture événementielle à toujours susciter des questionnements. Cependant, s'il faut chercher à définir le traitement de l'événement dans le roman, il apparaît essentiel de nommer les événements auxquels nous avons affaire. Dans ce sens, nommer l'événement pourrait revenir à nommer l'architecture spatiotemporelle du récit et permettre une ébauche énonciative, cependant, si Mourad Djebel tend à retranscrire une lecture précise des événements algériens, c'est moins à une description que nous avons affaire qu'à une mémoire, une remémoire selon l'usage qu'en fait l'auteur lui-même et la nomination qu'il en donne. Dès lors, il s'agit moins d'un récit des événements que l'écriture du procédé mnésique qui amène le souvenant à l'anamnèse de l'événement et par ce traitement apparaît le recul, la distance. La distorsion aussi. Tant l'événement souvenu n'est plus l'égal

---

<sup>8</sup> Miliani, Hadj, *opus cit.*, p. 216-217.

<sup>9</sup> Daoud, Mohamed (2006) (dir.), *Le roman moderne: écriture de l'autre et de l'ailleur*, Oran, Crasc, p.35.

miroir et reflet de l'événement vécu. Le choix des mots, le choix des sens... des sens interdits.

Si Mourad Djebel propose une date – décalée-, dans son premier roman *Les Sens Interdits*, par rapport à la mémoire collective dans l'historiographie des événements algériens, c'est-à-dire les événements de Constantine en 1986 et non les événements algérois de 1988, c'est qu'il propose une lecture particulière, sorte de mémoire kaléidoscopique reprenant une archéologie des événements et non leur diaporama. Pour ce faire, l'auteur a choisi de rendre compte de la vie de plusieurs étudiants entre la cité universitaire et les ruelles de la vieille Casbah de Constantine. Ecrire l'événement de l'intérieur du souvenir en proposant une errance dans les vieilles villes, double métaphore et double effet : s'agit-il d'un roman sur les événements politiques ou d'un roman sur le procédé poétique d'une mémoire des événements ? Le travail précis du verbe et de son procès, l'usage du participe présent et passé, le travail sur le passage d'un paradigme verbal à un autre, nous montre que si la mémoire est active, c'est qu'elle permet le traitement du récit, de sa trame à son rythme. Et le rythme est lent, cyclique et itératif. Le même souvenir répété, redit, resouvenu, sur-vécu : "Ils ont failli la tuer cet après-midi" s'impose comme lien, césure et empreinte-signe permettant à la mémoire de prendre forme, de se refaire et ainsi, d'être anamnèse.

Ils ont failli la tuer cet après-midi » avait dit Larbi – appuyant par les mots ce que toute sa personne affichait d'une manière saisissante, à travers ses longs bras (...) avant que nous nous enlisions de nouveau dans le silence comme on s'enliserait lesté de plomb dans une fange lourde, pateuse sans fond. C'est-à-dire un silence épais enrobé d'une matière invisible, néanmoins palpable, audible pour nous, constitué d'un fatras de choses, d'une procession chaotique d'événements, de moments, que nous avons connus ensemble pendant les cinq dernières années ou séparément- antérieurs ou collatéraux à notre amitié- gravitant tous autour des séquences de ce qui nous était arrivé l'après-midi même(...) <sup>10</sup>.

Son second roman, *Les Cinq et une nuits de Shabrazède*, traite d'un certain retour tragique de l'histoire, motivé par des événements mal connus ou relégués aux marges de l'Histoire, tout en focalisant ses références sur les événements des années 90. Le roman court sur une chronologie éclatée des temps immémoriaux de l'Afrique pour toucher à l'horreur de la Tragédie algérienne. Le roman est ponctué de dates faisant l'Histoire contemporaine de l'Algérie, c'est-à-dire : 1962, la déclaration de l'Indépendance, les émeutes sociales de 1988, la manifestation pour la démocratie de 1994, les massacres et les horreurs depuis 1994. Le roman prend ces dates comme point de repères mnésiques. La focalisation court d'une date à une autre. Ceci se voit plus précisément dans un rapprochement du personnage de Loundja/ Shabrazède

---

<sup>10</sup> *Les Sens Interdits*, p.9.



et de sa fille. D'une part, dans le rapprochement de la liesse populaire de 1962 et de la manifestation de 1994. Les cris de joies et les redondances de « HOURIA » (liberté en arabe) scandées par la foule sont liés par parallélisme avec la grande manifestation pour la démocratie de juin 1990, où sera scandé « Democratia » (démocratie en dialecte algérien). Ce jeu temporel et ses parallélisme sont importants car ils permettent le lien essentiel établi entre Loundja/ Shahrzède et sa fille. De plus, le souvenir de l'Indépendance est opposé à celui des émeutes de 1988. La narration passe directement d'une date à un autre, sans changement explicite :

Ils ont tiré, papa, tes amis », disait Loundja. « Ils ont tiré, oui, Loundja, pour exprimer notre joie à tous » ..... « Ils ont tiré, oui, ma fille et dans la foule ils ont tiré sur des enfants, tous nés bien après ce fameux jour d'el-hourria, il y en avait qui avaient moins de quatorze ans parmi les morts<sup>11</sup>.

Mourad Djebel propose ainsi une chronologie tout à fait particulière. Au lieu de jouer avec des dates connues, usitées, il expose bien au contraire des références précises et ce dans ses deux romans : émeutes de 86, désobéissance civile de 91, 1992 agression, 1994 assassinat des deux amis de Maoured, 1994 Loundja et sa fille. Si l'auteur cherche à présenter une autre lecture, il n'en est pas moins un travail de mémoire et comme le montre le texte : « [il] n'est pas question d'oubli » réitéré en de multiples occurrences à la fin du roman. Celui-ci fait appel à la mémoire pour rendre compte du présent. La fuite dans le passé n'est qu'une focalisation plus importante sur le présent.

Remonter le temps pour recouvrer un monde parti en lambeaux, déchiquetés par une guerre sans nom, ou juste retrouver un souvenir apaisant, un moment précis (...). Y eut-il une vie antérieure pour avoir envie d'y revenir, d'y puiser une quelconque force qui puisse me permettre de résister encore, de lutter contre l'extrême lassitude qui me gangrène ?<sup>12</sup>

Et cette fuite du temps permet toutes les digressions temporelles des récits. Les analèpses, les flash-back sont le résultat d'une fuite et d'une quête. Les personnages sont dans leur mémoire comme d'autre sont dans leur pensée. Ils ne sont connectés à rien d'autre qu'à leur nostalgie, leur souvenir et leur ecmnésie. Et c'est par fragment que cette mémoire nous parvient, fragment de voix, de souvenirs. N'est-ce pas ainsi qu'apparaît un souvenir dans la fulgurance traumatique de son rappel à notre mémoire ? Le roman djebélien est le récit de plusieurs mémoires et souvenirs. Il se définit comme la souvenance d'une histoire d'amour entre un élève et son professeur dans la ville d'Annaba ; le souvenir de leurs retrouvailles dans l'hôtel de la falaise. S'ajoute à cette mémoire, les Mémoires de la vie de Loundja qui implique l'enfance de la narratrice. Et toutes ces mémoires sont liées à la mémoire de la narratrice. La narration des contes présente la mémoire des peuples africains

---

<sup>11</sup> *Les Cinq et une nuits de Shahrzède.*

<sup>12</sup> *Ibid*, p.92.

et nous l'avons vu la mémoire de l'Algérie. Pour s'établir, l'inscription du grammatical se fait par l'imparfait, et le présent. Nous citons l'auteur qui dans notre entretien nous a expliqué son usage des temps verbaux : [dans] les *Sens Interdits*, on parlait du passé pour aller dans le présent à travers le jeu du temps de l'écriture. Dans le même paragraphe ou la même phrase qui racontait des événements « révolus » on trouvait l'imparfait et/ou le passé simple pour le début puis arrivait en force le participe présent parce que Maoured racontait le passé, et vivait sa mémoire. Le présent devenait mémoire et la mémoire présent. Il y a eu contamination du présent par le passé. L'utilisation du participe présent est une façon de faire participer le passé au présent jusqu'à le prendre en otage. C'est pourquoi j'ai utilisé un terme particulier la « remémoire ».

De plus, dans le roman *Les Sens interdits*, le personnage principal, Mouared présente ce trouble jeu du trauma mnésique :

Tout doucement il la sent venir, monter en lui cette chose. Il se laisse aller car malgré la terreur, les violences omniprésentes (et quasi fondatrices) qu'elle comporte, elle arrive à intercaler (en empruntant à chaque fois le tunnel de la culpabilité ou du remords ou de l'impuissance: toutes ces choses, émotions ou pensées, aigres, tenaces, infécondes, tant elles ne cessent de faire revivre les mêmes circuits fermés de la mémoire sans donner une seule fois la possibilité ou la chance d'y intervenir, d'y retarder une seconde, d'y intervertir une minute, d'y crocheter une heure) parmi ses constituants, ces visages, ces voix qui d'un passé touffu participent à un présent sans contour (conjuguant un éternel participe présent) ... »

Un trouble apparaît lorsque l'on comprend que la mémoire subjective ne peut s'opérer que dans le collectif et ne tient sa survie qu'à la comparaison. Les personnages ont besoin de confronter leurs mémoires pour acquérir leurs propres mémoires subjectives. Le Moi a besoin d'un avant, de faire référence à cet avant pour être. Le roman présente la nécessité de se construire hors de la mémoire, c'est-à-dire dans le présent de l'écriture : en l'occurrence, il s'agit des *Mémoires* et des *Carnets*. « Décrivant ces instants-là, utilisant le présent de l'indicatif peut-être pour les restituer dans leur déroulement réel, leur essence, ou peut-être voulait-elle donner un effet littéraire<sup>13</sup>».

Face à ce trop plein de retour, la mémoire peut devenir un poids malgré la survie qu'elle apporte. La mémoire apparaît dans l'ambivalence d'un poids et d'une survie. Comme le dit l'auteur dans notre entretien :

Les personnages (...) sont chargés par leur propre mémoire car les événements passés de leur vie ne sont pas digérés. Face au présent, il y a lutte avec cette perpétuelle mémoire. La mémoire ne veut pas être mémoire mais cherche à se reproduire indéfiniment et ce trop plein de mémoire peut

---

<sup>13</sup> *Les Cinq et une nuits de Shahrazède*.

empêcher de vivre. La mémoire est parfois pour l'individu un poids.

Les personnages sont perdus dans cette logorrhée mnésique, ils l'évacuent par l'écriture mais en sont hantés. Pour Shahrayar, c'est la figure du rat qui présente ce poids mémoriel de la mémoire de la tragédie macabre de l'Algérie, pour Loundja c'est la perte de sa foi en l'«avenir radieux», pour la narratrice c'est l'entrée dans le labyrinthe des morts, l'enfer d'Hadès de la mémoire qui s'impose à elle. Se présente, dès lors une lutte entre le présent à la «réalité cauchemardesque» et le piège du passé qui happe, attrape et perd. Le passé s'impose. «Tu veux clore le cycle des naufrages, quitter ta mémoire(...). Mais en embuscade la 451, la chambre de l'hôtel de la falaise, surgit, s'interpose contre le présent et s'impose...<sup>14</sup>»

La mémoire obsède : «Mais à aucune paix n'est prête à ta mémoire». L'écriture du passé, et ainsi de la mémoire, s'oppose à celle du présent. La première est nerveuse, fiévreuse : «Me laissant à peine le temps de relire et corriger une dernière page de la reconstitution du Cycle des Nuits (...) me ramènent de nouveau à mon présent (...) m'éloignant de ces innombrables pages griffonnées de mon écriture serrée». La seconde est une «métamorphose opérée par le souvenir : ce qui était, au témoignage de ses lettres captant le présent sur le vif, une durée inégale et nerveuse faite de jours tous différents s'est transformé en un éternel présent sans «passé ni avenir», la succession des moments devenue un éternel présent». Le trouble est tel que Shahrayar ne cherche plus de repère dans le temps : "Passé, présent, avenir n'étaient plus que des inventions aussi creuses les unes que les autres, utiles certes pour mesurer la futilité de la vie et y rattacher les hommes mais vide de sens pour moi<sup>15</sup>".

Le temps n'est plus une simple indication dans le récit ou un embrayeur de discours. Il est personnage, n'est-il pas l'un des mots les plus répétés du roman ? Il est le moteur du roman, son personnage principal. C'est l'histoire du temps, celle de son ambivalence, «perdu» et «retrouvé». C'est pourquoi la mémoire de l'événement est avant tout invention de son récit et de sa transcription. *Les paludiques*<sup>16</sup> recueil de poèmes, édité en 2006, offre, malgré sa forme et son style, une clef et une ouverture importante quant à l'écriture romanesque de l'auteur. En effet, par le jeu subtil du lyrisme, le je poétique n'est qu'un écho des personnages romanesques : le je devenant tour à tour Maoured et Sharayar. En exemple, ce passage

(...) et résoudre le problème basiquement algébrique : de la somme des signes contraires/ l'énigme du nouveau monde/ du nouvel empire/ et l'équation des vieux camarades avec qui j'ai bu Cirta et /son Rummel,/ Hippone sa Saybouse/ Carthage,/ ses éléphants/ et même/ Salammbô son

---

<sup>14</sup> *Les Cinq et une nuits de Shahràzède.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>16</sup> Djebel, Mourad (2006), *Les Paludiques*, Paris, La Différence.

hymen/ pour peu que/l'histoire de nous s'abstienne<sup>17</sup> reprend à rebours la présentation du groupe d'amis du roman *Les Sens Interdits*. De plus, la mémoire se partage, s'offre, devient legs. Le second roman de notre auteur se présente comme une archéologie toute particulière tant, le roman reprend à rebours l'histoire du temps présent comme "éternel retour du même". L'hybridité du souvenir marque l'énonciation plurielle des romans et son inscription dans une polyphonie déployée entre écho et polygraphie. Le jeu de miroir entre souvenu-souvenant-souvenir marque une reprise kaléidoscopique de la mémoire du même instant.

(...) mais ce n'est que redondances d'épisodes – aux précédents griffes et échardes- l'histoire à jamais rétractile – grippée – en écrou rouillé point de rondelles – (...)<sup>18</sup>

(...) compulsant les verbes-souvenirs pour meubler la pellicule – la conjuguer à l'imprescriptible errance sur la macadam des villes en dérives (...)<sup>19</sup>

Le cycle katébieen semble est repris, tant Constantine demeure le lieu catalyseur qui permet balise et repère au temps : les personnages quittent, reviennent ou partent à Constantine. C'est moins l'événement que la ville où s'est déroulé l'événement qui compte. L'omniprésence de Constantine et de l'entrelacement des rues et des villes offre moins la description documentaire des émeutes de 86 et de la désobéissance de 91 que l'offrande d'un romancier-poète du labyrinthe mnésique du souvenir ou souvenant, du revécu au survécu, revivre par surimpression l'obsession du temps et du passé non plus comme trauma pathétique mais comme hubris créateur. Le temps devenu seul événement concret entre temps perdu et temps retrouvé, l'anamnèse et la souvenance de ce qui était, de ce qui n'est plus et pourtant survit, ressurgit et persiste en suspens, entre deux ponts, entres béances, entres des ouvertures plus subtiles d'un texte remémorant les murmures silencieux et absents. Et c'est pourquoi, il ment.

### **La fabula du roman ou la poétique du mentir vrai**

Il est intéressant de lire, à présent, la relation paradoxale de la *fabula* mensongère qui s'insère dans et conditionne le roman. En effet, l'on peut aisément lire le texte dans sa dynamique vaine de vouloir en vrai dire le réel alors même qu'il expose de manière plus subtile une poétique du mentir vrai. D'une certaine manière, il s'agit de lire et montrer comment l'on passe de l'événement politique à l'avènement du poétique, tout en traversant le fait en fictionnant le réel, le texte présente le mensonge du roman. Le roman dit vrai à travers le mensonge.

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p.16.

<sup>18</sup> *Les Sens Interdits*, p.25.

<sup>19</sup> *Ibidem*,p.27.

Tout d'abord, il s'agit de lire le mentir vrai comme une utopie. En effet, la poétique de l'Utopie permet de dépasser la référence contextuelle dépassée. Ainsi, il ne s'agit plus de nommer l'Algérie mais bien de l'inventer. C'est pourquoi, à travers la « remémoire », le roman djebelien fonde et conditionne son réseau de caractérisation dans un lieu absent mais présent dans la nomination du souvenir, depuis la chambre, la table du café ou le pont, il s'agit pour le récit de contextualiser un lieu vague et flou en lieu catalyseur de sens. Constantine n'est pas décrite, ni même schématisée, malgré la présence récurrente et itérative des ponts, elle est là. Concrètement, l'utopie convoque non la description précise, mais la perception sensitive. Dès lors, le souvenir permet non plus de nommer la ville de l'Est algérien mais de dire le lieu qui pressent le récit : une étape mnésique. Or, Constantine est là, mais absente. La mémoire ment la description mais revendique le souvenir. Il ment vrai.

Nous pouvons développer le propos du mentir vrai par l'enjeu de l'imitation. En effet, le mensonge et la fable font appel au travestissement et au masque. Nous pouvons voir que cette possible définition permet de rendre compte de l'imitation proposée par les romans. En effet, si ceux-ci ne tendent pas, en définitive, à rendre compte du réel ou à lui offrir vraisemblance, ils proposent, néanmoins, une relecture particulière d'un événement plus subtil : le temps de la littérature. C'est pourquoi, l'intertextualité, la mémoire littéraire qu'elle présuppose et l'invention, permettent de dire l'événement de ce mentir vrai.

L'intertextualité dans les romans djebeliens est, à elle seule, une problématique riche tant le texte offre un panel de références, de reprises et de modulations. De Kateb à Dib, de Char au *Mille et une nuits*, le roman djebelien transforme le texte autre pour déployer son mensonge. En effet, bien que reprenant des *topoi* katebiens, le texte n'est pas une copie de *Nedjma* tend, il cherche à déjouer les références pour mieux se jouer du lecteur. L'imitation elle-même ment : Maoured, Larbi et les autres personnages pourraient être des nouveaux Lakhdar ou Mustapha, mais ils sont autres, ils ne sont pas dans la même chorégraphie de sens perdus dans la mémoire.

De plus, les *Mille et une nuits* sur-représentées ne convoquent pas une mémoire culturelle mais bien celle de la forme. En effet, si les contes offrent un moyen subtil au récit de se poser, c'est avant tout parce qu'ils lui donnent forme. Ils le transforment. Et le mensonge s'oppose, dès lors, à la tentative du dire vrai. Le personnage n'a pas de nom, il est sur-nommé au sens le plus clair possible : il n'est pas nommé, il est caractérisé dans le jeu subtil de sa réification en personnage. Il n'est plus là, il n'est plus homme ou femme. Il se transfigure en touchant ainsi tout le réseau énonciatif. Le roman n'est pas vrai, il ne présente plus que des rôles surjoués dans une imitation parfaite. Le travestissement est là : dire la mémoire dans le piège de sa nomination.

La fabula transforme l'événement lui-même pour proposer une poétique singulière. Il ne s'agit plus de dire le passé mais d'inventer le lieu qui lui permet de se re-vivre, de sur-vivre. C'est pourquoi, l'écriture de Mourad Djebel proposerait moins de dire le réel vraisemblable mais la fabula vraie et originelle, bien plus qu'originale du souvenir lui-même. Le souvenir comme fragment, le souvenir comme ébauche ne permet pas au roman de dire l'événement mais de mentir vrai dans sa seule possibilité de dire sa sensibilité ce qui permet à l'auteur pour mettre l'accent sur les images les plus fortes non pas d'user de longues descriptions mais bien de l'effet esthétique et donc, poétique, du fragment. Ces mots brisés permettent de bien montrer les blessures indicibles et aphasiques, cependant comme le dit René Char dans son recueil *Pauvreté et privilège* : « certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire ». Mourad Djebel semble avoir pris à son compte cette maxime au sens où comme Char afin décrire le réel, c'est par la fable énigmatique et subjective, qu'il expose telles des plaies non pas les images crues et pathétiques, ni même le trauma pur et larmoyant mais bien les métaphores de l'Utopie mnésique qui nous rappellent que la mémoire si elle ne peut dire le passé, permet tout du moins de dire le silence et de toucher l'absence. « Le chemin des souvenirs interminables et inextricables n'est pas le plus court, pourtant c'est peut-être le seul qui lui ( et nous) permettrait d'en venir au présent avec son bubon<sup>20</sup> ».

## Conclusion

*"L'art du roman est de savoir mentir"*  
Aragon

Le roman, par sa volonté de dire *autrement* les événements algériens, oppose à la nécessité du factuel une inscription plus essentielle du poétique. Le récit offrant par sa littérarité des perspectives plus subtile pour trans-écrire et re-lire le passé. Cependant, dans cette volonté poétique, le fabuleux mensonge du roman s'installe et se forme entre la *fabula* et l'Utopie. Il s'agit pour lui de dire le faux pour montrer le vrai, de taire le vrai et inventer le faux. Cette dynamique duelle et binaire expose le double jeu et la double action de l'écriture. Dire est déjà acte vrai et concret, mais le dire romanesque, sublimé dans l'utopie démiurgique par la lecture, tranforme la fabula en vraisemblance, double mimesis de ce qui aurait pu être et qui n'est que la defraction de ce qui n'est plus. L'exaltation et la sublimation esthétique du souvenir poétique n'est qu'art et création. Le roman ne dit pas l'événement, il l'invente dans la constitution du passé en présent, et celle du présent comme miroir. Le roman algérien serait dès lors, comme l'expose Louis Aragon, dans un art du mentir vrai comme volonté seule de dire ce qu'il ressent, de dévoiler ce qu'il cache :

---

<sup>20</sup> *Les Sens Interdits*, p.13.

un regard sur l'absence et un mot sur le silence. L'événement devenu un ailleurs qu'il faut construire, le roman n'est plus document, il est monument.

## **Bibliographie**

Djebel, Mourad (2001), *Les Sens Interdits*, Paris, La Différence.

Djebel, Mourad (2005), *Les Cinq et une nuits de Shabrazède*, Paris, La Différence.

Djebel, Mourad (2006), *Les Paludiques*, Paris, La Différence.

Foucault, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. Hautes études.

Genette, Gérard (2004), *Fiction et Diction*, Edition du Seuil, Coll. Points-Essais.

Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, tome I, Paris, Ed. Seuil.

Miliani, Hadj, *Une littérature en sursis ?, Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan.

Daoud, Mohamed (dir.), *Le roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs*, Oran, Crasc.