



RESEARCH

Littérature française ou francophone et mémoire collective : le paradoxe de *La Maquisarde* de Nora Hamdi et *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar

Kenneth Olsson

Stockholms Universitet, SE
kenneth.b.olsson@hotmail.com

L'article traite du classement d'un écrivain de langue française en tant que < francophone > ou < français >. Loin d'être neutre, la distinction est traditionnellement vue comme un marquage où l'étiquette francophone implique une marginalisation dans le champ littéraire. Notre point de départ est la question de savoir si le fait de partager une mémoire collective, dans le sens de Maurice Halbwachs, ancrée dans un groupe ethnique spécifique est apte à influencer le classement de l'auteur dans l'une ou l'autre catégorie. Le cas échéant, quelles sont les traces d'une mémoire collective dans un texte ? La question sera abordée à travers les exemples de *La Maquisarde* (2014) de l'écrivaine française Nora Hamdi, et de *La Femme sans sépulture* (2002) de l'Algérienne francophone Assia Djébar. Les deux romans contemporains de langue française traitent un thème similaire d'un destin de femme dans la Guerre d'Algérie. La thèse de l'article est que les choix de stratégie narrative et d'énonciation littéraire, autant que la thématique, sont capables d'influencer le classement de l'écrivain en tant qu'Autre > francophone ou Français.

Mots-clés: Mémoire collective; stratégie narrative; identité nationale; roman francophone

This article treats the classification of a writer in French language as either 'Francophone' or 'French', which is traditionally seen as a question of status, where the francophone stamp is seen as a mark of marginalization within the literary field. The starting point is the question whether the fact that an author shares a collective memory, as defined by Maurice Halbwachs, based on the experience of a specific ethnical group is likely to have an influence on him or her being perceived as a francophone rather than a French writer. If this is the case, what traces will a shared collective memory leave in a text, which might mark the writer as the Francophone 'Other', or to the contrary, as a national French writer? The issue is discussed using the example of two contemporary French novels, *La Maquisarde* (2014) by the French writer Nora Hamdi, and *La Femme sans sépulture* (2002) by the Algerian francophone writer Assia Djébar. The two novels feature a similar story and are both set in the context of the Algerian War. The argument of the article is that the theme of a novel is not the only factor likely to convey an image of its author as French or francophone, but that the literary enunciation and the narrative strategy are equally important.

Keywords: Collective memory; narrative strategy; national identity; francophone novel

« Mais où se situe la frontière entre auteurs francophones et auteurs français ? Nul ne sait, c'est une frontière floue et fluctuante selon les libraires, mais la réponse en vérité est simple : un auteur francophone devient un auteur français à partir de 10.000 exemplaires ou d'un prix. » (Mohamed Kacimi 2012)

Introduction

La mémoire collective évoquée par un écrivain, peut-elle être à l'origine de son classement comme « écrivain francophone » ou « écrivain français » ? Dans ce cas de figure, sur quel niveau du texte faut-il chercher des traces de son influence : la mémoire collective, se manifeste-t-elle dans l'ethos du narrateur ou bien dans la posture de l'écrivain ? Ou faut-il chercher au niveau de l'énonciation la différence qui renvoie l'écrivain dans l'un ou l'autre camp ?

Ces questions se sont imposées lors de la lecture de deux romans sur une histoire à deux faces. Il s'agit de *La Maquisarde* de Nora Hamdi (2014), dont le récit tisse sa trame du vécu familial, et de *La Femme sans sépulture* (2002) d'Assia Djebar, qui, elle, trace le portrait d'une héroïne nationale.

La dénomination d'« écrivain francophone » ou d'« écrivain français » ne relève pas nécessairement du choix de l'auteur concerné. Comme l'a montré le manifeste emblématique *Pour une littérature monde en français* (Barbery et al. 2007)¹ dans *Le Monde*, l'étiquette de « littérature francophone » est souvent entachée de l'ethnocentrisme : « Combien d'écrivains de langue française [...] se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux « francophones », variante exotique tout juste tolérée ? » (*ibid.*) se sont demandés les 44 signataires. Toujours serait-il, selon Alain Mabanckou, que « l'auteur de l'espace francophone ne commencerait à exister que lorsque la place parisienne tout entière lui aurait décerné un passeport » (LeBris et Rouaud 2007 : 58). Bien que le classement « francophone » d'un ouvrage soit alors lourd de conséquences pour sa réception critique française, la question de ses critères et de sa légitimité reste ouverte, encore une décennie plus tard. L'intention de cet article est de discuter en quoi la mémoire collective partagée par un écrivain peut faire partie des critères qui le renvoient dans les marges « francophones ». Dans ce cas, comment se manifeste cette mémoire dans le texte et comment se fait-il qu'elle ait une influence sur le cantonnement de l'écrivain dans le champ littéraire ?

Corpus et points de comparaison

La Maquisarde de Nora Hamdi résonne d'une familiarité curieuse qu'il faut, sans doute, attribuer à des romans et des récits français des années 2000 sur les drames familiaux des harkis. *Leila, avoir dix-sept ans dans un camp de harki* (2006) de Dalila Kerchouche est un de ces ouvrages avec lequel *La Maquisarde* partage des traits communs au niveau de l'énonciation. Pourtant, l'exemple est trompeur au niveau de la thématique, étant donné que le récit de Hamdi ne traite pas d'une famille harki. Au contraire, l'héroïne de Hamdi est une paysanne kabyle qui, victime des représailles de l'armée française et de ses supplétifs harki, se trouve poussée à prendre le maquis. Malgré ses similarités avec le roman harki, il faudrait plutôt chercher ailleurs les origines de cet écho de familiarité littéraire, à savoir chez *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar.

Dans le roman de Djebar, comme chez Hamdi, l'héroïne est montée au maquis afin de rejoindre le FLN. Depuis sa disparition en 1957, elle est devenue une figure légendaire dans la région de Césarée, la ville natale de Djebar à l'ouest d'Alger, aujourd'hui connue sous le nom de Cherchell. Le parallèle entre les deux romans de Hamdi et de Djebar se manifeste ainsi à travers le rôle des héroïnes, prises dans la trame historique de la guerre d'indépendance algérienne. Ces femmes emblématiques ont toutes les deux pris le parti du FLN, poussées par les actions de l'armée française et la violence accrue du conflit. Si l'héroïne de Hamdi est restée anonyme, un destin parmi d'autres, celle de Djebar est devenue un chef militaire légendaire. Pourtant, les deux romans se distinguent sur les plans de l'écriture, de l'énonciation, et de l'ethos des narratrices principales ; c'est-à-dire au niveau des choix stratégiques de la narration. C'est la combinaison de ces différences, mises en relief sur les similarités au niveau de l'histoire, qui appelle une recherche approfondie portant sur les raisons qui auraient incité les écrivains à emprunter des voies de narration que tout sépare.

¹ L'article précède la parution de l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde* (2007) sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud.

Analyse

L'ethos, la posture et l'enjeu de la réception

Supposant que le renvoi d'un écrivain dans le champ de la « littérature francophone » ou de la « littérature française » passe par une analyse tenant compte des traits littéraires particuliers (qu'ils soient d'ordre thématique, narratif, linguistique ou autre) qui évoquent le parfum des origines d'ici ou d'ailleurs, la comparaison des deux romans se complique par l'influence de l'ethos prédiscursif² (ou préalable) des deux écrivaines. Par ce concept, j'entends l'image que se fait le destinataire du sujet parlant à partir de ses connaissances préalables. Le concept d'ethos prédiscursif contraste avec celui d'ethos discursif qui équivaut à la présentation de soi dans le discours (Amossy 2010: 42). À cette distinction, dégagée au moyen des définitions de Ruth Amossy, il faut ajouter celle entre ethos individuel et ethos collectif. Selon Amossy, l'étude de l'ethos individuel permet de voir non seulement comment l'identité « se construit dans l'échange verbal et comment elle se négocie dans le rapport à l'autre » (Amossy 2010:10), mais aussi que « la gestion de l'ethos est toujours collective » (*ibid.*).

D'un côté Assia Djébar (1936–2015), écrivaine de nationalité algérienne de langue française, revendique elle-même une identité d'écrivain francophone (Djébar 1999: 39), de l'autre, Nora Hamdi, née en 1968 à Argenteuil d'une famille d'origine algérienne, semble assumer de plein droit son identité d'artiste française. Son œuvre artistique protéiforme s'étend de la peinture au cinéma, en passant par la littérature et la bande dessinée. Tandis que Djébar endosse sa posture³ d'écrivaine francophone au nom de « ces voix de femmes invisibles – les vivantes, les disparues, mais toujours présentes » de sa « communauté féminine d'origine » (Djébar 1999: 39) dont elle se dit entourée, alors qu'elle est en même temps membre de l'Académie française. Ce signe de consécration suggère une forte appartenance au champ littéraire français et à la littérature française, soit-il par adoption. La posture d'« écrivain francophone » délibérée concurrence ainsi l'ethos prédiscursif d'« écrivain français » qui ressort de la place qu'occupe Djébar dans le champ littéraire français. Les critères de la dichotomie « écrivain francophone »/« écrivain français » sont désormais mis en branle, ce que montre la tentative de l'écrivain algérien Mohamed Kacimi de cerner le statut de Djébar :

Cherchant un jour le dernier ouvrage d'Assia Djébar parmi la table des auteurs maghrébins, je me suis fait sèchement remettre à ma place par le libraire : « *Monsieur, depuis son élection à l'Académie française, Assia Djébar est avec les écrivains français.* » (Kacimi 2012)

Hamdi, par contre, qui ne jouit pas de la consécration de Djébar, tient son ethos prédiscursif d'écrivain de ses deux premiers romans, *Des poupées et des anges* (2003) et *Plaqué or*, paru en 2005. Ce dernier, un roman d'inspiration autobiographique, met en scène deux jeunes adultes, une sœur et un frère nés de parents algériens dans la banlieue parisienne. Les protagonistes sont pris dans un entre-deux identitaire dans le Paris contemporain, mais néanmoins à l'ombre de la Guerre d'Algérie lointaine. Ils cherchent leur identité française à travers les valeurs universelles de la République, représentées métaphoriquement par l'universalité de formes d'art différentes. La musique jazz du frère et les arts plastiques de la sœur ne rapprochent pas seulement les deux vagabonds l'un de l'autre, au-delà de leurs expériences différentes, mais les insèrent dans un monde universel au moyen des valeurs transcendantes de l'art. Ce parcours romanesque reflète la posture d'artiste française de Hamdi, que ce soit en tant que cinéaste, peintre ou romancière. Interrogée sur sa position vis-à-vis d'une identité nationale et/ou ethnique dans un article de *Marianne* (Charles 2005), Hamdi est très claire : « Je suis née en France, je suis donc une citoyenne française... comme les autres ! ». Néanmoins, dans l'article, Hamdi n'est qu'un exemple parmi d'autres de « la réussite sociale à la française » et de « la classe moyenne beur », dite la « bourgeoisie » (*ibid.*). Comme c'était souvent le cas dans les années 2000, un écrivain français issu de l'immigration maghrébine est rarement mentionné par

² Terme emprunté au champ de l'analyse du discours français, dont deux des figures de proue Dominique Maingueneau (2004: 205) et Ruth Amossy (2010: 73–75).

³ Terme qui désigne « l'identité publique qui se détache de la personne civile » (Ladouceur 2007), employé ici pour désigner l'ethos montré par l'écrivain dans son rôle professionnel. Pour Jérôme Meizoz la posture d'écrivain est « constitutive de toute apparition sur la scène littéraire » (Meizoz 2011: 10). Maingueneau rapproche le concept de posture de l'ethos prédiscursif. Tout en constatant que « l'écrivain est en règle générale un personnage public » (Maingueneau 2004: 205), il affirme que « même en refusant de se montrer, il libère, par les signes qu'il envoie, quelque chose de l'ordre de l'ethos. » (*ibid.*). Cette ébauche de posture pourrait donc relever de l'involontaire aussi bien que d'un travail délibéré.

la critique journalistique sans que ses origines ethniques ne soient évoquées (Olsson 2011: 259–261), en le rapprochant ainsi implicitement du champ littéraire francophone.

Forme discursive et mode d'énonciation

En admettant qu'une œuvre littéraire transmette, intentionnellement ou non, une vision du monde, le contenu du discours du narrateur n'est pas son seul appui ni le seul porteur de sens. Sans prendre en compte la forme que revêt ce discours, on risque de ne pas appréhender sa portée signifiante. S'il existe, en outre, une correspondance entre les choix de posture d'écrivain francophone et d'écrivain français d'un côté, et des choix de stratégie narrative de l'autre dans les deux romans de Hamdi et de Djébar, on s'attendrait à ce que cette correspondance se manifeste aux niveaux de l'ethos des narratrices et de la forme narrative. Afin d'étudier cette question nous avons recours à la notion de scénographie,⁴ portant justement sur la forme par laquelle le texte se présente au lecteur.

Dans le cas de *La Maquisarde*, on trouve un décalage entre la scène générique, donc le genre, et la forme par laquelle le récit se présente, donc sa scénographie. Bien que le genre ne soit pas explicitement déclaré, il est implicitement indiqué sur la quatrième de couverture. Celle-ci annonce que Hamdi est une romancière et qu'elle a publié quatre romans, parmi lesquels est inclus l'ouvrage présent. Pourtant, dans un entretien avec le journal algérien *Elwatan*, Hamdi affirme qu'elle s'est servie des faits historiques en écrivant ce livre et qu'elle n'a « rien inventé ». Elle y souligne également l'importance de la forme donnée au récit :

Mon regard a été objectif car c'était la première fois que je voyais l'Algérie pour écrire ce livre. [...] La part du vrai est celle de leurs propres histoires [celles de la mère et de l'oncle] que je relate à travers le livre et, pour la première fois en tant que romancière, je n'ai rien inventé, car je me suis servie de faits historiques pour la partie des « fermes ». La création a été juste dans la forme de l'histoire, l'écriture. Il s'agissait de me mettre dans la peau des personnages. (Mebarek 2014)

Il en résulte une scénographie qui prend des allures de témoignage. Toutefois, il s'avérera un témoignage sous de fausses représentations dès l'incipit, où le lecteur est confronté à une voix qui déclare :

J'ai seize ans. La guerre d'Algérie vient de frapper de plein fouet. [...] Tout le village vit dans la peur. Il y a un mois, de l'autre côté du mont, ont eu lieu les premiers recrutements d'hommes pour servir l'armée française. La crainte de voir l'armée entrer dans notre village habite tous les esprits. (Hamdi 2014: 11)

La voix appartient à une jeune femme qui n'a pas de nom, mais qui raconte le début de la guerre dans son village dans le djebel, les montagnes de l'arrière-pays kabyle. L'attaque de l'armée française l'oblige à prendre la fuite et la pousse dans les bras du FLN. Ce n'est qu'en arrivant aux derniers chapitres du livre que le lecteur comprendra que la voix de la narration est une voix empruntée. Finissant son récit sur une note d'ambiguïté, la narratrice, après sa fuite d'un camp de détention français en pleine guerre, déclare qu'elle tourne la page et qu'elle ne sait pas ce qui l'attend en clandestinité à Alger. La page tournée, une nouvelle voix se fait entendre. C'est une voix qui ne se présente pas, celle-ci non plus, mais qui parle toujours à la première personne : « J'atterris sur la piste de l'aéroport Charles-de-Gaulle, en France. J'allume mon téléphone portable et j'écoute mes messages. » (Hamdi 2014: 181).

Derrière la première narratrice se cache effectivement une voix prêtée au personnage par sa fille, qui représente l'auteur. Celui-ci s'expliquera sur un mode documentaire dans les dernières pages : « Connaître l'histoire de ma mère pendant la guerre d'Algérie a bouleversé ma vie à jamais. Ma mère a vécu à Alger jusqu'à l'Indépendance. » (*ibid.*).

La Femme sans sépulture d'Assia Djébar raconte l'histoire analogue d'un destin féminin héroïque de la guerre d'Algérie. Zoulikha, ou « La mère des maquisards » (Djébar 2002: 14) comme elle est surnommée dans le roman, rejoint les insurgés du FLN en 1956. L'année suivante elle est portée disparue après avoir été faite prisonnière par l'armée française, pour ne jamais être retrouvée. L'ouvrage porte explicitement l'étiquette générique de roman, bien que sa scénographie le rapproche de l'enquête journalistique. L'énonciation du

⁴ Selon Dominique Maingueneau, « un texte qui relève de la scène générique romanesque [donc du genre du roman, *notre remarque*] peut s'énoncer, par exemple, à travers la scénographie du journal intime, du récit du voyage, de la conversation au coin du feu, de l'échange épistolaire... À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». » (Maingueneau 2004: 192).

récit cadre est prise en charge par une journaliste, écrivaine et cinéaste qui porte toutes les caractéristiques de l'auteur, avec ses racines familiales dans les contrées de Césarée où se déroule l'enquête sur l'héroïne mythique. La narratrice retourne dans sa ville natale afin de sortir cette héroïne de l'oubli général de la guerre d'indépendance. Au moyen des souvenirs de la sœur et des filles de l'héroïne, la figure de Zoulikha ressurgit du passé et retrouve une voix dans quatre monologues insérés. Malgré la narration à la première personne, ces monologues ne ressortent jamais comme un récit de témoignage, puisqu'ils relèvent d'une reconstruction littéraire ostensible à partir des souvenirs de ses proches. C'est en effet la structure en mosaïque qui donne au récit son caractère romanesque, fictif et littéraire, quel que soit le degré potentiel de véracité. Il s'agit d'une construction évoquant la fouille archéologique où le motif des mosaïques ne renvoie pas seulement aux bribes d'informations sur l'héroïne récoltées par la narratrice principale, mais aussi aux véritables mosaïques antiques de Césarée, renouant ainsi avec un passé mythique.

Stratégie narrative et mémoire collective

Notre hypothèse est donc que ces choix différents de stratégie narrative de Djébar et de Hamdi reflètent des mémoires collectives de genres différents évoquées par les auteurs. Selon Maurice Halbwachs, il n'existe de « mémoire collective » qu'au niveau du groupe, ce qui implique que la Guerre d'Algérie a laissé non une mémoire nationale française mais une multitude de mémoires collectives d'expressions différentes. Dans *La Mémoire collective* (1997), Halbwachs affirme qu'« [il] y a en effet plusieurs mémoires collectives [et que] [t]oute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. » (Halbwachs 1997: 135–137). Selon le sociologue, c'est là une des caractéristiques qui la distingue de l'Histoire. Contrairement à l'histoire qui « laisse tomber les intervalles où il ne se passe rien », « le groupe [...] vise à perpétuer les sentiments et les images qui forment la substance de sa pensée. » (*ibid.*).

Cette perspective offre l'avantage d'une explication possible du fait que les romans français qui portent sur la Guerre d'Algérie, de plus en plus nombreux dans les années après le tournant du millénaire, forment un corpus extrêmement hétéroclite. Ce corpus semble en effet se décliner selon la relation qu'entretient l'auteur d'un ouvrage avec le sujet de la guerre, ou dans le cas de Hamdi et bien d'autres, selon la position des parents par rapport à la guerre. Car, s'agissant des romans contemporains, ils sont, pour la plupart, écrits par une génération qui n'a pas participé à la guerre, mais qui l'a héritée en tant que « génération postmémoire », pour reprendre le terme de Marianne Hirsch (2008: 103–128).

Selon Marianne Hirsch, qui fait référence aux travaux de Jan Assmann et d'Aleida Assmann,⁵ il faut distinguer la mémoire collective non seulement selon le groupe auquel elle appartient, mais aussi selon le mode et le cercle de transfert de cette mémoire. D'un côté, il y a la mémoire du groupe qui, dans le schéma d'Aleida Assmann, est basé sur le transfert familial de « embodied experience to the next generation » (Hirsch 2008: 110), donc une mémoire du vécu, inscrite dans le corps, qualifiée d'inter-générationnelle,⁶ et de l'autre côté, les mémoires nationale/politique, et culturelle/archivable, qualifiées de trans-générationnelles. Ces dernières sont des mémoires extériorisées et médiatisées à travers des systèmes symboliques, et peuvent ainsi être partagées au niveau public, par exemple au moyen du récit romanesque ou de la construction d'un monument.

Le roman de Djébar se distingue de celui de Hamdi, outre la scénographie, aussi en ce que Djébar n'est pas issue de la génération postmémoire. En 1957, l'année même où Zoulikha disparaît pour entrer dans la légende, Djébar travaille comme journaliste pour *El Mouhadjdj*, l'organe du FLN pendant la guerre. *La Femme sans sépulture* se dessine, comme l'indique son titre, comme un monument à une héroïne disparue, sous la forme d'une enquête sur une légende. Le fait que la narratrice principale compare la voix de Zoulikha à celle des sirènes d'Homère et sa propre situation à celle d'Ulysse, ne fait que souligner la résonance mythique qui marque le roman. En se chargeant de la tâche de donner à l'héroïne disparue une sépulture symbolique, la narratrice cherche non seulement à transformer une mémoire collective d'un groupe en une mémoire culturelle, mais aussi à se positionner par rapport à la mémoire collective de ce groupe, duquel elle s'est éloignée depuis longtemps. En fait, la narratrice est devenue, je cite, « l'étrangère » (Djébar 2002: 45, 213), « la visiteuse » (*ibid.*: 46, 49, 213) ou bien « l'invitée » (*ibid.*: 49, 213), des épithètes qui soulignent sa position

⁵ Les travaux de Jan Assmann et d'Aleida Assmann se basent sur la théorie de Halbwachs. Les ouvrages cités par Hirsch sont *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen* (1997) de J. Assmann, et *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (2006) d'A. Assmann.

⁶ Ce genre de mémoire correspond à ce que Jan Assmann entend par mémoire communicative: « Communicative memory is "biographical" and "factual" and is located within a generation of contemporaries who witness an event as adults and who can pass on their bodily and affective connection to that event to their descendants. » (Hirsch 2008: 110).

extradiégétique par rapport au monologues enchâssés de Zoulikha et par rapport au milieu dans lequel la mémoire de celle-ci est toujours vivante, sans sépulture. Cette mémoire, pour Djebbar, prend la forme d'une mémoire culturelle, extériorisée, et le roman relève donc du système symbolique qui marque la transmission trans-générationnelle. Il s'agit d'une transformation de la mémoire vivante en mémoire archivée, dont Aleida Assmann explique le procédé :

The step from the places of generational memory to those of historical memory – from *milieu de mémoire* to *lieu de mémoire* – occurs through changed social contexts and broken cultural frames of meaning. Like tools and utensils that have lost their original function and links with daily life, attitudes, actions, and experience undergo a similar metamorphosis when they are taken from the context of contemporary life and turned into national and cultural memories. (A. Assmann 2011: 323)

À travers ce procédé, le roman de Djebbar fournit la sépulture manquante à son héroïne, un lieu de mémoire symbolique apte à produire une mémoire culturelle autant que nationale, mais au prix de l'arracher à son milieu vivant. La distanciation entre la narratrice (et la figure de l'auteur qu'elle évoque) et le milieu de mémoire qui en ressort est sans doute attribuable non seulement à la forme narrative mais aussi à l'ethos discursif de la narratrice. Revenue dans les lieux de mémoire en tant que journaliste basée en Occident,⁷ son ethos est marqué de la déontologie et du regard professionnels, ce qui la rapproche de la sphère culturelle de son destinataire français ou occidental.

Quant à *La Maquisarde*, la source principale de l'énonciation est, prétendument, l'héroïne elle-même, jusqu'aux dernières pages où elle est remplacée par un « je » fantôme qui, à en juger par la quatrième de couverture, est censé représenter la voix de l'auteur. Contrairement à la narratrice chez Djebbar, cette narratrice fantôme revendique l'adhésion intime à la mémoire collective de celle (et de ceux) dont elle se fait le porte-parole, bien qu'elle n'ait pas vécu elle-même les événements. À la fin de *La Maquisarde*, ce « je » fantôme déclare :

Cette guerre fait partie de mon histoire personnelle. Celle de mes origines. Celle que je dois connaître pour vivre en paix. Cette guerre-là m'a toujours troublée. Certainement parce que je ne l'avais jamais apprise à l'école. Le sujet tabou de la guerre est comme une indigestion de l'Histoire. (Hamdi 2014: 189)

Au lieu de la distanciation professionnelle entre la narratrice et le milieu de mémoire dans le roman de Djebbar, le lecteur éprouve ici une aspiration à la fusion entre les deux. À l'issue des deux stratégies narratives différentes que représentent les romans de Hamdi et de Djebbar, se dessinent des postures d'écrivain différentes qui tranchent avec les ethos discursifs des narratrices des ouvrages. Paradoxalement, c'est celle qui se déclare, je cite, « volontairement une écrivaine francophone » (Djebbar 1999: 39) qui ressort comme « l'écrivaine française ». Simultanément, étant donné son ethos prédiscursif et sa place dans le champ littéraire français, l'auteur est indissociable de la narratrice principale qui insiste sur sa position d'étrangère, de visiteuse et d'invitée, qui se sert d'un « Nagra » (Djebbar 2005:13), le magnétophone professionnel des journalistes. Elle investit ainsi le rôle d'enquêteur, qui assurera le lien privilégié avec le monde extérieur à cette contrée, aussi vouée à l'oubli que le sujet de l'enquête.

En revanche, Nora Hamdi, écrivaine et française explicitement déclarée, semble, à travers l'instance narratrice de *La Maquisarde*, assumer un ethos discursif d'écrivain francophone, celui de l'« Autre » et du sujet postcolonial. En s'immergeant dans l'histoire de son héroïne, de sa mère et sa famille, elle tend à s'effacer en tant qu'individu, afin d'assumer elle-même le traumatisme vécu par la génération précédente.

La notion de postmémoire de Hirsch est une façon d'expliquer le paradoxe que les enfants des survivants des traumatismes collectifs historiques héritent des souvenirs en les intégrant comme s'ils étaient à eux :

Postmemory describes the relationship that the generation after those witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and effectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch 2008: 106–107)

⁷ Le récit est signé « Juin 1981, Paris, septembre 2001, New York. » (Djebbar 2002: 220).

C'est dans cette perspective qu'on peut interpréter le choix de Hamdi de déployer une narration de « témoignage faussé » à la première personne, afin de rendre compte des expériences traumatiques de la mère, transformée en mémoire collective. Elle n'est pas la seule parmi les écrivains français issus de l'immigration maghrébine à s'en servir pour raconter l'histoire familiale de la guerre d'Algérie. *Leïla, avoir dix-sept ans dans un camp de harkis* (2006) de Dalila Kerchouche, mentionné ci-dessus, ressemble à *La Maquisarde* par ce jeu sur l'identité double du « je » narrateur. *Leïla* est l'histoire de la jeune femme éponyme qui raconte, sous forme de témoignage, le sort tragique de sa famille, ballottée d'un camp de harkis à un autre pendant des années en France à la suite de l'exode en 1962. Passant d'un « je » narrateur à la première personne, représentant la voix de l'auteur, à une voix de « je » empruntée, Kerchouche délègue, discrètement, le rôle de narratrice à sa sœur aînée. « Étourdie par le brouhaha, je porte le verre de vin blanc à mes lèvres » (Kerchouche 2006: 9), nous confie dès l'incipit la narratrice, elle prend son courage à deux mains dans un dîner officiel et « ressuscite une voix oubliée, qui jaillit d'un passé enfoui » (*ibid.*: 10): « Je suis une fille de harki. Je suis française et je suis née dans un camp derrière les barbelées » (*ibid.*), affirme-t-elle. Dans le chapitre suivant, le « je » reprend la narration mais cette fois-ci « je » est une autre. Comme seule marque de transition, un titre de chapitre: « Sud de la France, février 1972 » (*ibid.*: 15). Prenant la parole, la nouvelle voix énonce: « Depuis dix ans, je marche sur les chemins de l'exil. Combien d'années encore devrai-je errer ainsi avec les miens, sur ces routes qui mènent d'une souffrance à une autre ? » (*ibid.*). Apparemment, il s'agit de cette voix oubliée « ressuscitée » dont parle la première narratrice. Les deux voix semblent se confondre dans une seule et même, jusqu'à la fin du roman où elles se sont avérées représenter l'écrivaine et sa sœur aînée, et deux époques différentes. Il en résulte, comme dans *La Maquisarde*, un effet fusionnel entre les instances narratrices, les « je » individuels s'estompent et parlent d'une même voix, fondée sur une mémoire collective commune, toujours vivante. Le décalage entre les ethoses discursifs de la voix représentant l'écrivaine (soulignant sa francité) et celui de la narratrice du récit enchâssé (de la sœur) s'estompe, en même temps que la mémoire collective évoquée contribue à rendre l'auteur étranger et à lui conférer des traits d'un écrivain francophone.

La mémoire collective et le « je transpersonnel »

L'hypothèse sur le lien entre l'adhésion à une mémoire collective partagée et le choix d'une narration qui confond les voix de « je » différents ne se borne pas aux récits d'enfants d'immigrés maghrébins. Le même procédé semble être mis en œuvre dans *La Place* (1983) d'Annie Ernaux. Tout comme *La Maquisarde* et *Leïla*, *La Place* est d'un genre inclassable, entre roman,⁸ autobiographie, enquête historique et document social qui raconte une histoire familiale. À un moment donné dans le livre, la narratrice de *La Place* parle de l'époque où ses parents tenaient un café-épicerie dans une petite ville industrielle: « Ces jours-là [dit-elle], en hiver souvent, j'arrivais essoufflée, affamée, de l'école. Rien n'était allumé chez nous... » (Ernaux 1983: 41). Cinq pages plus loin, la narratrice continue: « La petite fille était rentrée de classe un jour avec du mal à la gorge. La fièvre ne baissait pas. C'était de la diphtérie. Comme les autres enfants de la Vallée, elle n'était pas vaccinée. Mon père était aux raffineries quand elle est morte. » (*ibid.*: 46). C'est à peine si le lecteur se rend compte du fait que la voix qui vient de parler de sa rentrée de l'école, ces jours-là, n'est pas, en effet, celle de la narratrice principale, représentant l'auteur, mais appartient, apparemment, à sa sœur morte. La narratrice-auteur, elle, est née après la mort de cette sœur aînée. À l'instar des deux « je » de *La maquisarde* et de *Leïla*, il s'avère qu'ils ne font qu'une seule voix qui parle pour un groupe qui partage une mémoire collective. L'identité du « je » narrateur s'en trouve diluée, ce que précise Ernaux dans un article titré « Vers un je transpersonnel »: « Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi »: une forme transpersonnelle, en somme. » (Ernaux 1993: 221).

Dans un entretien avec Pierre-Louis Fort, Ernaux affirme que le « je transpersonnel » a pour but de faire ressortir « la détermination des origines sociales » (Fort 2003: 987). On s'approche ainsi d'une tentative d'explication du lien entre la narration au « je » d'identité floue et la mémoire collective. Halbwachs insiste sur la qualité sociale de la mémoire. Elle appartient à la communauté affective qui l'abrite et dont la voix d'un membre est celle de tous:

[D]epuis le moment où nous et les témoins faisions partie d'un même groupe et pensions en commun sous certains rapports, nous sommes demeurés en contact avec ce groupe, et restés capables de nous identifier avec lui et de confondre notre passé avec le sien. (Halbwachs 1997: 55–56)

⁸ Quant à *La Place*, Ernaux prend ses distances par rapport à la forme romanesque: « Je ressentais très fortement que le roman était une sorte de tricherie. Faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, me paraissait la trahison continue de la vie dans la littérature [...] » (Ernaux 1993: 221).

Vu ainsi, il n'est pas étonnant de voir un « je » narrateur renvoyer à plusieurs identités dans un récit, où l'identité personnelle est soumise à celle du groupe qui partage une mémoire collective. Aussi semble-t-il possible de comprendre le choix des écrivains comme Hamdi et Kerchouche d'adopter le point de vue de la narratrice-témoin, afin de se confondre avec celle-ci. Il en ressort, pour en faire un parallèle avec le « je » narrateur dans *La Place*, un « je » transpersonnel qui rapproche les narratrices-auteurs des narratrices-témoins jusqu'à la fusion des personnages, faisant des souvenirs des uns la mémoire collective d'un groupe. L'effet littéraire n'est cependant pas sans équivoque. Si le « je transpersonnel » chez Ernaux sert à généraliser des souvenirs personnels afin de les rendre représentatifs d'un milieu social, sa fonction chez Hamdi et Kerchouche semble plutôt vouloir renforcer le degré de vérité du récit. Les écrivains prennent la place du témoin véritable, au moyen d'une mémoire collective partagée. Cela s'oppose à la stratégie romanesque de Djébar qui, appliquée à une histoire semblable, la présente sous des apparences mythique et légendaire, nonobstant son degré de vérité. Dans le premier cas, la mémoire collective est inter-générationnelle, pour parler avec Aleida Assmann. Le fait qu'elle soit transmise en famille entre des générations vivantes lui donne un caractère plus intime, en tant qu'expérience incarnée. Dans le deuxième cas, la mémoire collective est de caractère trans-générationnel, c'est-à-dire, transmise d'une génération morte à la postérité. Outre l'écart entre ces perspectives générationnelles, la forme littéraire des récits de Hamdi et de Kerchouche confère aux auteurs un ethos de témoin emprunté, ce qui revient à un ethos d'étranger par rapport à la sphère culturelle française. Quant à Djébar, l'Algérienne, l'effet de la forme littéraire est celle d'une distanciation personnelle vis-à-vis du destin de son héroïne, affublée des traits d'un personnage mythique. L'ethos discursif de la narratrice souligne son appartenance à une sphère culturelle occidentale, pour ne pas dire française, bien qu'elle ait pu suivre les événements historiques à l'époque.

Conclusion

Il faut souligner que le but de cet article n'est pas d'argumenter sur la valeur ou l'importance des liens véritables entre les écrivains et les événements racontés dans les romans traités, mais de faire ressortir l'effet potentiel de leur positionnement discursif par rapport à une mémoire collective. Il est évident que les exemples discutés ne sont pas suffisants pour rendre plus nette la distinction entre « écrivain français » et « écrivain francophone ». Au contraire, le paradoxe de l'écrivaine française qui ressort comme écrivaine francophone au travers son ethos discursif, et l'écrivaine algérienne qui en ressort comme écrivaine française, semble fragiliser la distinction encore. Néanmoins, la discussion indique que la manière d'évoquer une mémoire collective est un enjeu potentiel dans la formation de l'image publique de l'écrivain en tant que francophone ou français, quelle que soit sa véritable nationalité ou son identité assumée.

Déclaration de conflit d'intérêts

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

Bibliographie

- Amossy, R.** (2010). *La Présentation de soi: ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>
- Assmann, A.** (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: functions, media, archives*. (1st English ed.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Djébar, A.** (1999). *Ces voix qui m'assiègent: – en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel.
- Djébar, A.** (2002). *La Femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- Ernaux, A.** (1983). *La Place*. Paris: Gallimard.
- Halbwachs, M.** (1997). *La Mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer. Paris: Albin Michel.
- Hamdi, N.** (2003). *Des Poupées et des anges*. Vauvert: Au diable vauvert.
- Hamdi, N.** (2005). *Plaqué or*. Vauvert: Au diable vauvert.
- Hamdi, N.** (2014). *La Maquisarde*. Paris: Grasset.
- Kerchouche, D.** (2006). *Leïla: avoir dix-sept ans dans un camp de harkis*. Paris: Seuil.
- Mabanckou, A.** (2007). « Le chant de l'oiseau migrateur » In: Almassy, E., Le Bris, M., & Rouaud, J. (eds.), *Pour une littérature-monde*, 55–66. Paris: Gallimard.
- Maingueneau, D.** (2004). *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Meizoz, J.** (2011). *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités*. Genève: Slatkine Érudition.
- Olsson, K.** (2011). *Le Discours beur comme positionnement littéraire, Romans et textes autobiographiques français (2005–2006) d'auteurs issus de l'immigration maghrébine*. Diss. Stockholm: Stockholms Universitet 2011. Stockholm. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-64072>.

How to cite this article: Olsson, K. (2018). Littérature française ou francophone et mémoire collective: le paradoxe de *La Maquisarde* de Nora Hamdi et *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 1(1), pp. 77–85, DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.3>

Submitted: 30 November 2017 **Accepted:** 28 March 2018 **Published:** 29 May 2018

Copyright: © 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS The Open Access icon, which is a stylized 'O' with a person inside, representing the concept of open access.