

La représentation de l'expérience inénarrable de la migration

Anouchka Stevellia Moussavou Nyama

▶ **To cite this version:**

Anouchka Stevellia Moussavou Nyama. La représentation de l'expérience inénarrable de la migration. Cahiers d'Etudes Romanes, 2018, 36, pp.145-164. 10.4000/etudesromanes.7405 . hal-03783177

HAL Id: hal-03783177
https://amu.hal.science/hal-03783177

Submitted on 22 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

cahiers d'études romanes

Cahiers d'études romanes
Revue du CAER

36 | 2018
Écrire et dire les migrations

La représentation de l'expérience inénarrable de la migration

Le rapport à l'espace pour les personnages Amok et Rachid dans les romans d'Assia Djebar et Léonora Miano

Anouchka Stevellia Moussavou Nyama

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesromanes/7405 DOI : 10.4000/etudesromanes.7405
ISSN : 2271-1465

Éditeur
Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée
Date de publication : 12 juillet 2018
Pagination : 145-164
ISBN : 36979-10-320-0168-4ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)

Aix*Marseille université
Initiative d'excellence

Référence électronique
Anouchka Stevellia Moussavou Nyama, « La représentation de l'expérience inénarrable de la migration », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 36 | 2018, mis en ligne le 02 octobre 2018, consulté le 21 septembre 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesromanes/7405 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesromanes.7405

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

La représentation de l'expérience inénarrable de la migration

Le rapport à l'espace pour les personnages Amok et Rachid dans les romans d'Assia Djebar et Léonora Miano

Anouchka Stevellia Moussavou Nyama
Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Les romans *Les Alouettes naïves* et *Tels des astres éteints* d'Assia Djebar et de Leonora Miano, nous donnent à voir des personnages en situation de crise avec eux-mêmes et le monde autour d'eux. Ces personnages qui ont choisi volontairement ou non de quitter la terre natalese retrouvent embrigadés dans un va-et-vient entre leur passé là-bas et leur présent sur la terre d'accueil. Cet article se propose d'analyser comment l'expérience inénarrable de la migration peut affecter la mémoire des sujets migrants et modifier leur rapport ou leur représentation de l'autre et de l'espace. Nous verrons comment les personnages Rachid et Amok sont représentés dans leur lutte avec une mémoire hantée par un passé mal liquidé et comment dans leur quotidien, leur relation au monde en est affectée. À travers ces personnages, nous interrogerons les enjeux de la mémoire dans une entreprise qui contraint à l'éloignement de la terre natale.

The novels entitled *Les Alouettes naïves* and *Tels des astres éteints* by Assia and Leonora show us characters in crisis with themselves and the world around them. Those characters who freely chose to leave their birth places have now become prisoners of their past lives there and their present lives in their host country. This article tries to study the way the incredible experience of migration can influence the memory of migrating characters and change their relations or perception with/of the other and the space. In this article, we will see how two characters, Rachid and Amok are portrayed in their struggle with their memories that are haunted by an omnipresent past that influences their daily relation with the world. Through those characters, we will see the stakes of the memory and the way it helps dismiss the birth place.

Dans l'amorce de cet article, nous tenons à apporter une petite distinction entre l'inénarrable et deux autres notions qui pourraient facilement être considérées comme ses synonymes. À savoir l'indicible et l'irreprésentable. C'est avec l'émergence des littératures sur les camps de concentration que vont se poser avec plus d'acuité les problèmes sur la possibilité ou non d'écrire l'expérience traumatisante. On se souviendra de cette célèbre phrase d'Adorno qui suscita un tollé à l'époque « écrire un poème après Auschwitz est barbare… il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes[1] ». La question de la capacité ou non du langage à rendre fidèlement compte d'une réalité inimaginable à la conscience commune se posait suite à la découverte de l'horreur des camps. La littérature et les arts devaient donc trouver les modalités pour exprimer l'expérience à transmettre.

L'irreprésentable, l'indicible et l'inénarrable : esquisse définitionnelle

Dans notre expérience de lecteur, il nous arrive parfois d'ouvrir un texte et de nous retrouver face à des blancs, des non-dits, des ellipses, des suspensions dans la narration. Très souvent, il peut s'agir du récit d'une expérience indicible, d'un événement irreprésentable ou d'un vécu inénarrable. Dans n'importe laquelle de ces situations, le récit bute sur un silence, une « difficulté à… », les mots pour refigurer [2] narrer ou dire se perdent ou sont insuffisants. Qu'est-ce qui distingue donc l'inénarrable de l'irreprésentable et de l'indicible ?

En avant-propos *De l'irreprésentable en littérature*, se référant à Hannah Arendt et à Freud, Jean-Marc Houpert et Paule Petitier relèvent que :

> L'irreprésentable marque la limite de l'humanité de la pensée ; là où l'homme ne peut plus formuler dans le langage commun sa connaissance de l'univers […] L'irreprésentable peut être le lieu d'expression privilégié du déni, impliquant l'acceptation et le rejet de l'impossibilité de figurer l'infigurable […] c'est-à-dire de penser l'impensable[3].

1 Theodor W. Adorno, *Prismen*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

2 J'empreinte ce mot à Paul Ricœur qui parle, lui, du destin d'un temps préfiguré à un temps refigurépar la médiation d'un temps configuré, dans *Temps et récit, du temps refiguré* (t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 87) Refigurer ici doit donc être pris comme représenter ou comme il le dit lui-même au sens de re-signifier simplement.

3 Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, p. 812.

Comme nous pouvons le voir, l'irreprésentable relèverait donc de la limite de la pensée humaine, de sa fracture et de son incapacité à reproduire l'inimaginable. Ce que la pensée ne parvient pas à concevoir, ce qui est impensable devient de fait irreprésentable. Un exemple qui est toujours cité pour expliquer l'irreprésentable en littérature et dans les arts est notamment l'image du Dieu créateur. En effet, on n'imagine pas se représenter le créateur sans détruire le mythe qui le définit parce que « l'irreprésentable dépend des normes de ce qui est ou non représentable[4]. » C'est d'ailleurs ce qui se dégage de la représentation des camps de concentration. Il est difficile de se représenter des corps amaigris, des gens déshumanisés et humiliés se ruant « comme des chiens sur des bouts de pains[5] » qu'on leur jetait ; ou que lafaim et l'instinct de survie puissent pousser à « dépouiller des cadavres » comme le rapporte David Shentow[6] dans son témoignage. Le travail de l'imagination se limite à essayer de se refigurer une image similaire. Mais la réalité des camps reste irreprésentable parce qu'inconcevable. On peut dire alors que l'impuissance à traduire le verbe en image est ce qui donne lieu à l'irreprésentable.

En revanche, l'indicible, notion que l'on rattache également au récit des camps de concentration, relève de l'impuissance et de l'impossibilité du dire. Il convoque une fracture entre le sujet et le verbe. C'est la difficulté à ne pas réussir à rendre compte d'une réalité ou la difficulté à énoncer une parole. L'indicible résulte dans ce cas du traumatisme d'une expérience vécue par l'auteur qui ne trouve pas les mots pour la dire.

Dans les textes littéraires, il est fréquent que l'expérience traumatisante ou honteuse soit évoquée de façon métaphorique, allusive ou imagée. Dans *Les alouettes naïves* [7] par exemple et même dans d'autres textes d'Assia Djebar comme *L'Amour, la fantasia*[8], le viol n'est pas nommé. C'est l'expression « dommage » qui est utilisée pour parler du viol des femmes algériennes par les

4 Jacques Rancière, « L'irreprésentable en question », in *Europe : revue Littéraire*, n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 233.

5 Selon le témoignage de Michel Ménier, déporté triangle rouge du camp de Sachsenhausen alors qu'il n'a que dix-sept ans et tente de rejoindre le Générale de Gaulle. URL : http://www.polemixetlavoixoff.com/michel-deporte-a-17-ans-de-1943-a-1945/ (consulté le 22 juin 2017).

6 David Shentow est un Ottavien, survivant du camp d'Auschwitz. Il a été déporté à l'automne de l'année 1942 alors qu'il n'avait que 17 ans. Il livre son témoignage dans un reportage de la CBC « Auschwitz notre devoir de mémoire » diffusé sur la radio Canada le 27 janvier 2015 à l'occasion des soixante-dix ans de la commémoration de la libération d'Auschwitz. http://ici.radio-canada.ca/sujet/auschwitz-camp-nazi-70-ans.

7 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, Arles, Actes Sud, [1967] 1997.

8 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, [1985] 1995.

soldats français pendant les séances d'interrogatoires. « Y a-t-il eu dommage ma sœur [9] ? » ; parce qu'évidemment cette expérience honteuse est restée taboue dans la société et dans les consciences des victimes tout comme dans celle de leur entourage. Il est couvert du sceau de la honte et en parler serait donc se honnir doublement et entraîner sa famille dans cette infamie.

Sur le présent article, je me suis interrogée sur ce qui pourrait relever de l'inénarrable dans un récit. Nous pouvons d'ores et déjà dire que l'inénarrable apparaît dans presque tous les champs de la société, aussi bien en religion, en politique, que dans les sciences humaines. Parlant alors de la mort, Michel Picard s'interroge : « Peut-on penser la mort ou la conceptualiser distinctement[10] ? » ce à quoi il répond que « La mort est infigurable, inimaginable […] La mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique[11] ». L'idée de mort, bien que présente du fait qu'on la retrouve partout dans les textes littéraires, n'est jamais clairement contée, détaillée ou expliquée. Elle est toujours imagée simplement parce que la mort est indescriptible, elle est inénarrable. La mort renvoie à l'absence, et on ne peut raconter l'absence ou le vide. L'inénarrable serait donc ce que l'on ne parvient pas à raconter, ce qui rend impossible la parfaite coïncidence entre le verbe et la notion signifiée. L'inénarrable serait alors la difficulté pour le sujet d'aligner un mot à la suite d'un autre pour donner un récit racontable et compréhensible par l'autre. Se pose alors la question de savoir quels mots employer pour raconter ce qui n'est pas racontable ? L'inénarrable peut alors relever, tout comme l'indicible et l'irreprésentable, du caractère insupportable, voire affreux, de l'expérience. C'est ce qui est impossible à partager avec l'autre, à décrire ou à exprimer.

De l'inénarrable dans le récit

Qu'est-ce qui dans un récit pourrait relever de l'inénarrable ou qu'est-ce qui crée de l'inénarrable dans un récit ? Y a-t-il de l'inénarrable dans un récit de migration ? Enfin, si comme le dit Primo Levi, raconter est une forme de thérapie[12], que faut-il faire face à l'impossibilité de raconter ?

C'est chez Paul Ricœur que nous allons tenter de trouver la réponse à la question de savoir ce qui dans un récit pourrait relever de l'inénarrable. En

9 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit*., p. 476.

10 Michel Picard, *La Littérature et la mort*, vol. 1, Paris, PUF, 1995, p. 26.

11 *Ibidem* p. 41.

12 Primo Levi, « La nécessité de raconter », in *Europe revue Littéraire*, n° 926-927, juin-juillet 2006.

effet, dans sa communication *La Souffrance n'est pas la douleur*, l'auteur évoque l'impossibilité à se raconter face à la souffrance et il précise :

> Elle [la souffrance] consiste dans les atteintes portées à la fonction du récit dans la constitution de l'identité personnelle. Rappelons-le : une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration. Se comprendre soi-même, c'est être capable de raconter sur soi-même des histoires à la fois intelligibles et acceptables, surtout acceptables. Les désastres du raconter s'étalent sur l'axe soi-autrui. La souffrance y apparaît comme *rupture du fil narratif*[13], à l'issue d'une concentration extrême, d'une focalisation ponctuelle, sur l'instant […] Mais le rapport à autrui n'est pas moins altéré que l'impuissance à raconter et à se raconter, dans la mesure où l'histoire de chacun est enchevêtrée dans l'histoire des autres […] C'est ce tissu inter narratif, si l'on peut dire, qui est déchiré dans la souffrance. On en fait l'expérience lorsque l'on est confronté à certaines formes de confusion mentale, où tous les repères d'une temporalité commune, avec ses horizons de passé et de futur, sont brouillés […] En ce sens, on pourrait risquer le mot *d'inénarrable* pour exprimer cette impuissance à raconter[14].

Selon Ricœur, l'impuissance à se raconter fragiliserait la fonction de narration qui serait le fondement de l'édifice personnel et c'est à cet instant donc qu'apparaît ou se produit de l'inénarrable, cette forme de rupture du fil narratif. Cette idée de rupture du fil narratif qui met en péril la compréhension de soi en modifiant le rapport au temps du sujet est également évoquée par Ricœur dans *Soi-même comme un autre* lorsqu'il parle de l'identité narrative et de l'identité personnelle à travers le récit de soi :

> Ainsi, traitant de l'identité narrative, on a observé que c'est la vertu du récit de conjoindre agents et patients dans l'enchevêtrement de multiples histoires de vie. Mais il faudrait aller plus loin et prendre en compte des formesplus dissimulées du souffrir : l'incapacité de raconter, le refus de raconter, l'insistance de l'inénarrable, phénomènes qui vont bien au-delà de la péripétie, toujours récupérables au bénéfice du sens par la stratégie de mise en intrigue[15].

Ceci dit, on observe comme un brouillage dans l'agencement du récit qui fait face à l'inénarrable et cela pourrait traduire l'idée de la confrontation du langage au traumatisme de la mémoire. La mise en intrigue étant l'âme d'un récit, comment

---

13 Je souligne.

14 Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur » présentée au colloque « Le psychiatre devant la souffrance », Brest, 1992. Le texte de cette communication a été publié dans *Psychiatrie française*, numéro spécial de juin 1992 et dans la revue *Autrement*, « Souffrances », n° 142, février 1994, p. 3.

15 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 2015, p. 370.

mettre des mots sur la douleur, la déchirure ? Cela place alors le sujet face à une incapacité à agir et donc à raconter parce qu'étant focalisé sur le moment de sa souffrance, l'épaisseur anthologique du temps vient à disparaître. L'auteur souligne les conséquences qu'il pourrait y avoir suite à cette difficulté à se raconter notamment dans le rapport à l'autre puisque « l'histoire de chacun est enchevêtrée dans l'histoire des autres[16]. » Cet enchevêtrement de biographies crée une dépendance des uns vis-à-vis des autres. Des pans de l'histoire d'une vie sont ancrés dans celle d'une autre. Lorsque Rachid, dans *Les alouettes naïves*, refuse de répondre aux souvenirs d'Omar sur leur enfance commune, il brise en quelque sorte la quête de ce dernier : « Rachid interrompait l'évocation – je m'apercevais soudain de son ennui, voulait-il seulement effleurer le passé[17]… ». Ne pas être capable de produire un récit *acceptable* par soi-même et par l'autre c'est aussi entraîner cet autre dans sa souffrance et c'est aussi cela que nous donnent à voir Assia Djebar et Leonora Miano à travers leurs représentations de Rachid et Amok.

C'est du trauma que pourrait venir cette rupture du fil narratif à travers la souffrance de l'expérience qui affecte la mémoire et qui produit alors de l'inénarrable dans le récit. Jérôme Porée dans une lecture de P. Ricœur dit :

> L'homme est un être « agissant et souffrant. » Non que la souffrance elle- même ne « demande récit » ; mais […] elle reste proprement inénarrable. Elle mobilise donc des ressources qui viennent de plus loin que tout récit[18].

Il y a donc un refus de mise en récit de l'expérience ou une difficulté à cette mise en récit dans l'œuvre et cela alimente ce que Raphaël Baroni appelle la « *t*ension narrative[19] », cette indétermination dans le récit qui maintient le lecteur en haleine.

La souffrance nécessite qu'un récit soit fait, nous dit Paul Ricœur. Mais est-il possible de tout mettre en récit lorsque la mémoire est confrontée au trauma ? D'après Catherine Mazauric, qui évoque « la mise en mots du silence [20] », l'inénarrable pourrait en effet être une forme de mise en mot du silence parce

16 *Ibidem*.

17 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit*., p. 51.

18 Jérôme Porée, « Les limites du récit », in *Études Ricœuriennes*/*Ricœur Studies*, Vol 4, n° 2, 2013, p. 38.

19 Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

20 Catherine Mazauric, « Les Mensonges de la mémoire : la part du lecteur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop et L'Aîné des orphelins de Tierno Monenembo », in Pierre Halen et Jacques Walter (dir.), *Les langages de la mémoire - Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Université de Lorraine-Ecritures, 2007, p. 310.

que là où s'arrête le témoignage, l'imaginaire prend le relais. L'inénarrable c'est ce qu'on oublie, mais qui demeure là, *incommuniqué*, inexprimé ou *silencié*.

L'expérience incommunicable de Rachid et Amok ou le tangage des êtres

Se rapportant au récit de migration, comment se manifeste cette incommunicabilité de l'expérience vécue ? Il faut souligner que le sujet migrant a presque toujours du mal à rendre compte de son vécu de migrant du fait de la charge émotionnelle qui entoure ce récit. Il fait face à des expériences qui à jamais marquent sa mémoire, sa psyché et façonnent son rapport à lui-même et à l'autre. S'opère alors une forme de rupture entre sa vie présente (de migrant) et savie passée [21]. Dans l'esprit du migrant, il y a toujours cette lutte incessante entre son passé là-bas et son présent ici. Peu importent les raisons du déplacement et ses conditions bonnes ou mauvaises, le migrant ne peut résolument pas oublier sa société d'origine.

Les Alouettes naïves et *Tels des astres éteints* sont des romans qui content les déplacements, la migration et même l'exil. Le premier se déroule au lendemain de l'indépendance algérienne (1967) obtenue après une longue guerre. Il met l'accent sur un petit groupe de réfugiés algériens à Tunis dont Omar, Rachid et Nfissa qui essaient de s'organiser afin de rendre supportable l'attente du retour vers la terre d'origine. Le second roman a lieu à une époque (2008) où les déplacements du Sud vers le Nord deviennent de plus en plus massifs. Il met en scène deux jeunes subsahariens et une Afrodescendante. Amok, Schrapnel et Amandla ont migré pour la poursuite de leurs études et la quête d'un emploi dans une capitale européenne que l'on peut aisément identifier comme étant la ville de Paris *intra muros*. Les personnages représentés dans les romans par Assia Djebar et Leonora Miano sont des personnages en crise et cette crise est fortement perceptible chez Rachid et Amok. Le récit autour de l'expérience de ces deux personnages nous conduit au fil des pages à découvrir des êtres profondément en souffrance. Une souffrance que l'éloignement du pays qui a été témoin de la cause de leur mal-être ne semble pas atténuer. Bien au

21 Parce qu'Assia Djebar et Leonora Miano sont des écrivaines de la migration, leur production romanesque est toujours tournée vers leur pays d'origine. Le besoin d'écrire sur l'origine est permanent dans leurs textes, tout comme certains personnages de leurs textes, on peut dire qu'elles sont quelque peu hantées par « là-bas » étant ici.

contraire, la distance invite à se souvenir, les contraignant sans cesse dans un tangage entre l'ailleurs et l'ici, le présent et le passé.

De fait, raconter la migration c'est raconter la mobilité, le déplacement, le passage, le déracinement, les séparations et les pertes. La traversée n'est pas toujours aisée, partir n'est parfois pas une décision facile à prendre. Il arrive qu'elle s'impose comme l'ultime recours à un mieux-être ou à l'espoir d'un mieux-être. Mais la migration impose aussi de se retrouver dans un espace différent et il arrive dans cet univers que le migrant subisse une perte de ses repères symboliques ce qui peut affecter ses capacités de liaison. Aussi, la terre d'accueil devient parfois le déclencheur de ce qui a motivé le départ comme nous pourrons le voir chez les personnages d'Assia Djebar et Leonora Miano.

Rachid nous est présenté comme un combattant de l'armée de libération qui lutte pour l'indépendance algérienne. Après avoir pris le maquis, recherché par les forces françaises, il s'est vu contraint de traverser la frontière pour se réfugier en Tunisie. Là-bas il retrouve Omar, son ami d'enfance, et fait la connaissancede Nfissa, qui très vite deviendra son épouse. Ces deux rencontres seront les forces qui vont éveiller dans sa mémoire les souvenirs qu'il tente d'étouffer. C'est à travers le regard d'Omar et du narrateur extra diégétique[22] que l'on découvrele profil de Rachid. À travers ces deux narrateurs, le lecteur fait la connaissancede Rachid, un homme absent, introverti qui même au milieu de la foule semblene pas toujours faire cas d'elle : « je regarde Rachid détaché de lui-même comme on peut l'être en quelque sorte de soi-même ; dix ans après, je ne comprendspas la raison de ce qui me paraissait étrange[23]… ». La personnalité de Rachid intrigue son ami qui tente donc de percer le mystère en invitant celui-ci à faire des voyages dans le temps avec lui, vers cet autrefois dans le pays de leur enfance. Ce à quoi Rachid se refuse ou ne participe que passivement, parfois même avec exaspération : « À chacune de mes tentatives de renouer le passé entre nous, je sens en Rachid comme une surdité volontaire, sans doute pour me décourager.[24] » On comprend clairement que, contrairement à son ami, Rachid n'est pas à l'aise avec l'évocation du passé ou du moins il se refuse à partager ses souvenirs qui pourtant sont tapis dans sa mémoire. Ces souvenirs qui, parfois « au milieu du bonheur[25] » qu'il partage avec Nfissa, s'invitent et le projettent dans un « face à face [avec] la

22 *Les alouettes naïves* offrent un récit en deux plans : celui d'un narrateur extérieur, omniscient et celui d'un narrateur-personnage qui participe lui-même à l'histoire qu'il raconte.

23 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit*., p. 95.

24 *Ibidem*, p. 132.

25 *Ibidem*, p. 193.

tristesse blanche[26] ». Une tristesse qu'il essaie de congédier en se réfugiant dans les récits de l'épouse, « parle-moi » aime-t-il demander à Nfissa, car la voix de la jeune femme est berçante et éloigne pour un temps la vague d'images qui tente de faire surface dans sa mémoire.

Pour Omar, son ami exprime un « désir de fuir, une volonté délibérée de silence » qui lui fait penser aussi qu'aux yeux de l'ami, il ne représentait pas seulement « le Omar Hellel d'autrefois et d'aujourd'hui, mais l'image de son propre passé [27]. » Rachid était résolument engagé à ne pas convoquer ce passé, mais surtout à ne pas partager ce qui affectait sa relation avec Omar qui essayait désespérément de recréer le lien. Cependant, avec peine, il donne les raisons de sa fuite « Mes souvenirs ne sont pas légers. Je me propose d'oublier ; pour un temps : je veux souffler [28]. » Marquer une pause et soulager sa mémoirec'est ce que tente de faire Rachid. L'oubli volontaire, voici dans quel projet selance Rachid. Marcel Proust disait de l'oubli qu'il « est un puissant instrument d'adaptation à la réalité, parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle [29]. » Assia Djebar nous donne donc à voir un personnage qui essaie de profiter de l'éloignement avec laterre d'origine pour reposer sa mémoire et tente de profiter de son présentcar ce qu'il porte en lui est bien trop lourd à communiquer à autrui. C'est encore la fuite qu'il choisit quand un serveur algérien à Tunis lui demande desnouvelles de sa famille vivant dans un douar où Rachid a vu les tous habitantsdécimés [30]. Dans l'incapacité de dire la vérité à cet homme, Rachid vadissimuler la vérité, mais la simple évocation de ce village va le replonger dansl'horreur de la guerre qu'il a vue et qu'il tente d'occulter de sa mémoire. Le soirmême il va s'enivrer pour chasser les images qui ont refait surface : « Il valait mieux mentir certainement… Ils sont tous morts dans ce village et je les ai tousconnus… tous [31]… » Dans l'ivresse, Rachid trouve la force d'évoquer certains événements tragiques de sa vie. Il parle à son ami, mais en le chargeant de porter sa mémoire : « Tu es ma mémoire [32] », dit-il à Omar parce qu'il sent le besoinde déléguer à l'autre la charge d'une partie de ces souvenirs lourds à porter.

---

26 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 194.

27 *Ibidem*, p. 236.

28 *Ibidem*, p. 237.

29 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 411.

30 Voir Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 248.

31 Assia Djebar, *op. cit.*, p. 252.

32 *Ibidem*.

L'alcool lui permet pendant un bref moment de partager sa croix, même si ce ne sont que quelques bribes :

> Lorsque quelqu'un de très proche meurt en soi, il faut toujours conseiller à un homme de boire, s'il ne peut pleurer. Boire pour se dégager sinon… Tous les morts, les innombrables morts, depuis que j'aurais dû enterrer ainsi… et maintenant… c'est trop tard ! Tiens, je pourrais, sais-tu, boire tous les soirs jusqu'à la fin de ma vie et je réussirais point à enterrer tous mes compagnons, tous mes frères[33].

C'est donc pendant ce moment d'ivresse que le lecteur découvre, presque en même temps qu'Omar, des morceaux du drame qui habite Rachid. On comprend les raisons de son mutisme et sa volonté de se soustraire à l'exercice du souvenir. Lorsqu'il lui arrivait de parler de la guerre « il en parlait à la fois en la considérant de loin, bouleversement dans un passé saccagé dont ne subsisterait que la douleur, et pourtant comme y étant encore empêtré [34] ». Rachid avait quitté l'Algérie, mais tout ou presque en lui était resté là-bas. La survivance des images [35] affecte sa mémoire. Le décès de sa sœur est le premier événement dont il n'a jamais réussi à se remettre, il inaugure la succession des morts qui vont traverser sa vie pendant la guerre sans que jamais il ne réussisse à faire son deuil. Dans le fragment de texte cité plus haut, on peut observer que Rachid tente de recoller sa mémoire, mais le malaise avec celle-ci se lit à travers des formes aussi variées que les points de suspension et les points d'exclamation qui ponctuent sa parole. Ces éléments expriment l'interruption de la remémoration et la discontinuité dans le souvenir, accentuées certainement par sa volonté d'oubli.

Tout comme Rachid, Amok est un mélancolique, presque reclus sur lui-même et hanté par « la présence de cadavres remuant au fond des placards[36] ». Le narrateur nous présente ce personnage comme un jeune homme issu de la bourgeoisie du Continent (l'Afrique) dont le pays est sans aucun doute le Cameroun. Les motifs du départ sont variables et la guerre ou la misère ne sont pas toujours les seules raisons qui motivent à l'abandon de la terre d'origine. Pour Amok c'était donc « une blessure inguérissable. Quelque chose qu'on ne pardonnait pas au pays. Qui ne passait pas[37] » ; c'était la raison de son éloignement du pays. Il a migré en France

33 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 252-253.

34 *Ibidem*, p. 237.

35 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. (1939). Paris, PUF, 1965.

36 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008, p. 50.

37 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 45.

après son baccalauréat pour la poursuite de ses études, mais, les études terminées, Amok n'est jamais rentré dans son pays, pas même pour un court séjour. Jamais non plus il n'a essayé de rentrer en contact avec ses parents restés là-bas parce qu'il entretient une relation assez douloureuse avec son passé et son enfance. À cause de ce passé, Amok vit dans une forme de réclusion, la mémoire hantée par le souvenir de « ses années dans le cachot du drame familial[38] ». Le drame qui affecte Amok relève d'une double origine: il sait être le fruit de la violence conjugale dont était victime sa mère avec passivité et il a honte de son statut de privilégié dans la société rendu possible par la collaboration de son grand-père avec l'ennemi ou le colon. Il considère cette coopération comme une forme de traîtrise parce qu'elle a eu lieu « à l'époque où les autochtones du pays n'occupaient pas de hautes fonctions, [celle où] le pays ne leur appartenait pas[39] ». Descendant d'un grand-père qui, selon lui, avait trahi les siens, il ne se sent pas légitime pour s'investir dans les mouvements de lutte de la diaspora africaine en France comme le font Amandla et Shrapnel. Cette « figure du grand-père, le colon noir, le collabo[40] » l'emmenait même à se considérer comme indigne de vivre sur la terre d'origine. Ce fardeau qu'il porte empoisonnequelque peu sa relation avec Amandla malgré son amour pour elle. La descriptionpsychologique du personnage nous conduit à penser que ce dernier vit dans l'angoisse de la ressemblance avec son père:

> Il est des enfants qui dès l'enfance, ont réfléchi à ce qu'ils voyaient dans leur famille, qui, dès l'enfance, ont été offensés par la laideur morale de leurs pères et de leur milieu et qui, surtout dès l'enfance, ont commencé à comprendre le caractère fortuit des fondements de leur vie même, l'absence de formes fixes et de traditions familiales[41].

Très tôt déjà Amok avait compris que sa famille n'était pas normale et il n'avait su quoi faire pour se soustraire à ce drame familial. C'est la peur dela ressemblance qui l'oblige à vouloir s'écarter de ses parents et justifie « son refus à lui d'exister[42] », puisqu'il vit dans la crainte de reproduire et transmettre à son tour la violence paternelle; et de perpétuer ainsi l'héritage honteux rattaché aupatronyme. Amok est dans « une honte de soi, du nom, de l'origine des parents

38 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 51.

39 *Ibidem*, p. 47.

40 *Ibidem*, p. 322.

41 Jean-Pierre Martin, *La honte : réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2017, p. 107. L'auteur cite Fédor M. Dostoïevski.

42 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 276.

et même de la communauté [43] ». La crainte de la transmission du patronyme est telle qu'elle l'empêche même d'avoir des érections quand il se retrouve au lit avec Amandla et quand il réussit enfin à avoir une érection, il s'interdit toute éjaculation. Leur accouplement était une suite d'actes qui jamais n'aboutissaient puisque « la violence de son père le privait de ses moyens. Il était le fruit de cette violence. La simple conscience de ce fait avait quelque chose d'abrutissant. Mais Amok était aussi le fruit de l'endurance maternelle [44]. » Léonora Miano nous donne à voir un Amok « pétrifié, stagnant » coincé dans un entre-deux, car « en quittant le pays il ne s'était rendu nulle part [45] » ; le lecteur le découvre luttant avec son passé dans un présent qu'il habite presque passivement.

Les personnages représentés par Assia Djebar et Léonora Miano sont dans une quête désespérée d'occultation de souvenirs impossibles à raconter. L'occultation procède alors de l'effacement des traces, car les personnages tendent à refouler dans un coin de leur mémoire tout ce qui peut leur rappeler des épisodes dramatiques. L'oubli est donc commandé par les personnages eux-mêmes et pourrait permettre une reconstruction du sujet lui offrant une forme de renaissance, car « l'oubli n'est pas une amnésie : l'oubli est un refus du bloc du passé sur l'âme [46] ». Sauf que pour Rachid et Amok, il y a comme une résistance à leur tentative de refoulement de ce passé. Sur la terre d'accueil, ils essaient de se fondre, de passer inaperçus, mais cela semble impossible. Malgré les efforts pour oublier « la terre [leur] manquait atrocement. Malheureusement, elle était peuplée [47]. » Pour Amok par exemple, là-bas, il ne pourrait se fondre et ignorer son passé, vivre discrètement. Là-bas, « les gens qu'il ne connaissait pas le connaissaient d'avance. Le pays natal ne voudrait jamais qu'il ne soit qu'Amok et non le fils de la violence et de l'endurance [48] ». Il en est de même pour Rachid, qui semble avoir perdu le lieu. Il se demande « où se trouve pour chacun le chez-soi, le refuge, le foyer, n'importe quoi qui fasse oublier la guerre [49] » ; être nulle part, c'est dans cette impasse que se retrouvent les personnages d'Assia Djebar et de Leonora Miano. Ils sont dans ce nulle part, cette situation ambiguë et instable qui caractérise le réfugié ou le déplacé

43 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 111.

44 *Ibidem*, p. 28.

45 *Ibidem*, p. 289.

46 Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1995, p. 63.

47 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 32.

48 *Ibidem*.

49 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 254.

« car l'exil, en vérité est le mélange des temps : la coupe du passé déborde sur le flou du lendemain et le présent inconfortable, croit-on à cause de la séparation, l'est en fait de ce tangage dans le temps[50] ». La présence de l'absence – au sens où le définit P. Ricœur, c'est-à-dire de « l'exacte superposition de l'image présente à l'esprit et de la trace psychique, également appelée image, laissée par l'impression première [51] » –, est permanente chez ces deux personnages et régule leur quotidien. Ils sont dans l'incapacité de se défaire de cette empreinte laissée dans leur mémoire par les événements du pays natal, l'effacement de la trace semble être un échec, l'amnésie leur est refusée.

Retrouver les mots pour parler de soi

La souffrance de Rachid et Amok nécessite un récit, mais ce récit peut buter sur l'inénarrable. Comment vont-ils réussir à raconter une histoire acceptable par autrui ? Comment les personnages d'Assia Djebar et Leonora Miano tentent-ils de contourner le refus ou l'incapacité de raconter ?

Rachid est hanté jusque dans ses rêves par les événements de la guerre, les horreurs auxquelles il a assisté s'invitent dans son sommeil et troublent de temps à autre son sommeil. Dans sa relation avec Nfissa, Rachid a pensé trouver un lieu où reposer pour un temps sa mémoire. Contrairement à Amok pour qui l'acte sexuel était un supplice, Rachid dans les bras de son épouse trouve un exutoire. Leur sexualité très épanouie est le moteur de leur bonheur conjugal. C'est à « l'abri de leur désir[52] » qu'un soir Rachid trouve le courage de révéler à Nfissa « son premier souvenir », une scène cruelle à laquelle il participa quoique passivement et qui trouble ses sommeils : « Dans un douar, une vieille femme avait donné des renseignements à l'armée ennemie ; on ne se contenta pas de l'égorger; par représailles, on égorgea auparavant sa fille, une jeune fille devantla mère[53] ». La réaction de Nfissa est toute simple « il faut oublier ! – lui conseillel'épouse –, je suis là, le rêve te quittera[54] ». Mais ces paroles plongent Rachid dansune réflexion : « je méprisais ceux qui, sitôt débarqués du maquis, se débarrassentdes bagages encombrants de leur mémoire… amis n'avais-je pas tort ? Ils ne cherchent que la paix, ils ne sont plus hantés… même Nfissa: il faut oublier

50 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 271.

51 Paul Ricœur, L*a mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 556.

52 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 412.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*.

m'a-t-elle dit[55] ». Raconter permet de partager son fardeau, de déléguer une partie de cette charge à un tiers. Mais Rachid ne semblait pas en être capable. Ce que Nfissa n'avait pas compris c'est que « Rachid était un homme déchiré… abattu de son socle » et surtout qu'il « n'est pas capable d'oubli[56] ». La pause qu'il tente d'accorder à sa mémoire en refusant d'évoquer trop vite ses lourds souvenirs est aussi un moyen pour lui de réussir à trouver les mots pour se raconter son expérience et enfin réussir à la raconter à l'autre. Il tentait « de se dénouer[57] ».

Si c'est par le rêve que s'invitaient chez Rachid les cadavres du passé, ceux d'Amok lui revenaient alors qu'il était éveillé. Il suffisait à chaque fois d'un cri de femme ou d'un bruit assourdissant donné contre un mur pour que le jeune homme se retrouve projeté dans l'univers de violence qui a bercé son jeune âge. Il est tellement habité par le souvenir de la violence parentale que :

> En dépit de ses efforts, il avait suffi qu'une femme crie cette nuit pour le ramener à son enfance… Amok tendit l'oreille. Le souffle court. En une fraction de seconde, il fut projeté dans sa chambre d'enfant. Il se revit en larmes. Tremblant sur son lit. Dans la pièce d'à côté, son père empoignait une chaise. Il hurlait qu'il allait en finir avec sa femme. Une fois pour toutes… Elle avait passé une semaine à l'hôpital. Aux infirmières comme aux médecins, elle avait dit être tombée dans l'escalier. Un stupide accident. Amok frissonna.Une fois de plus, il éprouva de la honte. Ce sentiment était totalement étrangerà ses parents. Lui ne connaissait que cela[58].

Amok éprouve de la honte non seulement vis-à-vis de ses parents, mais aussi àl'endroit de sa propre personne. Il a l'impression que cette violence sommeille en lui[59]. Il va donc essayer de se murer dans le silence. La honte que ressent Amok est « celle que le juste éprouve devant la faute commise par autrui[60] ». Amok avait honte d'avoir été témoin de l'avilissement et de l'humiliation de la mère, mais également de la barbarie du père. Pour Schrapnel, la stagnation de son ami n'était pas compréhensible et rien ne pouvait justifier qu'il se laisse ainsi aller à la mélancolie :

---

55 *Assia Djebar, Les alouettes naïves, op. cit., p. 412.*

56 *Ibidem*, p. 362.

57 *Ibidem*, p. 328.

58 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 295.

59 Dans *Le Crépuscule du tourment* (Paris, Grasset, 2016), le dernier texte de Léonora Miano qui est une suite à l'histoire d'Amok, cette inquiétude se confirme. La violence en latence d'Amok s'exprime effectivement sur la terre natale.

60 Primo Levi, *La Trêve*, traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois-Joly, Paris, Grasset, 1963, p. 14.

> Un homme Noir normalement constitué ne pouvait pas être constamment en proie au vague de l'âme. Il ne se repliait pas sur lui-même. Un homme noir bien configuré criait, se battait, s'envoyait furieusement en l'air. Il expulsait sa douleur, la déposait dans un autre cœur et vaquait dans l'allégresse à son existence[61].

On serait tenté de dire qu'Amok vit ce que Sarah Kofman a nommé *la parole suffoquée* [62]. La suffocation du héros de Leonora Miano vient de l'absence de parole, du trop-plein de silence c'est-à-dire qu'il aimerait raconter son récit, mais il n'y arrive pas, les mots lui restent coincés en travers de la gorge, alors il en perd le souffle. La peur d'être incompris aussi motivait l'exigence de garder pour soi ses faiblesses. Contrairement à Rachid qui se repose l'instant d'un rapport sexuel, Amok n'est définitivement pas capable de s'offrir une trêve.

Chez Assia Djebar, Rachid aussi fait face à ce dilemme avec la parole à travers un silence trop pesant que vient accentuer une mise en œuvre du refoulé qui n'a de cesse de l'accabler. Au début de son mariage Nfissa lui était apparue comme une source dans laquelle il pouvait s'abreuver et s'oublier : il « avait bu et l'âme limpide de Nfissa lui avait renvoyé sa primitive image d'assoiffé : plus grave qu'un souvenir[63] ». Contrairement au récit d'Amok que le lecteur découvre presque d'un coup, les événements qui hantent la mémoire de Rachid ne sont livrés que par fragments. Cela laisse transparaître une brisure, une difficulté à trouver les mots, à se raconter, mais c'est aussi révélateur d'un brouillage dans ses souvenirs qui lui reviennent de façon discontinue. Selon M. Blanchot, « la discontinuité ou l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque ou l'appelle dans l'énigme qui lui est propre[64] ». Une unité se dégage ainsi dans ce morcellement du souvenir et sous ces formes brisées de la pensée. Rachid va progressivement trouver l'épouse pénible, les espoirs qu'elle fonde sur lui l'exaspèrent. Dans un échange avec Omar, il avoue : « elle est prête à devenir cire fondante dans tes mains qui la remodèlent… c'est alors une charge nouvelle ! Un poids de plus ! Car toi aussi, tu n'as pas encore de solution, toi aussi tu te sens informe, tout entier en devenir[65] ». Malgré l'amour qu'il porte à son épouse, il s'angoisse à devoir se dresser entier comme un homme afin d'offrir à sa partenaire la sécurité qu'elle attend. Il est incapable de se projeter dans l'avenir, car pour

61 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 56.

62 Sarah Kaufman, *La Parole suffoquée*, Paris, Galilée, 1987.

63 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 362.

64 Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 235.

65 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 384.

l'instant seul l'intéresse « la liquidation du passé[66] ». Un éloignement de six mois de l'épouse lui permet de se soulager de cette charge. Mais quand Nfissa perd en couche l'enfant qu'elle attendait, cette nouvelle va ébranler Rachid. Une fois de plus, l'alcool sera son refuge pour essayer de noyer sa peine. Dans l'ivresse, il va à nouveau exploser, sous le regard de l'épouse cette fois :

> Ce n'est pas parce que la vie est triste qu'il faut s'attrister alors que faut-il faire ? Rester plongé au milieu de toute cette misère et faire semblant de l'oublier ?… l'accepter parce que quoi… c'est la vie ? N'est-ce pas fuir lâchement ?… Alors que faut-il faire ? Ne pas bouger… comme si l'on portait sur soi une plaie inguérissable, la fixer continuellement, ou plutôt faire semblant de l'oublier jusqu'à oublier vraiment de temps en temps la douleur… Lorsqu'elle vous donne des lancées, seulement alors la contempler[67]…

On remarque encore une fois qu'il y a dans le discours de Rachid une ponctuation qui rend compte de son écorchure. Les interrogations et les suspensions traduisent l'état de sa pensée en hésitation, une pensée tâtonnante et prise dans un questionnement permanent sur la solution à adopter pour essayer de se redresser et regarder droit devant. « Rachid parlait et Nfissa qui le contemplait semblait le voir devant elle, disperser sa souffrance, ses violences, ces obscures années qu'il ne démêlerait jamais tout à fait[68] ». Elle découvre enfin la souffrance de l'époux et comprend son désir de se vider devant la femme aimée. Mais l'entreprise est toujours impossible pour Rachid, seuls « des cris et des monologues étouffés [69] » sortent. « Les yeux rougis et la voix durcie [70] » il revit la scène de la découverte des jeunes femmes ayant subi les « dommages » des soldats français. Il se souvient à nouveau du meurtre de la vielle femme :

> […] il dit qu'il est resté quatre années sans coucher avec une femme, qu'en arrivant à Tunis, il coucha avec une danseuse et que, pour la première fois, au lieu de rejeter le dégoût qui s'ensuivait toujours sur la passagère, il a lié cette nausée à lui-même[71].

Rachid essaie enfin de se découvrir. Il se considère comme porteur d'une boue avec laquelle il essaie d'éclabousser autrui. On décèle chez Rachid le même sentiment

66 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 471.

67 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 475.

68 *Ibidem*, p. 475.

69 *Ibidem*, p. 476.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*, p. 477.

de honte que l'on a vu précédemment chez Amok. En gardant sa mémoire dans le secret comme nous avons pu le voir au début de notre analyse, en refusant de répondre aux invitations d'Omar à se souvenir, il a voulu se préserver de cette honte qu'il ressent à l'instant où il se livre à l'aimée, car, selon J. P. Martin, « Le secret comme l'oubli volontaire, masque le spectre de la honte[72]. » Rachid a traîné avec lui son fardeau et le changement d'espace n'a en rien aidé à sa rémission, il n'a pas favorisé sa guérison tant et si bien qu'il n'a pas pu habiter le nouvel espace et poser là son bagage, le dégoût de lui-même était toujours là. Il est conscient qu'il lui fallait tout seul trouver la clé pour évacuer sa souillure :

> Un matin, il ouvrit un cahier, tourna le dos à Nfissa et commença à écrire… Il avait cru qu'il pourrait évoquer la guerre, ce ne fut point elle qui ressuscita… en arrière, les couleurs et les bruits se levaient, quelques ombres, un gémissement anonyme de femmes, en arrière… là où il fallait trouver un raccord… avec quoi ? Les jours suivants, il fut assuré davantage qu'il devait ranimer un passé plus profond; il persévéra, s'acharna[73].

Rachid était résolument décidé à se guérir et, par l'écriture, il essayait de fouiller dans sa mémoire. Il voulait agencer les mots afin de réussir à se raconter une histoire acceptable. Il se mettait « sur les traces de lui-même », il avait besoin de « posséder le passé » et l'écriture était le début de solution, une thérapie. Primo Levi [74], dans un entretien dans la revue littéraire *Europe,* parle de la nécessité de raconter [75]. Il dit en évoquant son retour d'Auschwitz qu'il sentait toujours le besoin de raconter son histoire partout et même à des inconnus. C'est de là que lui est venue l'envie d'écrire. Pour lui, écrire était devenu une forme de thérapie.

Pendant que Rachid se débat pour sortir de son tourment, Amok essayait aussi de communiquer à Amandla le récit de sa vie, mais il ne trouvait pas les mots pour tout narrer d'un coup :

> Ils avaient évoqué leurs familles. Il avait dit ce que les mots pouvaient énoncer. Le reste ne venait pas si aisément. Elle ignorait qu'il y a seulement quelques mois, il travaillait avec acharnement à l'effacement de la lignée. C'était pour

72 Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 214.

73 Assia Djebar, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 479-480.

74 Primo Levi, « La nécessité de raconter », in *Europe revue Littéraire*, n° 926-927, juin-juillet 2006.

75 Ce besoin est également exprimé dans les premières pages de *Si c'est un homme* et dans les dernières pages de *La Trêve* et revient régulièrement dans son œuvre.

> cette raison qu'il tombait en panne une fois sur deux quand ils devaient faire l'amour[76].

Amok se trouvait également poussé par une femme vers une destination qu'il ne se sentait pas prêt à prendre : elle attendait un homme et pensait l'avoir trouvé en lui. Les attentes d'Amandla dépassaient ses capacités : « il ne se sentait pas être à la hauteur d'un rêve si puissant [77] ». Il avait des habitudes de solitaire et surtout il se sentait vide, il n'avait donc rien pour incarner le super héros que désirait la jeune femme. « Lorsqu'on ne savait de soi-même que les innombrables limites, aucune raison objective ne nous poussait vers les autres[78] ». Il savait qu'il « devait tout lui dire avant de ne plus pouvoir la toucher, c'était difficile parce que son renoncement avait déjà quelques années [79] ». Tout comme Nfissa devant les bribes de confessions de Rachid, Amandla n'a pas réussi à comprendre la brisure d'Amok. Elle n'acceptait pas son refus de retourner sur la terre natale. Son entêtement pour ce retour au pays commençait à exaspérer Amok. Cependant, un événement inattendu parvient à contraindre Amok à rentrer au pays et le met face à ses fantômes : le décès de Shrapnel va finalement l'obliger à retourner vers l'origine, mais pour lui « le pays avait changé. Il avait suivi son chemin. […] Il avait revu des bâtiments connus jadis. Serré avec joie des mains de vieux camarades croisés au hasard des rues. Pourtant, il n'était plus de là[80] ». Les années d'absence et l'histoire qu'il renferme avaient finalement rendu le pays étranger à Amok pour qui désormais :

> Le pays, c'était l'enfance. C'était la source. Pas la destination. C'était cela maintenant qu'il lui fallait trouver. *L'intra muros* apportait l'apaisement. Aucune réponse cependant. Ici non plus ce n'était pas chez lui. Il n'y avait jamais posé ses valises. Tenant à la main ses lourds bagages pendant plus de dix ans. Il était temps de s'en défaire. Il le savait. Le souhaitait. Sans décider où[81].

La terre natale n'avait pas apaisé Amok, il sentait qu'un lien l'unissait toujours à ce pays, mais il savait qu'il n'était pas le lieu de son établissement. La fragmentation de ce personnage fait qu'il est dans une sorte de paratopie du lieu[82]. Sa terre n'est pas sa terre. Le souvenir de son passé éveille en lui l'instabilité des espaces.

---

76 Léonora Miano, *Les alouettes naïves*, *op. cit.*, p. 275.

77 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 276.

78 *Ibidem*, p. 293.

79 *Ibidem*, p. 276.

80 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 349.

81 *Ibidem*, p. 353.

82 Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

Amok ressent une tranquillité provisoire sur la terre d'accueil simplement du fait de l'anonymat qu'elle lui confère. Mais il n'a définitivement pas trouvé le moyen de se vider, d'évacuer la charge en lui. Il avait mis un terme à sa relation avec Amandla, devenue trop oppressante pour lui, puisqu'elle était résolue à s'installer là où lui ne se sentait pas capable de repartir. Le voyage vers la terre natale n'avait pas renforcé leur couple : « il devrait d'abord exister[83] » avant de se décider à faire de la place à la jeune fille dans sa vie, parce qu'il considérait qu'« on ne pouvait envisager de rencontrer l'autre sans être rien soi-même[84] ». La mort subite du seul ami n'avait pas allégé son fardeau. La solitude l'envahissait. Contrairement à Rachid qui a trouvé dans l'écriture un moyen de se retrouver et d'évacuer le trop-plein de mémoire, Amok devait se trouver un lieu pour essayer de s'offrir « une existence supportable [85] » : c'est dans ce lieu qu'il comptait poser sa charge et trouver les mots pour se dire et exister enfin.

Conclusion

Les textes d'Assia Djebar et Léonora Miano essaient de répondre au questionnement de Jérôme Porée. Comment mettre de l'ordre dans ce désordre, sans méconnaître au même moment la réalité qu'il révèle ? Il faudrait un récit infini. Mais ce récit justement n'existe pas[86]. Se risquer à « la mise en fiction d'un réel ineffable[87] », contourner le réel en ayant recours aux artifices rhétoriques de l'écriture littéraire afin de pouvoir narrer l'inénarrable et parvenir à créer une continuité logique et chronologique du récit. L'inénarrable de la migration, ce sont toutes ces expériences vécues par le migrant et qui le maintiennent suspendu dans un nulle part permanent. Pour narrer l'irracontable, il faut créer un nouveau pouvoir de la parole à travers l'imagination, une parole qui va tenter de nommer l'inverse de la parole[88] parce que l'imagination seule peut tenter de rendre compte d'une réalité violente, et de la faire entendre comme vraie.

---

83 Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 360.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*, p. 359.

86 Jérôme Porée, « Les limites du récit », *op. cit.*, p. 43.

87 Catherine Mazauric, « Les Mensonges de la mémoire », *op. cit.*, p. 305.

88 Il s'agit d'une référence à ce pouvoir qu'a la littérature de sublimer les choses, cette capacité de nous donner à voir de la beauté dans de la laideur. Voir à ce propos Michel Picard, *La Littérature et la mort*, *op. cit.*, p. 9.

À travers la représentation de l'instabilité psychologique de Rachid et Amok, nous avons pu voir que la migration suppose qu'un deuil soit effectué et que, quand cela est impossible, s'en suit une métamorphose psychologique qui peut s'avérer très douloureuse. Cette expérience douloureuse et traumatique en vient à transformer les formes de représentation personnelle et collective du migrant. Raconter c'est vivre, c'est se reconstruire mais étant dans l'incapacité de narrer, Rachid et Amok se retrouvent comme bloqués par les séquelles traumatiques de l'expérience qui les rendent prisonniers du souvenir. Ils sont focalisés sur l'instant de la souffrance et l'épaisseur anthologique du présent disparaît pour emprunter les mots de Paul Ricœur [89]. Dans leur lutte, la mémoire est apparue comme un bon rempart. Des mémoires meurtries, violentées qui deviennent sélectives. Elles trient, elles occultent, elles enfouissent, elles refoulent et quand elles se souviennent, elles ne parviennent pas à trouver les mots pour partager l'expérience, raconter la déchirure et évacuer le trauma. Les récits de ces deux personnages nous ont montré que la mémoire était un recueil d'images où certaines pouvaient s'estomper, d'autres s'y graver, et y rester à tout jamais. Chaque image étant comme un fil, toutes les images forment ensemble une tapisserie émotive complexe et c'est cette tapisserie qui raconte une histoire. L'histoire de notre passé.

89 Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », *op. cit.*, p. 3.