

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



La femme en colère : la violence de Moze de Zahia Rahmani

Brigitte Stepanov

Volume 17, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069212ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2473>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stepanov, B. (2020). La femme en colère : la violence de Moze de Zahia Rahmani. *Voix plurielles*, 17(1), 93–108. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2473>

Résumé de l'article

Cet article aborde la question de la colère et de la violence au féminin dans *Moze* (2003) de Zahia Rahmani, un roman qui se penche sur l'histoire d'un harki – de même que *l'Histoire des harkis* – et de la vie de sa famille après son suicide. Plusieurs formes de violence – tant physiques que textuelles – y sont soulignées, ainsi que l'oscillation entre le privé et le public, le souvenir individuel et collectif, le passé et le présent, la France et l'Algérie. Je soutiens que la narratrice, la fille du harki qui donne son nom au roman, utilise la parole non seulement comme réponse à la violence coloniale, à titre de réplique enragée et violente aux injustices commises contre les harkis, mais encore comme une manière de vaincre le traumatisme de la colonisation et de faire le deuil de ce passé terni.

© Brigitte Stepanov, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La femme en colère : la violence de *Moze* de Zahia Rahmani

Brigitte STEPANOV, Université Brown

& now it is time for catharsis

Juliane Okot Bitek. « Day 19. » *100 Days* (87)

Publié en 2003, *Moze* de Zahia Rahmani est un roman de colère. Texte largement autobiographique d'une forme « indéterminée » (49:56) selon Rahmani, il présente la vie de celle-ci, née en Algérie en 1962, venue en France en 1967 – d'abord au camp de Saint-Maurice-l'Ardoise, installée ensuite dans l'Oise – et dont le père harki s'est suicidé le 11 novembre 1991 en Picardie. Le récit décrit la relation de la narratrice à sa famille ainsi qu'à la France et à l'Algérie, et expose les multiples strates de l'indignation de cette femme : la colère contre son père, contre le pays colonisateur, contre le pays colonisé, contre le colonialisme de manière générale – pour ne nommer que quelques exemples. L'histoire de son père, un homme vu comme un criminel à la fois par la France et l'Algérie au moment de l'indépendance de ce pays-là, devient celle de sa fille, cible elle aussi de ce regard avilissant des autres, femme elle-même impliquée dans cette désignation de criminel entièrement injuste. *Moze* devient donc un témoignage de la vie des femmes auprès des harkis et, après la mort de ces maris, de ces pères, de ces « oubliés de l'histoire », comme les nomme Michel Roux dans son livre, *Les harkis, ou, les oubliés de l'histoire, 1954-1991*, consacré à l'analyse approfondie de la politique et de la psychologie des harkis, un sujet toujours tabou. Le roman de Rahmani est également une manifestation de la rage, voire de la violence, au féminin, par rapport à la qualification de *Moze* comme un être de l'entre-deux : entre la France et l'Algérie, entre la colonisation et l'indépendance, entre la trahison et la patrie.

Harki, du mot arabe *haraka*, qui signifie « mouvement », désigne des Algériens, qui comptaient au moins deux-cent mille, qui se sont engagés dans l'armée française pendant la guerre d'Algérie (1954-1962) en tant que supplétifs. Depuis 1962, le mot cible un groupe plus large d'Algériens habitant en France. Abderahmen Moumen explique l'origine et l'usage du terme, pendant la guerre d'Algérie et puis après, de manière suivante : « The term 'Harki' strictly speaking designates a 'Français de souche nord-africaine (FSNA)' [...] and/or a 'Muslim' according to colonial terminology from this period. This designation also applies to Algerians who

served as auxiliary soldiers in the French army in a *harka* [auxiliary unit] during the conflict from 1954 to 1962 » (2). Quant à Mohand Hamoumou, le terme « harki » « est la plupart du temps porteur d'une connotation de trahison » (25). Rahmani elle-même décrit les harkis comme des êtres « [b]annis sans nom, soldats supplétifs des armées coloniales, devenus traîtres à leurs pays » (« *Musulman* » roman, 37), mettant l'accent encore une fois sur le caractère calomnieux de ce terme. D'évidence, le mot « harki » sous-entend une histoire extrêmement complexe et une politique très controversée : grand nombre de harkis ont été massacrés par le FLN (Front de libération nationale) / l'ALN (Armée de libération nationale) à la suite de l'indépendance de l'Algérie. En outre, ceux qui, après avoir été emprisonnés et souvent torturés, ont réussi à s'échapper en France ont été abandonnés par ce pays-là – par lequel ils étaient censés être protégés (Hamoumou 35) – et mis dans des conditions de misère (39). Ce délaissement représente encore une violence sociale et une autre manifestation de la cruauté du système colonial :

Ces massacres, qui firent plus de cent mille victimes, gênent également la population française. Car si les Algériens les ont commis, la France, par sa passivité, les a permis : son armée présente en Algérie jusqu'en 1964 ayant reçu l'ordre de ne pas intervenir. Les intellectuels, de gauche notamment, qui furent si prompts à dénoncer la torture et les crimes de l'armée, demeurèrent étrangement aveugles ou silencieux sur la barbarie du FLN. (44)

Ainsi, si le mot « harki » décèle très souvent la trahison, de même le terme évoque le « trou de mémoire » (25) qui est l'histoire des harkis, ce qui souligne un des nombreux aspects honteux de la colonisation française et un désir d'oubli – plus largement le déni mémoriel – dans le contexte postcolonial. En effet, l'histoire des harkis est circonscrite par le silence de manière générale – du côté des Français, des Algériens, des chercheurs sur la guerre d'Algérie et, jusqu'à récemment, de la part des harkis eux-mêmes : « De part et d'autre de la Méditerranée, les harkis [...] restent le tabou des tabous » (26).

Cela dit, depuis une vingtaine d'années surtout, une réponse littéraire à cet oubli désiré, à ce passé terni s'est établie. Plusieurs ouvrages, écrits en particulier par des femmes, font un travail d'attestation, de commémoration et de réhabilitation en se penchant sur l'histoire des harkis et en mettant en valeur des protagonistes féminins : *Fille de harki* (2003) de Fatima Besnaci-Lancou, par exemple, qui mentionne la manière dont tous les membres de sa famille étaient vus comme des harkis criminels en raison de son père, ainsi que *Mohand le harki* (2003) de Hadjila Kemoum ou bien *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche, publié aussi en 2003. Plus récemment, *L'art de perdre* d'Alice Zeniter, qui a été récompensé, parmi plusieurs autres prix littéraires, par le prix

Goncourt des lycéens 2017, cherche encore une fois à rompre le silence au sujet des harkis avec sa protagoniste Naïma. Ces femmes, qui habitent trop souvent la périphérie, réclament leur voix dans ces textes. Et nous, comme lecteurs, sommes témoins de leur refus d'un crime qui n'est point le leur, de leur rage fructueuse qui évoque la violence et l'injustice de la société envers les harkis et leur famille. *Moze* est un autre exemple d'un tel texte et si, comme le constate Dori Laub, « [w]hat ultimately matters in all processes of witnessing, spasmodic and continuous, conscious and unconscious, is not simply the information, the establishment of the facts, but the experience itself of *living through* testimony, of giving testimony » (70), ce sont précisément ces deux idées d'information et d'expérience que le roman de Rahmani montre clairement. *Moze*, c'est l'établissement des faits par rapport à la vie du père de la narratrice ; c'est aussi le processus de donner ces faits-là. En tant qu'écriture, à titre de prise de parole pour Rahmani et en qualité de lecture pour nous lecteurs, ce roman est l'épreuve même d'une brutalité qui confronte la violence commise contre les harkis.

Dans un premier temps, il s'agit dans cet article d'analyser les manifestations de la violence – collective, individuelle et léguée – dans le texte de Rahmani. Ensuite, je montre que le récit, que la narration même, est une forme de violence de la part de la narratrice, mettant l'accent, dans mon étude, sur le fait que c'est une femme qui parle, qui répond à la violence coloniale avec une violence au féminin. Enfin, je soutiens que l'écriture et la parole sont non seulement les vecteurs de la colère et de la violence émotionnelle de celle-ci, mais également une manière cathartique de surmonter cette colère perturbante, comme la narratrice l'écrit : « Il faut le dire, c'est vrai qu'il y a eu dans ce pays un acte grave ! Il faut l'écrire. Il faut parler, parler de ce qui a eu lieu ! Parler avec ceux-là qui l'ont vécu. Parler avec eux pour taire la violence, parler pour que la parole exerce son droit, [...] parler pour que les larmes viennent enfin, parler pour que l'homme ne tue plus, [...] parler pour toutes ces femmes... » (136). Par conséquent, j'analyse l'importance de parler de la rage pour vaincre le traumatisme de la violence, un acte dont les enjeux touchent au pouvoir de la narration – à la fois orale et écrite – de soulager, de même que, de manière plus large, interrogent comment continuer à vivre après une existence définie par la violence.

***Moze* et ses dichotomies**

Moze est le premier roman d'une trilogie. Rahmani fournit davantage d'information sur sa vie, l'évasion et ensuite l'exil de son père et de sa famille dans « *Musulman* » roman (2005) et

continue à réfléchir à la politique de son identité et au traumatisme de sa famille dans *France, récit d'une enfance* (2006), mais la série, et surtout son premier volet, a été relativement peu étudiée. Néanmoins, Susan Ireland, dans son article « Facing the Ghosts of the Past in Dalila Kerchouche's *Mon père, ce harki* and Zahia Rahmani's *Moze* », identifie les antithèses qui sont le plus souvent soulevées dans l'analyse de *Moze* en faisant mention des va-et-vient entre le public et le privé (304), le passé et le présent (306) et les souvenirs individuels et communs (310), tout en interrogeant, elle aussi, la parole et son usage dans ces textes. Sabrinelle Bedrane aborde des thèmes qui ressemblent à ceux d'Ireland – la question de communauté et d'identité nationale, l'oscillation entre mythe collectif et histoire personnelle, la « porosité des sphères du public et du privé » (661) –, mais par l'intermédiaire des concepts de l'animal et de la déshumanisation, cherchant à établir des liens, voire une progression entre les trois romans de Rahmani. Laura Reek, par contre, met l'œuvre de Rahmani en dialogue avec Jacques Derrida et examine l'hospitalité dans la trilogie, soulignant encore une fois les allées et venues dans ces textes :

In the balance that she has struck between the poetic and the political [...] and in her simultaneous defense of *accueil* and anonymity, Rahmani has emerged as a unique and provocative voice among authors who have made and who continue to make Franco-Maghrebi crossings – her literary dialogue with Jacques Derrida, a Franco-Jewish pied-noir, being one of them. (86)

Dans cette analyse, j'illustre aussi que *Moze* est un roman polyphonique et hybride de manière temporelle, spatiale, culturelle, narratologique. Il transmet une histoire aussi personnelle que collective, le présent de même que le passé, interrogeant la politique et l'histoire de l'Algérie par rapport à la France par le biais de multiples perspectives : du père, de la mère et surtout de la fille narratrice, une femme qui s'empare de la langue pour exprimer l'injustice et pour surmonter ainsi un traumatisme colonial.

Une violence à la fois collective et individuelle

Un grand nombre de conflits traumatisants marquent la vie du père qui, d'une part, mettent en évidence une violence collective et un souvenir historique de ce traumatisme. Cette souffrance communautaire fait écho à ce que Jeffrey Alexander théorise en tant que traumatisme culturel, un phénomène qui se produit lorsque « members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways » (1).

Cathy Caruth, en faisant allusion à Freud et son *Moses and Monotheism*, constate également que le traumatisme peut être partagé par une collectivité : « history, like trauma, is never simply one's own, [...] history is precisely the way we are implicated in each other's traumas » (24). D'autre part, le traumatisme en question est personnel, car il existe évidemment une mémoire individuelle de la violence qui est faite au père. « Il fut arrêté, torturé, interné, vendu, déplacé, recelé, acheté, déplacé. [...] Durant cinq années, il fut interné, transféré, frappé, négocié, racheté, emprisonné, torturé, recelé, déplacé, frappé, vendu, racheté » (22), raconte la narratrice, soulignant l'expérience atroce de son père. La répétition des participes passés rappelle d'ailleurs la structure même du traumatisme, c'est-à-dire « an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena » (Caruth 11). Moze a vécu Vichy à dix ans, les massacres de Sétif à quinze et la guerre d'Algérie à vingt-quatre. Puis, sa fille explique la façon dont la violence a continué à caractériser la vie de son père : « À vingt-six ans on tue son père. Et là, il est foutu. Mais jusqu'au meurtre de son père il est loyal. Ensuite, il a largement payé » (36). La narratrice continue et précise comment, en 1962, à la fin de la guerre, un grand nombre de harkis ont été tués ou emprisonnés malgré le pardon promis par le FLN. Moze a échappé au massacre, à savoir une tuerie qui a été dissimulée par la France et le FLN, et s'enfuit avec sa famille en France dans un camion de la Croix-Rouge. C'est à partir de ce moment-là, cependant, que de véritables problèmes commencent. Moze, exclu à la fois par les Français et les Algériens, se trouve toujours dans l'entre-deux, un soldat mort-vivant, ni français, ni algérien.

Plusieurs conflits coloniaux hantent le texte et reviennent dans la mémoire en même temps collective des harkis et individuelle au niveau de Moze. Il faut toutefois dire que la narratrice, qui elle aussi se trouve dans l'entre-deux dès son arrivée en France, souligne un troisième type de violence, celle qui est léguée ou transférée, qui met le doigt aussi sur l'idée d'un transfert de la criminalité des harkis à leur famille. « Ces hommes étaient-ils tous des monstres ? Et leurs enfants ? Leurs femmes ? » (42), demande la narratrice, indiquant un déplacement de responsabilité – des hommes à leurs enfants, à leurs femmes. Pareillement, Rahmani, dans un entretien, laisse entendre un agacement, même une lassitude par rapport à cette violence léguée : « Les enfants des harkis : ils en ont marre d'être les enfants des harkis » (20 : 27). Et quoiqu'en 2001 Jacques Chirac ait nommé le 25 septembre comme journée d'hommage aux anciens harkis et que le 25 septembre 2016, cinquante-quatre ans après l'indépendance de l'Algérie, François Hollande ait reconnu la

responsabilité du gouvernement français dans l'abandon des harkis, de tels gestes ont été en grande partie symboliques (Besnaci-Lancou 119-120) et les familles des harkis continuent à être marquées par l'infamie. Rahmani souligne que ce sont les femmes en particulier qui sont maltraitées, vues comme des non-désirées et des boucs émissaires. Elle affirme que ce sont elles qui doivent faire face à la mort ou au suicide de leur mari, de leur père, et reprendre, dans une certaine mesure, le cours normal de la vie, témoignant en fin de compte que ces taches infâmes sont souvent indélébiles.

La prise de parole : une violence au féminin

Cette criminalité transférée du père à sa famille se reflète alors dans la cruauté coloniale et belliciste – personnelle et collective – qui se traduit en violence envers la narratrice, envers les femmes liées à Moze. Dans un village français, la famille déplacée de Moze souffre d'humiliations, d'actes de violence et d'une dévalorisation totale de leur vie, comme la narratrice le raconte dans un passage particulièrement bouleversant :

dans ce village on m'a lynchée. Trois jours après notre arrivée, j'ai voulu voir, regarder, m'avancer un peu. Cinq filles, des enfants, m'attendaient dans une impasse. Elles ont pris les pierres des murs tombés, des pierres blanches qu'elles m'ont jetées au visage et sur le corps. J'avais mal et je voyais mon sang couler. Je ne connaissais personne. J'ai eu peur, je n'ai pas pu crier. J'ai alors fait la morte. [...] Ma mère a renversé sa tête en me voyant. (69)

De manière frappante, l'incident du lynchage tourne entièrement autour des femmes. La violence est organisée par un groupe de filles et l'acte cible une fille. De plus, c'est sa mère, une femme, qui prend soin d'elle lorsqu'elle rentre à la maison. De manière poignante, des pierres blanches sont juxtaposées à du sang rouge, un contraste qui met l'accent sur la brutalité de l'événement. Au cours de cette scène, nous sommes donc témoins à la fois de l'innocence et de la brutalité de la femme comme victime ainsi que bourreau. D'ailleurs, cet épisode établit l'importance notable de la présence féminine dans le texte, car si ce groupe de filles met en évidence une rage, une violence de manière physique envers la narratrice, celle-ci répond à cette violence, à cette rage au féminin de manière textuelle.

Plusieurs dimensions de la violence au féminin sont manifestement présentes dans ce texte. D'abord les femmes de la famille de Moze sont vues comme criminelles en raison de leur association avec lui – ce qui entame une violence réelle envers elles. Mais encore une violence de la langue se fait entendre par le biais de la colère, une force transformatrice qui donne à la femme

– à la suite de tous ces actes atroces – une voix et l’aplomb pour les exprimer. Si la narratrice a peur, se trouve incapable de crier et fait la morte lorsqu’elle est lynchée, c’est après la mort réelle de son père qu’elle réclame sa vie, qu’elle arrive enfin à s’exprimer, à vociférer, qu’elle n’éprouve plus de frayeur : « Père je n’ai plus peur » (175), dit-elle. C’est quand la mort libère son père de la peur qu’elle essaie de se libérer elle-même de cette hantise grâce à l’écriture. De plus, cette délivrance est à la fois personnelle et historique, pour reprendre les oscillations clés du roman : ce sont son histoire et la colère incroyablement légitime de sa famille qu’elle raconte, ainsi que le récit collectif du traumatisme des harkis qu’elle présente ; c’est donc une réponse plus générale au colonialisme qu’elle donne. Comme l’a écrit Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre*, mettant en relief la violence pure du colonialisme et soulignant le fait qu’une telle cruauté nécessite une réciprocité aussi brutale : « Le colonialisme n’est pas une machine à penser, n’est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l’état de nature et ne peut s’incliner que devant une plus grande violence » (61). La réaction à cette violence coloniale, nous la comprenons dans la narration, dans la prise de parole – textuellement violente comme nous allons le voir sous peu – de la narratrice de *Moze*.

Encadré d’un prologue et d’un épilogue, le roman de Rahmani est découpé en cinq chapitres : « La mort », « La sépulture », « La justice », « La femme de Moze » et « Moze parle ». Ces divisions représentent cinq variations sur un thème, celui de la vie à la suite de l’exil, de l’existence après la guerre et, en conséquence, de la violence coloniale de manière plus globale. Ainsi, l’histoire tourne autour d’un homme – Moze –, mais elle est entièrement racontée par des femmes : d’abord par la fille de Moze qui parle à un enquêteur français au sujet de la mort de son père, subséquentement par cette même femme et sa sœur qui rentrent en Algérie pour la sépulture de Moze, ensuite par la première fille de Moze qui est reçue par la Commission nationale française de réparation, et encore par la femme de Moze qui raconte des fables, puis enfin par la voix de Moze, dont s’empare sa fille la narratrice. Ce sont elles, les femmes liées à Moze, qui portent le fardeau de cet homme : la violence de la guerre d’Algérie, la violence des Français et du Front de libération nationale envers les harkis, et encore la violence et le traumatisme de la trahison de ces deux pays.

L’importance de faire parler la violence est vue dans la langue du roman qui est saturée de haine, de furie et d’exaspération. La prose assume un style, un ton, qui à la fois touche le lecteur, inspirant en lui un pathos, et le choque en lui exposant les flagrantes injustices commises envers

la famille de ce harki. Rempli de longues phrases, d'onomatopées, de jurons, de points d'exclamation, de bribes de phrases, le texte fait également usage de mots qui sont souvent reliés par des traits d'union pour indiquer un élan coléreux qui aboutit à l'essoufflement. Ces mots collés montrent non seulement l'indignation, mais encore la difficulté de décrire la réalité des harkis et la nécessité de créer de nouveaux signifiants, des néologismes pour faire référence à cette identité insoluble, à cette dépossession de soi en raison de la colonisation, de la trahison par la France ainsi que par l'Algérie qui mène à une existence dans l'intermédiaire ; entre les deux qui n'est ni l'un ni l'autre, ces traits d'union soulignent précisément l'entre-deux. Le livre fait preuve de plusieurs exemples de passages comme celui où la fille de Moze explique l'état mort-vivant de son père, qui est d'ailleurs le statut de tous les harkis, morts bien avant leur décès réel : « Fille, fils, de père-soldatmort-faux-français-traître, même douleur. Ton père, l'ignoré-français-indigène-arabe, il fallait le tuer. [...] Toi, chair de rien, soldatmort, il fallait te tuer. Te montrer mort. T'exhiber. Ne pas te laisser partir. [...] À la guerrrrrrrrrrre soldatmort » (21), elle dit, ou crie plutôt, comme si elle hurlait de manière audible ces mots en faisant semblant d'être un soldat français en train de parler à des harkis, à des *soldatmorts*. À un autre moment, dans un paragraphe qui comprend cinq phrases qui se terminent toutes par un point d'exclamation, elle extériorise son agacement en s'écriant : « Sept enfants, harki de merde ! Ministère de la Santé de merde ! » (34). Rahmani emploie également des questions rhétoriques qui indiquent une rage et surtout un désespoir, de même qu'elles remettent en question les accords d'Évian, la Convention de Genève et, de manière plus générale, les droits de l'homme (voir 45). Les harkis sont vus comme des non-humains, comme des animaux dans le meilleur des cas – Moze est humilié et traité de chien (voir surtout 48 ; 53-54) –, comme « de[s] résidus humains [...] d[']une] citoyenneté inachevée » (61) ; « Être harki, c'est être ce rien, c'est vivre en étant ce rien ! » (73). À juste titre, en verbalisant une rage évidente, la narratrice continue à crier ses phrases : « De quelle douleur je parle ? De celle qui donnait envie de le voir mort ! » (70).

À un certain instant dans son analyse, en faisant allusion à Caruth et à l'idée que les traumatismes « crient », Ireland décrit le roman de Kerchouche, *Mon père, ce harki*, comme un « livre-cri » (306). Elle utilise cette même désignation lorsqu'elle évoque un extrait de *Moze* où le mot « hurler » est utilisé : « In a passage that recalls Kerchouche's 'cri', the emphasis on the verb 'hurler' and the evocation of a series of key concepts related to the treatment of the *harkis* creates a powerful impression of continuing pain and illustrates the need to engage in a public discussion

of these issues » (309). À un autre moment, Ireland constate que Rahmani recourt à un style sobre, dénudé : « Rahmani uses a minimalist, telegraphic style to draw attention to the multiple forms of violence to which her father, like many others, was subjected before he managed to escape to France » (308). Et pourtant, j’irais plus loin en comprenant le texte en entier comme un débordement de la parole. Les répétitions et les néologismes ne sont point minimalistes, mais deviennent des manifestations maximalistes – si nous pouvons les appeler ainsi – de la rage et ainsi de la violence textuelle de la narratrice. En outre, ce n’est guère ce seul passage qui « crie » ; *Moze*, c’est un « livre-cri » à tous moments, un roman dont les descriptions frappent le lecteur, un texte vif de souvenirs émouvants et déchirants, une véritable mise en mots de la violence coloniale et une riposte à celle-ci.

De plus, ce n’est pas uniquement la narratrice qui parle, qui s’exprime dans le livre, mais encore, à travers elle, sa sœur, de même que sa mère. Le quatrième chapitre de ce texte, que Rahmani identifie d’ailleurs comme pièce de théâtre sans didascalies (50:25-50:34), est un dialogue entre la narratrice et sa mère où sont également mélangés des extraits de journal intime. La narratrice se penche sur la puissance de cette femme qui l’a élevée : « Elle me parle cette fois de sa guerre de femme. Les cinq ans sans Moze. Elle me dit son ardeur, celle qui lui fut nécessaire pour maintenir ses enfants en vie. Elle me dit sa joie. Celle d’avoir surmonté des temps ombrageux » (155), raconte-t-elle. Elle ajoute : « Ma mère depuis toujours excelle dans un genre que l’on appelle les contes et les fables. Pour maintenir les siens près d’elle, elle improvisait aussi d’interminables histoires tout en les occupant à des activités longues et fastidieuses » (156), en mettant l’accent sur la persistance, la ténacité de sa mère, ainsi que sur sa confiance dans les mots pour venir à bout de l’attente, de la tristesse. Le récit est de cette façon également important pour la mère de la narratrice, les mots étant pour les deux femmes une manière de surmonter la peine, l’ennui du quotidien et les difficultés de la vie devenue aporétique en raison de Moze, de la guerre et de la politique coloniale.

À la lumière de Spivak et de Bhabha : la parole et son pouvoir

La narration au féminin, cette parole féminine, est notable parce qu’elle réclame une histoire refoulée, celle de l’Histoire écrite en majuscules, en même temps qu’elle revendique une voix – algérienne en France et féminine de manière générale – qui est trop souvent étouffée, esquivée, niée. Ce n’est plus, dans le cas de Rahmani, une question de la *possibilité* de la voix

subalterne – « Can the subaltern speak ? » pour faire écho à Gayatri Chakravorty Spivak –, mais la manifestation même de cette parole. Dans *Moze*, Rahmani donne une réponse positive à la question de Spivak avec cette sortie du mutisme, de l'oubli, en faisant parler – et en faisant entendre – les harkis et les femmes. Le texte de Rahmani dans sa polyphonie et son intersection de cultures – les voix des femmes et des harkis au sein du système français, depuis l'espace hégémonique – habite également un type de « tiers-espace » ou d'hybridité. Ce serait un espace que Homi Bhabha, à la suite de Spivak, aurait décrit comme celui du croisement de plusieurs cultures, un site de rencontre, mais aussi dans ce cas en particulier un lieu de discorde, de dispute. En dépeignant un tel espace liminaire, Bhabha écrit :

The borderline work of culture demands an encounter with « newness » that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent « in-between » space, that innovates and interrupts the performance of the present. The « past-present » becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living. (10)

Bien que Bhabha décrive ici une frontière littérale, celle qui existe entre le Mexique et les États-Unis, et son fonctionnement dans l'œuvre de l'artiste contemporain Guillermo Gomez-Peña, nous pourrions d'une manière parallèle situer le travail de Rahmani sur une frontière métaphorique, qui désigne encore une fois une hybridité dans l'intervalle du passé et du présent, entre le collectif et le particulier, entre le privé et le public, parmi deux lieux et deux cultures : l'Algérie et la France. Cette frontière-ci serait une limite qui déplace, tout en le déconstruisant, le récit hégémonique, jusqu'à contrer la position controversée de Spivak que « the subaltern cannot speak » (308) ; elle affirmerait en revanche que la subalterne – cette femme algérienne d'un père harki, habitant en France – peut parler et faire preuve d'une parole, parole à la fois enragée et soulageante. Dans *Moze*, nous lisons, nous entendons, une parole qui donne force, voire vie en fournissant une réplique à une violence léguée et qui elle-même finit par constituer un legs.

Faute d'espace, je ne peux pas me permettre d'analyser en profondeur les différences et convergences entre Spivak et Bhabha. Ilan Kapoor fournit un résumé des articulations entre ces voix de la théorie postcoloniale et montre comment, grâce à Bhabha et à son concept d'hybridité, il est possible de comprendre la possibilité d'un subalterne qui, effectivement, parle :

Bhabha devotes substantial space to elucidating how hybridity can create openings for agency ; as a result, his work takes on a distinctive and innovate political character (especially relative to Said's and Spivak's). For, discursive instability,

while rendering the master's narrative contradictory and ambivalent, can also empower the subalterns to resist and interrupt it. (563)

Dans le cas de *Moze*, le manque d'appartenance à l'Algérie ou à la France, qui produit un état intermédiaire ou hybride, est ce qui donne l'élan à la rage de la narratrice et c'est ainsi précisément ce qui lui permet de reprendre le pouvoir, de faire preuve d'une prise de la parole, d'avoir une certaine agentivité, comme Bhabha l'écrit dans son essai « Cultural Diversity and Cultural Differences » : « it is that Third Space [...] which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meanings and symbols of culture have no primordial unity or fixity ; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew » (208). Dans *Moze*, il n'est même pas question de *réhistoricisation*, mais d'historicisation tout court, qui ne mène pas tout simplement à une émancipation de ce passé, mais à la confrontation de la violence de la France et à un processus de cicatrisation. Jean-Marc Moura explique que « [c]e site autorise une autre distribution du sens, une répartition différente des pouvoirs » (156) : c'est en narrant l'histoire de son père, à qui le pouvoir et la voix ont été ôtés, que la narratrice cherche à répartir le souvenir honteux des harkis sur ceux qui sont responsables de leur misère.

La prise de parole permet à la narratrice de sortir d'une position d'oppression, d'affirmer son droit par rapport à l'Histoire ainsi que d'effacer la honte familiale. À la fin du roman, *Moze*, réduit à une figure spectrale, proclame, en répétant un terme omniprésent dans le texte, ceci : « J'ai honte. Honte de ma honte. Honte d'avoir honte » (179), renforçant ainsi une thématique qui revoie à l'épigraphe du texte, une citation d'Elias Canetti : « L'unique bien qui soit resté à l'homme : libérer la honte ». L'existence même de ce roman, de son déluge d'émotion et de la révélation de la vérité injuste qu'est l'histoire des harkis, constitue un premier pas vers l'allègement de cette honte-là, une manière de lutter contre des marques d'infamie. Par conséquent, la question que *Moze* pose à sa fille à la toute fin du texte – « Faut-il pourrir la terre de ce pays de toute notre pourriture ? » (180) – donne l'impression d'être plutôt rhétorique que véritablement interrogatrice. À vrai dire, le texte exige un hommage aux morts, une reconnaissance des harkis en tant qu'hommes et non plus comme chair décomposée, comme pourriture inhumaine. La fille de *Moze*, porte-parole non seulement de son père, mais encore d'elle-même après une vie hantée par la guerre d'Algérie, se charge de faire parler cette violence pour, en fin de compte, finir par la vaincre, réussissant ainsi à défaire la honte qui y est associée. L'idée de surmonter les injustices de

l'Histoire et l'angoisse qu'elles engendrent amène au dernier élément analysé : le soulagement de la parole.

Le soulagement de la parole

Comme le dit Rahmani, « [l']indignité c'est quelque chose qui participe du fait que vous voulez écrire. Et puis aussi écrire ça vous permet finalement de trouver aussi de la sérénité » (47:57-48:05). En effet, même si la narratrice de *Moze* montre une rage et une violence narratives dans son texte, on comprend que sa colère mène à une certaine guérison : « breaking the silence constitutes an integral part of the process of healing and mourning » (Ireland 307). Fanon est du même avis : « Au niveau des individus, la violence désintoxique. Elle débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives ou désespérées » (90). Mais encore, « La violence du colonisé [...] unifie le peuple » (90), car la collectivité se trouve unie contre le système colonial. On retrouve ces deux niveaux dans *Moze* aussi. Il existe une dimension individuelle cathartique dans l'écriture de la violence, une désintoxication par le biais de la parole enragée pour la narratrice, mais ce processus même est un acte qui cible la collectivité, qui crée un entrepôt de mémoires. Comprendre ainsi le texte en tant qu'archive, en qualité de mémorial, fait penser à la notion de « postmemory » de Marianne Hirsch – « '[p]ostmemory' describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before » (5) – dans la mesure où le roman est la création, l'objet de cette génération d'après. Certes, ce n'est pas l'exemple le plus précis de « postmemory », car le concept se fonde aussi sur l'idée que la génération d'après ne se souvient du passé qu'à travers les histoires de ses aînés : « experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up » (5). Bien que la narratrice ait véritablement *vécu* ces épreuves – connaissant le passé non pas à travers des histoires, mais grâce à ses propres expériences – *Moze* est de toute manière mort et, en fin de compte, le texte vient après son décès. *Moze*, le livre, est donc l'incarnation même d'un « intergenerational [act] of transfer » (2), c'est-à-dire le résultat d'un souvenir qui vient après la mort. Autrement dit, la transmission intergénérationnelle des traumatismes, de l'expérience traumatique et de son souvenir, se produit dans l'absence du père, et le roman s'inscrit dès lors dans une longue lignée de textes qui lèguent, qui commémorent, qui exposent des vérités antérieures dans un effort de penser à demain.

Germaine Tillion, ethnologue française et résistante lors de la Deuxième Guerre mondiale, exprime ce même désir de cicatriser le présent pour guérir l'avenir : « C'est surtout à cause de demain qu'il faut [...] condamner [les crimes] aujourd'hui, et non à cause d'hier, par vengeance. La justice n'est pas faite uniquement pour qu'une vieille génération enseigne pédagogiquement un fragment d'histoire à la jeunesse » (Silvestre 35). À l'instar de Tillion, la fille de Moze recherche la justice pour que demain ne soit plus terni par les mêmes crimes. L'écriture enragée de Rahmani, ce récit d'une émotivité qui s'écoule d'elle, n'est aucunement un exercice pédagogique qui fait la morale, mais un acte purificateur, une manifestation de la voix et de la violence au féminin, une échappatoire au traumatisme colonial. Évelyne Ledoux-Beaugrand et Anne Martine Parent elles aussi identifient un aboutissement cathartique à cette écriture dans leur analyse du récit comme sépulture :

dénonçant le colonialisme et le traitement que la France a réservé aux harkis, exigeant qu'on reconnaisse l'histoire des supplétifs musulmans de l'armée française durant la guerre d'Algérie et que justice leur soit rendue, la narratrice [...] parvient peut-être [...] à se libérer de sa propre honte, ou à tout le moins à nommer cette honte [...]. L'écriture accomplit un travail de réparation, tissant un linceul de mots là où il n'y avait que honte et silence. (72)

En effet, le roman nomme cette honte, mais celle-ci est défaite par l'intensité de la colère qu'exprime la narratrice. L'écriture de Rahmani et la parole de la narratrice entament une réhabilitation du déshonneur du père en nommant les États – français et algérien – comme coupables dans cette affaire. Par conséquent, en remplaçant la disgrâce par une prise de parole, par la vocalisation de souffrances, le roman éclaircit le transfert injustifié de la criminalité de père en fille et réussit en même temps à faire le deuil du père. C'est à la fois un deuil « bureaucratique », lié à l'effort administratif que fait Rahmani d'effacer la faute et la honte du père en faisant reconnaître l'erreur de la part de la Commission nationale française de réparation, et un deuil plus psychique entre les membres de famille qui doivent faire face à un héritage de peine lorsque la narratrice rentre en Algérie. Dans les deux cas, le deuil se produit par un acte d'écriture, de narration, c'est-à-dire par une prise de conscience de la colère exprimée par cette femme, et par sa tentative de ridiculiser la criminalité que lui impose la société, la criminalité injuste que l'Histoire a infligée au père.

Comment vaincre le traumatisme de la violence ?

Et pourtant, Rahmani dans son texte ne réfléchit pas à la réparation ou à la réconciliation au niveau politique ou social ; au contraire, elle critique ardemment la Commission nationale de réparation à peine existante pour les familles des harkis. En revanche, Adam Small, écrivain sud-africain qui décrit un conflit bien différent de la guerre d'Algérie, mais qui apporte tout de même une réflexion pointue sur le traumatisme de la violence, note que « only literature can perform the miracle of reconciliation » (cité dans Krog 18). Quoique la narratrice de *Moze* écrive sa rage et cherche à effacer la honte et à défaire le silence, il n'y a pas d'efforts concrets de réconciliation de sa part. Elle le dit elle-même lorsqu'elle parle à sa sœur et proclame : « Tu veux un colloque, un symposium, une conférence internationale avec images d'archives ? Tu veux les faire parler ? Mettre les Algériens et les harkis ensemble ? Collabos qu'ils disent ! Tu veux qu'ils les entendent encore, qu'ils les prennent en pleine gueule ces insultes ? [...] Qui veut de la réconciliation ? » (90)¹. Un désir de rompre le silence de la part de la narratrice *et* de Rahmani est présent, mais ce souhait paraît exclure la possibilité même de la réconciliation officielle. Là où la narratrice maintient l'importance de faire parler la rage pour effacer le crime, elle ne soutient pas une réconciliation politique qui serait organisée par des gouvernements. En fin de compte, sa rage se traduit en méfiance vis-à-vis de l'autorité, en commentaire peu flatteur sur le système politique et social, un système qui se révèle tordu, inachevé, toujours et encore imprégné d'obstacles. En outre, l'hypothèse avancée par la narratrice serait celle d'une réconciliation qui s'accomplit sur le plan émotif et grâce à l'écriture ; c'est cela qui est nécessaire, dans un premier temps, à tous ceux et celles qui ont vécu un tel traumatisme, bien avant une quelconque réconciliation politique.

Ainsi les mots de la narratrice parviennent-ils à nous crier des vérités sur l'atrocité du colonialisme, de la trahison, de la vie des harkis. En s'attardant sur son propre récit, la fille du personnage qui a donné son nom au texte offre une réflexion sur l'écriture elle-même : « Par l'écriture je sais que je l'expose et le réduis. Par l'écriture je me défais de lui et vous le remets. Mais je rappelle, étant sa fille, que je suis aussi ce qui est venu par lui et qui le continue. Un legs » (24). L'écriture est une activité cathartique, un type de vomissement qui se débarrasse du mauvais, du non désiré, des pensées et des sentiments gênants, pénibles, destructeurs, abjects. Mais autant que cet exercice réduise dans une certaine mesure la violence, il arrive également à l'exposer et à léguer son souvenir. Faire parler la rage est nécessaire pour vaincre le traumatisme de la violence,

mais aussi pour faire entendre et connaître cette colère-là, pour « sortir de la culpabilité » (53:00) comme le nomme Rahmani et, en fin de compte, pour

parler pour que l'enfant joue, parler pour que la fille danse, parler pour que l'homme aime, parler pour que les hommes chantent, parler pour dire la mémoire, parler pour ne plus avoir honte, parler pour pouvoir se regarder, parler pour ne plus avoir peur, parler pour ne plus être seul pour ne plus souffrir, [...] parler pour vouloir vivre, pour ne plus oublier son père. Parler pour ne plus salir les tombes. Pour faire taire la mort. (136)

Mettre en mots l'indignation est crucial pour réduire la souffrance, pour rétablir le quotidien, pour se libérer de la mort pour pouvoir continuer, voire commencer à vivre.

Bibliographie

- Alexander, Jeffrey C. « Toward a Theory of Cultural Trauma ». *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley : U of California P, 2004.
- Bedrane, Sabinelle. « *Beneath the Underdog*, La trilogie de Zahia Rahmani ». *Contemporary French and Francophone Studies* 16.5 (2012). 655-663.
- Besnaci-Lancou, Fatima, avec Marie-Christine Ray. *Fille de harki : « Le bouleversant témoignage d'une enfant de la guerre d'Algérie. »* Paris : L'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2005.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York : Routledge, 2004.
- . « Cultural Diversity and Cultural Differences ». *The Post-Colonial Studies Reader*. Dir. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. New York : Routledge, 1990. 206-209.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1996.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte / Syros, 2002.
- Hamoumou, Mohand. « Les harkis, un trou de mémoire franco-algérien. » *Esprit* 161.5 (1990). 25-45.
- Hirsh, Marianne. *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia UP, 2012.
- Ireland, Susan. « Facing the Ghosts of the Past in Dalila Kerchouche's *Mon père, ce harki* and Zahia Rahmani's *Moze*. » *Contemporary French and Francophone Studies* 13.3 (2009). 303-310.
- Kapoor, Ilan. « Acting in a Tight Spot : Homi Bhabha's Postcolonial Politics. » *New Political Science* 25.4 (2003). 561-577.

- Krog, Antjie. *Country of My Skull*. New York : Penguin Random, 1998.
- Laub, Dori. « Truth and Testimony : The Process and the Struggle ». *Trauma : Explorations in Memory*. Dir. Cathy Caruth. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne et Anne Martine Parent. « Telle Antigone, relever le père harki. Le récit comme sépulture dans *Moze* de Zahia Rahmani ». *Études françaises* 52.1 (1990). 55-72.
- Moumen, Abderahmen. « 1962-2014 : The Historical Construction of Harki Literature ». *A Practical Guide to French Harki Literature*. Dir. Keith Moser. Lanham : Lexington, 2014.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.
- Okot Bitek, Juliane. *100 Days*. Edmonton : The U of Alberta P, 2016.
- Rahmani, Zahia. *Moze*. Paris : Wespieser, 2016.
- . « *Musulman* » roman. Paris : Wespieser, 2005.
- . Entretien avec Alison Rice. *Francophone Metronomes*
<http://francophonemetronomes.com/rahmani>.
- Reek, Laura. « The Law/Laws of Hospitality chez Zahia Rahmani ». *Contemporary French and Francophone Studies* 17.1 (2013). 80-88.
- Silvestre, Charles, dir. *La torture aux aveux : Guerre d'Algérie : l'appel à la reconnaissance du crime d'État*. Vauvert : Au diable vauvert, 2004.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge : Harvard UP, 1999.

Notes

¹ C'est Abdelaziz Bouteflika, président de l'Algérie du 27 avril 1999 jusqu'au 2 avril 2019, qui a comparé les harkis aux collabos (voir Besnaci-Lancou 121).