



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Lingue e Letterature Europee,
Americane e Postcoloniali
(doppio diploma in Études Françaises et
Francophones con l'università Sorbonne Nouvelle –
Paris 3)

Tesi di Laurea

**“Bâtisseuses de liberté
et de tendresse” : les
femmes dans la guerre
d’Algérie entre histoire et
littérature**

Proposition de traduction des poèmes au
féminin recueillis dans *Espoir et Parole* par
Denise Barrat

Relatore

Ch. prof. Giuseppe Sofò

Correlatrice

Ch. prof. Catherine Brun

Supervisore dell’attività svolta all’estero

Ch. prof. Olivier Bivort

Laureanda

Giorgia Cinti

Matricola 888019

[...]

la parole

est entre tes doigts

c'est dans ton corps

que tout parle

dans ton coude ta poitrine

dans ton sein plissé

dans ton ventre mou

c'est dans ta chair

que renaît la voix

Samira Negrouche, *Alba Rosa*

Remerciements

Je voudrais remercier mon directeur de mémoire italien, Monsieur Giuseppe Sofo, maître de conférences à l'Université Ca' Foscari de Venise et ma directrice de mémoire française, Madame Catherine Brun, professeure et directrice des presses à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Merci pour votre disponibilité, vos conseils ont été précieux et fondamentaux pour la réalisation de ce travail.

Merci à toutes les personnes rencontrées pendant ces années d'études en Italie et en France. Je garderai toujours un morceau de vous en moi.

Merci à ma mère pour avoir compris mes fragilités et m'avoir appris à les surmonter. Merci pour ta force et ton courage insolent. Merci pour tes mots doux.

Merci à ma sœur, Angelica. Tu m'apprends tous les jours à vivre avec stupeur. Tes caresses me réconfortent et ton sourire me réchauffe le cœur.

Merci à mon père pour m'avoir montré ses faiblesses. Grâce à toi, j'ai compris la valeur de la douleur et qu'aucune souffrance n'est éternelle.

Merci à mes grands-mères, Maria et Antonia. Vous êtes la lumière de ma vie, mon refuge.

Merci à mes tantes, Roberta et Sonia. Vous êtes chaleur, soutien, et douceur.

Merci à Mario. Tu m'as appris toutes les nuances de l'amour. J'espère que tes grands yeux continueront à me regarder avec tendresse, pour longtemps encore.

Merci à Pina, Alberto, Nicola et Darty. Votre présence dans ma vie est un phare indispensable. Vous êtes ma deuxième famille.

Merci à toutes les femmes de ma vie : Elena, Claudia, Eleonora, Lucia, Anastasia, Ester, Martina, Francesca, Rachele, Giulia, Vittoria et Anna. Merci pour les pensées, les joies et les tristesses que vous avez partagées avec moi. Vous faites partie de moi, pour toujours.

Merci à Andrea. Sans ton rire contagieux, ton support et ta sensibilité je n'aurais jamais atteint cet objectif. Tu m'as appris à me découvrir et je t'en suis infiniment reconnaissante.

Merci à Venise, merci à Paris. Vous avez réalisé mes rêves.

Merci à Assia Djébar, Anna Gréki, Danièle Amrane, Leila Djabali, Malika O'Lahsen, Nadia Guendouz et Zhor Zerari. Vous m'avez enseigné à lutter.

Abstract

Ce mémoire se pose comme but celui de prendre en considération le rôle des femmes dans la guerre d'Algérie, sous une perspective soit historique soit littéraire. Dans ce dernier domaine en particulier, notre objectif est de proposer une traduction des poèmes écrits par des femmes algériennes et contenus dans *Espoir et Parole*, recueil réalisé par Denise Barrat.

Dans le détail, le premier chapitre se compose de deux parties : les premiers paragraphes seront consacrés à un aperçu historique, très rapide, sur la guerre d'Algérie et sur l'expérience du maquis, tandis que, dans la deuxième partie, nous explorerons la position des femmes et leur engagement à l'intérieur du conflit.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous aborderons la question mémorielle liée à la guerre d'Algérie afin de montrer l'importance que les sources littéraires et artistiques peuvent avoir dans ce domaine. À ce propos, nous présenterons brièvement les œuvres littéraires et artistiques algériennes élaborées autour de la guerre, dans une période circonscrite, en considérant aussi bien le point de vue masculin que celui féminin. La dernière section de ce chapitre se focalisera spécifiquement sur la production poétique algérienne, dans la volonté de retracer son évolution des origines jusqu'au déclenchement de la guerre.

Enfin, le dernier chapitre visera à proposer une traduction des poèmes au féminin recueillis dans *Espoir et Parole* par Denise Barrat. À cet égard nous nous attarderons sur les implications traductologiques de cet ouvrage ainsi que sur l'explication de nos choix de traduction.

Table des matières

Introduction	7
Chapitre 1	10
1. La guerre d'Algérie : histoire oubliée des hommes et des femmes	10
1.1 Aperçu sur la guerre d'Algérie	11
1.2 La lutte au maquis : l'expérience des hommes	17
1.3 Les femmes et la guerre d'Algérie : la contribution de Djamila Amrane à la reconstruction historiographique de la lutte au féminin	20
1.3.1 La condition de la femme algérienne avant la guerre : de « lampe du dedans » aux premiers contacts avec le monde politique	22
1.3.2 Les femmes pendant la guerre d'Algérie : les différentes formes de lutte et l'expérience de la prison	24
1.3.3 Les femmes après la guerre d'Algérie: analepse historique	27
Chapitre 2	29
2. Guerre d'Algérie : la question des dénominations et des mémoires	29
2.1 La réponse littéraire : des individus qui racontent une collectivité et vice versa, prémisses sur le corpus	34
2.1.1 La littérature algérienne avant et pendant la guerre : textes d'affirmation identitaire et de lutte ...	38
2.1.2 La littérature algérienne après l'indépendance : des paroles-témoignages comme fondations des mémoires historiques	41
2.1.3 La réponse littéraire du côté féminin : la guerre racontée par les mémoires et les actions de femmes	44
2.2 La réponse cinématographique : la guerre racontée par des images	50
2.3 La poésie algérienne francophone de l'origine jusqu'à la guerre de libération : des images-sons qui racontent l'histoire d'un peuple en lutte	55
Chapitre 3	66
3. <i>Espoir et parole</i> : présentation du recueil	66
3.1 Les poèmes originaux	72
3.2 Proposition de traduction	115
3.3 Prémisses au commentaire: poésie, genre et légitimité	160
3.4 Stratégies et propositions de traduction des poèmes au féminin dans <i>Espoir et parole : poèmes algériens recueillis par Denise Barrat</i>	169
3.4.1 Proposition de traduction des poèmes de Nadia Guendouz	171
3.4.2 Proposition de traduction des poèmes de Malika O'Lahsen	172
3.4.3 Proposition de traduction du poème de Leila Djabali	175
3.4.4 Proposition de traduction des poèmes de Zehor Zerari	176
3.4.5 Proposition de traduction des poèmes de Danièle Amrane	179
3.4.6 Proposition de traduction du poème d'Assia Djebar	184

3.4.7 Bilan final	185
3.4.8 Proposition de traduction des poèmes d'Anna Gréki	186
3.4.9 L'emploi des notes de traduction.....	191
3.4.10 Considérations finales.....	192
Conclusion.....	193
Bibliographie	195

Introduction

« Silence qui est brisé un jour brusquement, ou petit à petit, et des mots jaillissent sur les choses, enfin reconnues [...] »¹

Histoire et individu, mémoire collective et mémoire individuelle, silence et prise de parole : c'est à partir de ces concepts opposés et complémentaires à la fois que l'idée de ce mémoire est née. Une idée qui a mûri d'un désir de rouvrir un chapitre difficile et controversé de l'histoire française, celui de la guerre d'Algérie.

À l'issue de la célébration du sixième anniversaire de la fin du conflit, notre espoir est d'approfondir cette période historique selon des critères différents par rapport à ceux de l'historiographie classique, selon une optique plus élastique visant à explorer les rapports existant entre Histoire collective et individu. D'après ces prémisses, si nous supposons que l'individu « fait l'histoire »² et que l'histoire est faite d'individus, nous en tirons le caractère indispensable du récit individuel, personnel et intime lorsque nous élaborons un compte-rendu sur un ensemble d'événements historiques. Dans ce sens, la fiction littéraire n'est pas à voir comme « une altérité périlleuse de l'histoire » mais plutôt comme une discipline qui garantit, de manière originale, « un geste historiographique », « un système de la vérité »³.

Or, notre souci principal ici n'est pas de reconstituer une vérité absolue du point de vue historiographique, ni de trouver une résolution ou une manière correcte et univoque de parler de l'histoire de la guerre d'Algérie ; notre travail se développe, au contraire, à partir d'une série d'interrogations, des failles et des silences. En effet, la question du silence institutionnel autour de la guerre d'Algérie et d'une consécutive difficulté dans la reconstitution mémorielle, soit collective soit individuelle, ont longtemps représenté le nœud central du débat académique sur le sujet. Un silence qui s'est peu à peu rompu en permettant une étude et une commémoration de la période de guerre plus précise, outre qu'indispensable. Au fil du temps, les voix des hommes et des femmes qui ont pris part

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 101.

² Karel Kosik, « L'individu et l'histoire », dans *L'Homme et la société : revue internationale de recherches et de synthèses sociologiques*, n°9, 1968, p. 81.

³ Laurence Giavarini, « Histoire, Littérature, Vérité. Sur la littérature comme geste historiographique », dans *Belin. Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°65-2, 201, p. 78-79.

au conflit se sont révélées, ont pris la parole : de cette combinaison d'expériences et de vécus qui se sont dévoilés, une Mémoire et des mémoires se sont finalement reconstituées et exprimées.

L'objectif de ce mémoire est alors de se focaliser sur une partie de ces voix et de ces mémoires qui se sont progressivement manifestées, à savoir celles féminines, afin de raconter la guerre à partir de leur point de vue. Loin de nous l'idée d'affronter ce discours d'un point de vue strictement historique, notre volonté est plutôt de démontrer l'importance de la narration littéraire et du dispositif artistique en général, dans le domaine d'une reconstitution mémorielle qui tienne compte de l'individu *stricto sensu* et de sa place à l'intérieur de l'Histoire. Selon cette perspective, notre travail s'oriente, plus concrètement, vers une analyse de la narration littéraire élaborée autour du conflit, tout en prêtant une attention particulière à la plume féminine.

D'après ces considérations, le premier chapitre de ce mémoire ne sera qu'une base introductive, purement historique, visant à donner un aperçu sur toutes les déclinaisons de la lutte et sur le statut des femmes algériennes avant, pendant et après le conflit. Il s'agit d'un point de départ synthétique et simplement informatif pour permettre au lecteur de mieux se repérer dans la période historique qui concerne notre étude. Ensuite, au sein du deuxième chapitre, nous nous attarderons sur la question mémorielle et sur la nécessité de considérer, dans ce champ, les œuvres littéraires en tant que sources essentielles pour saisir et « rendre la dimension vécue de l'Histoire »⁴ ; car, surtout dans les cas des femmes, dont la participation à la guerre a longtemps été négligée par les discours officiels, la littérature représente un instrument incontournable de réappropriation mémorielle et d'affirmation identitaire.

Dans le cadre de cet excursus littéraire, nous nous sommes plongées dans l'univers de la poésie : ayant en tête la pensée de Meschonnic selon lequel « la poésie ne raconte pas d'histoires »⁵, nous avons essayé de parcourir brièvement la production poétique algérienne, dans le but d'en souligner la valeur testimoniale. Notre intérêt pour la poésie se justifie par sa particularité d'être « la seule fiction qui n'est pas fiction », par sa capacité d'« illuminer la vérité »⁶ : à travers des mots authentiques, chargés d'images et de rythme, la poésie des femmes algériennes parvient à nous offrir un regard sincère, singulier et intime sur l'Histoire de la guerre d'Algérie. Ainsi, la poésie incarnerait le genre littéraire le plus proche de l'être humain et, pour cela, le plus apte à ouvrir de nouvelles pistes de recherche qui

⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 239.

⁵ Henri Meschonnic, *Les états de la Poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 104.

⁶ *Ibid.*

puissent inclure toute la multiplicité des mémoires collectives caractérisant la période historique susmentionnée.

En suivant cette nécessité de créer un espace mémoriel plus partageable et plus ouvert, nous avons décidé de conclure notre mémoire avec une traduction des poèmes au féminin recueillis par Denise Barrat dans l'anthologie *Espoir et Parole*. Si « traduire est un espoir pour l'humanité »⁷, notre souhait est que notre travail de traduction puisse ouvrir de nouveaux horizons en termes d'études sur le sujet et, surtout, qu'il puisse rapprocher le lecteur, français et italien, à l'être humain, à ses souffrances et à ses rêves, qui se cachent derrière toute Histoire collective de guerre.

⁷ Nancy Huston, « Traduttore non è traditore », dans *Pour une littérature-monde*, Le Bris, Michel, et Rouaud, Jean (éds), Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 160.

Chapitre 1

1. La guerre d'Algérie : histoire oubliée des hommes et des femmes

Sans l'ombre d'un doute, la guerre d'Algérie (1954-1962) a représenté l'un des conflits de décolonisation française le plus âpre du siècle dernier. Depuis la déclaration « *l'Algérie c'est la France* »⁸ du président du Conseil Pierre Mendès jusqu'à la signature des accords d'Évian marquant la fin de la lutte, de nombreux événements sanglants se sont succédé avant d'arriver à la proclamation définitive de l'indépendance algérienne. Pourtant, en dépit de la violence, « de part et d'autre de la Méditerranée, [cette guerre] n'a pas été suffisamment nommée, montrée, assumée dans et par une mémoire collective ce qui a provoqué en France un oubli de la guerre, et en Algérie, un déni de l'histoire réelle au profit d'une culture de guerre »⁹. Ce processus d'occultation, ambivalent et double, a déterminé, côté français, la suppression mémorielle d'une guerre qui « est longtemps restée sans nom officiel, sans signification consensuelle et sans commémoration partagée » et, pour les Algériens, l'élaboration du mythe d'une « révolution sans visage »¹⁰. Certes, il est indéniable qu'au cours des dernières années, la question mémorielle semble avoir évolué ; de fait le nombre de publications, de débats et d'expositions autour de ce conflit a augmenté radicalement. Malgré ces progrès, la nécessité de raconter et de creuser en profondeur cette Histoire reste encore vive, notamment en raison de la pluralité des mémoires caractérisant cette guerre.

À partir de ces prémisses, l'objectif initial de ce travail consiste dans la reconstruction des moments historiques les plus marquants de la période de notre intérêt, afin de mettre l'accent sur les acteurs principaux de la lutte. Nous nous focaliserons d'abord sur l'expérience du maquis et sur les hommes qui y ont participé, pour analyser ensuite l'une des dimensions fondamentales de cette guerre quoique souvent négligée : sa part féminine. Selon cette perspective, dans la deuxième partie de ce chapitre, nous essaierons de comprendre les dynamiques et l'ampleur de la contribution des femmes algériennes à la lutte nationale, d'un point de vue strictement historique, afin de faire valoir et de mettre en perspective cette mémoire tout à fait significative.

⁸ Pierre Mendès a prononcé cette expression lors d'un discours à l'Assemblée nationale le 12 novembre 1954, cité par Sylvie Thénault, *Algérie: des « événements » à la guerre. Idées reçues sur la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, éd. Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2012, p. 123.

⁹ Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, éd. La Découverte, coll., « poche/essais », Paris, 2005, p.1.

¹⁰ Guy Pervillé, « Une politique de l'oubli : la mémoire de la guerre en France et en Algérie », *Le Sociographe*, 2014/2 n° 46, p. 86.

1.1 Aperçu sur la guerre d'Algérie

Les raisons du conflit militaire et politique entre la France et l'Algérie doivent être recherchées dans la nature même du rapport entre ces deux États, liés à cause d'une soumission coloniale. L'origine de la prise coloniale de l'Algérie remonte à 1830 : dès le début, cette conquête est justifiée, par la France, comme une action de civilisation bienfaisante sur un « pays désolé maintenu dans la barbarie par l'anarchie, l'ignorance et la misère »¹¹. Dix ans après, le contrôle français sur l'Algérie s'exacerbe : en 1840, le député Bugeaud ordonne « une domination absolue »¹², en s'affirmant comme gouverneur général de l'Algérie. À ce moment, l'objectif principal de la politique française consiste dans une tentative d'assimilation du territoire algérien : à cet égard, l'une des premières interventions de la part de la France prévoit la subdivision de la terre colonisée en trois départements, chacun divisé en arrondissements et communs administrés par des préfets.

Ce type de politique d'absorption continue à s'affirmer jusqu'à la III^e République, période où l'assimilation se renforce ultérieurement, dans le but de transformer l'Algérie en province. Pourtant, malgré les efforts de la France, l'Algérie maintient encore toutes les caractéristiques d'une colonie, notamment à cause de sa soumission à une législation particulière et de l'impossibilité pour la plupart du peuple algérien d'obtenir la citoyenneté française. En outre, les multiples interventions françaises sur le territoire algérien mènent à la création d'une société inégalitaire, étant donné que la plupart des ressources du territoire continuent à appartenir à la minorité européenne, aux dépens d'indigènes musulmans. Ce n'est pas une surprise alors si cette situation de disparité conduit, très vite, à l'échec de la politique d'intégration, si longtemps désirée par la France. L'assimilation « se traduit par un bilan de faillite » et les Algériens et les Français prennent conscience que, malgré « les contacts d'un siècle d'existence », ils constituent inévitablement « deux milieux humains séparés, deux blocs sans âme commune »¹³.

La colonisation devient toujours plus opprimante pour le peuple algérien qui commence, très tôt, à manifester son insatisfaction, sa colère. Ainsi, un mouvement indépendantiste algérien dessine ses contours, ce qui contribue, très certainement, à aggraver les relations entre la France et sa colonie, déjà en tension. À travers ce mouvement, le peuple algérien manifeste son mécontentement, dénonce l'injustice de sa condition et réclame, avec fermeté, son désir de liberté. À vrai dire, l'origine d'une pensée nationaliste algérienne remonte aux premières années d'occupation coloniale : des révoltes

¹¹ Guy Pervillé, *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012, p. 5

¹² Guy Pervillé, *Pour une histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. Picard, 2002, p. 17.

¹³ Hildebert Isnard, « Aux origines du nationalisme algérien », dans *Annales*, N°4, 1949, p.465-466.

sanglantes ont lieu de 1830 à 1857, suivies d'autres formes de résistances plus ou moins violentes, attestées jusqu'en 1914. Après cette date, un vrai mouvement nationaliste se forme et des fortes manifestations éclatent par le biais de plusieurs partis et associations, unifiées par le désir de revendiquer « l'autonomie d'une culture héritée d'un long et glorieux passé »¹⁴ et, surtout, la légitimation de l'indépendance. Par conséquent, le pouvoir du gouverneur est renforcé et l'Algérie est soumise au même régime d'exception que les autres colonies d'outremer. Cependant, le durcissement des mesures de contrôle du territoire algérien n'arrête pas les nationalistes algériens qui, de leur côté, continuent à soutenir fermement l'unité de l'Algérie, affirmant leur statut de vraie nation et leur identité arabe et musulmane.

En effet, malgré la déclarée conviction française de l'appartenance légale de l'Algérie à la France, la population algérienne manifeste des facteurs de cohésion, de forte conscience identitaire, qui se reflètent dans les idéaux des deux tendances nationalistes se formant dans cette période. À ce propos, nous assistons à la création d'un courant moderniste, celui des Jeunes Algériens, et d'un mouvement, nettement indépendantiste, qui regroupe plusieurs entités. Dans le premier cas, il s'agit d'un courant réformiste constitué par des intellectuels musulmans soutenant la civilisation islamique et les valeurs de l'Islam. Dans le deuxième cas, le mouvement indépendantiste se compose de différents groupes, tels que l'Étoile nord-africaine (ENA), le Parti du peuple algérien (PPA) et le Mouvement pour le triomphe de libertés démocratiques (MTLD), dirigés par Messali Hadj. L'action de ces derniers se fonde sur la nécessité de réclamer une justice sociale, une nationalisation de l'État algérien et l'officialisation de la langue arabe. En même temps, d'autres mouvements plus modérés se forment, en s'affirmant également sur la scène politique algérienne : c'est le cas, par exemple, de l'Association des Oulémas musulmans algériens fondée en 1931, sous l'administration de Ben Badis, qui revendique le droit d'affirmer une identité algérienne contre toute sorte d'assimilation. Après les premières années de consolidation de l'identité politique de ces différents partis, un document particulièrement significatif est rédigé en 1943, à savoir le Manifeste du peuple algérien. Ce texte revendicatif de Ferhat Abbas¹⁵ trouve aussi l'approbation du PPA et des Oulémas, devenant l'une des premières importantes déclarations des intentions et de la pensée des indépendantistes algériens, dont

¹⁴ Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. La Découverte, 2004, p.11.

¹⁵ À ce moment, Abbas est le chef de l'Union démocratique du manifeste algérien, un parti ayant pour but l'affirmation d'une République algérienne démocratique et sociale.

l'objectif principal est de « dénoncer le régime colonial, [de] rappeler [les] protestations antérieures et [de] revendiquer [le] droit à la vie »¹⁶.

Deux ans après, en avril 1945, les autorités françaises arrêtent Messali, ce qui engendre des manifestations nationalistes à Oran et à Alger le 1^{er} mai et des émeutes à Sétif et à Guelma le 8 mai. Ces dernières se révèlent si sanglantes qu'elles finissent pour dégénérer en massacres ; le grand choc psychologique dérivant de ces événements représente, selon beaucoup d'historiens, le moment déclencheur de la guerre d'Algérie. C'est en effet à partir de cette date qu'une idée insurrectionnelle s'affirme de manière plus marquée, ainsi qu'une nécessité d'un recours aux armes, désormais réclamée par les nationalistes. À cet égard, l'idée d'une lutte armée avait déjà commencé à mûrir parmi les membres du PPA et du MTLD, sans pour autant obtenir l'unanimité ; ce désaccord, causant une rupture interne, entraîne, en 1947, la formation d'une sous-organisation paramilitaire et clandestine, nommée Organisation spéciale (OS). L'objectif primaire de l'OS était de réaliser « la concrétisation effective de l'idée de transition de la lutte politique à la lutte armée »¹⁷, tout en garantissant une « formation militaire [... et] une formation idéologique »¹⁸ à autant de militants que possible. La création de cette association marque le début d'une préparation à l'insurrection qui dure jusqu'en 1954. Un tournant important se vérifie en juin de la même année, quand un « Comité de 6 », très tôt transformé en « Comité de 9 », se forme et proclame la formation du Front de libération nationale le 31 octobre 1954. Cette date marque le vrai début de la guerre de Libération nationale. Aussitôt après, une série d'attentats sont mis en place sur le sol algérien, immédiatement catalogués comme « une simple flambée de banditisme, d'actes isolés, individuels »¹⁹. La guerre est désormais déclenchée même si l'on n'en parle pas ouvertement ; cette absence de déclaration officielle est perpétuée jusqu'à la fin des combats par le gouvernement français qui se limite à parler de « événements en Afrique du Nord ou [d'] opérations de maintien de l'ordre »²⁰.

Toutefois, cette sous-estimation du côté français n'est pas destinée à durer longtemps ; de fait, les nationalistes algériens démontrent, assez tôt, avoir les idées claires et ils ne tardent pas à expliciter

¹⁶ Laszlo J. Nagy, « Le Manifeste du peuple algérien, document fondamental du nationalisme algérien », dans *Nationalisme, nation, Etat (nation) dans le Maghreb*, p.100, http://acta.bibl.u-szeged.hu/5784/1/chronica_004_099-106.pdf, consulté le 20 octobre 2022.

¹⁷ Mustapha Sadaoui, enseignant en histoire à l'université de Bouira, dans *Algérie presse service*, <https://www.aps.dz/algerie/117688-l-os-a-ete-creee-pour-la-preparation-de-la-guerre-de-liberation>, consulté le 20 octobre 2022.

¹⁸ Rafik Telli, « Préparation de l'organisation spéciale pour la révolution de libération algérienne et ses relations avec les pays du Maghreb », dans *Al'ibar : Revue des Études Historiques et Archéologiques en Afrique du Nord*, vol. 5, n° 1, 2022, p. 656.

¹⁹ Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, op. cit., p. 13.

²⁰ Sylvie Thénault, *Algérie: des « événements » à la guerre. Idées reçues sur la guerre d'indépendance algérienne*, op. cit., p. 54.

les buts de leur lutte soit au peuple algérien soit aux autorités françaises. En renouvelant leur volonté de se révolter à l'assujettissement du joug colonial, ils se déclarent prêts à combattre et à s'assurer que leur action soit triomphale. Une proclamation et un programme politique sont alors élaborés : l'action des fellaghas²¹ se focalise sur l'idée de révolution, une révolution à la fois nationaliste, en tant qu'anticolonialiste, et conservatrice, dont la mission ultime serait la restauration du passé précolonial et de tous les principes islamistes. La France, pour sa part, condamne la révolte et, le 12 novembre 1954, le président du Conseil Pierre Mendès affirme de ne pas vouloir accepter des « compromis », car « il s'agit de défendre la paix intérieure de la Nation et l'intégrité de la République [vue que] l'Algérie c'est la France et non un pays étranger que nous protégeons »²². D'après ces prémisses, les insurgés sont très vite peints comme de véritables rebelles, comme des hors-la-loi et toute sorte de négociation est refusée par le gouvernement français. Dès l'origine, une « volonté répressive »²³ contre les combattants algériens est appliquée, accompagnée d'une politique stricte fondée sur le rétablissement de l'ordre et la mise en route des réformes.

Malgré la croissante opposition de la France, la révolte algérienne continue et, au bout de deux ans, le FLN-ALN parvient à étendre son contrôle militaire sur tout le territoire de l'Algérie ; la cause indépendantiste rejoint ainsi un public toujours plus vaste. De plus, à l'avancée de la guerre, les épisodes sanglants s'intensifient : c'est le cas, par exemple, du massacre du Constantinois (20-26 août 1955), du massacre de Beni Oudjehane en mai 1956 ou de l'embuscade de Palestro (avril-mai 1956). Les interventions du FLN s'endurcissent et la lutte indépendantiste subit un changement du point de vue de l'espace : si dans un premier temps les offensives se concentrent sur les campagnes dans les Aurès et la Kabylie, à partir de 1956, Alger, emblème de la réussite du pouvoir colonial, devient la cible parfaite pour frapper au cœur l'ennemi et le FLN décide d'y organiser des attaques. La réponse du gouvernement français ne tarde pas à arriver et l'année 1957 marque le commencement de la Bataille d'Alger. Des milliers de parachutistes français, guidés par le général Massu, interviennent durement et parviennent à vaincre les poseurs de bombes algériens. Tout compte fait, « la perte d'Alger et l'obligation de transférer le CCE ²⁴ à l'extérieur » obligent la reconnaissance de « la fin de la primauté de l'intérieur sur l'extérieur et de celle du politique sur le militaire »²⁵. Après ce moment de forte crise, une année plus tard, le 5 octobre 1958, la V^e République est proclamée et, à partir de

²¹ D'après CNRTL, un fellagha serait un « partisan tunisien ou algérien, soulevé (de 1952 à 1962) contre l'autorité française pour obtenir l'indépendance de son pays. <https://www.cnrtl.fr/definition/FELLAGHAS>, consulté le 20 octobre 2022.

²² Déclaration de Pierre Mendès France à l'Assemblée nationale, cf. *Le Monde*, 14-15 novembre 1954.

²³ Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, op.cit., p. 13.

²⁴ Le Comité de coordination et d'exécution est l'organe central de la direction du FLN, créé par le Congrès de la Soummam en août 1956.

²⁵ Guy Pervillé, *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, op. cit., p. 59.

ce moment, les affaires algériennes sont conduites par Charles de Gaulle. Le général forme un gouvernement d'union nationale censé représenter tous les partis, à partir de socialistes jusqu'aux indépendants. Le 4 juin 1958, De Gaulle lance un référendum sur la Constitution et il invite toute la population algérienne, y compris les femmes, à voter. En même temps le CCE établit un plan d'action, pour essayer de raviver son action militaire et de renouveler ses objectifs politiques. Malgré les mesures mises en acte, l'armée française confirme sa supériorité, tandis que l'audience du FLN dans la population algérienne diminue sensiblement. Le 28 septembre 1958 les consultations pour le référendum ont lieu et la faveur pour le oui s'affirme de manière nette. Le 23 octobre de la même année, le général propose la « paix des braves »²⁶, dans le but d'adopter une voie plus démocratique, proclamant une politique centrée sur l'Algérie et son association étroite avec la France. Néanmoins, un an après le référendum, l'intégration de l'Algérie à la France demeure clairement une condition irréalisable. Obligé à intervenir, De Gaulle évoque trois possibilités pour l'avenir du peuple algérien, lors d'un discours le 16 septembre 1959 : la sécession, la francisation ou une solution intermédiaire appelée « association », qui aurait prévu un gouvernement des Algériens par les Algériens, appuyé sur l'aide de la France et en union étroite avec elle pour l'économie, l'enseignement, la défense, les relations extérieures.

Dans les mois suivants, le général insiste sur le besoin d'achever la pacification avant d'arriver à l'autodétermination et il continue à exprimer son soutien à une Algérie algérienne associée à la France. Pendant ce temps, les luttes continuent et en décembre 1960 des manifestations pour l'indépendance se produisent dans beaucoup de villes algériennes. De Gaulle autorise les soldats français à ouvrir le feu et un nombre considérable de personnes sont tuées. Le 8 janvier 1961, un autre référendum est mis en place, concernant un projet de loi dans le but de garantir l'institution d'un exécutif et d'assemblées algériennes régionales et départementales. À partir de ce moment, des négociations sont mises en place entre le gouvernement français et le gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA), même si les rapports entre ces deux entités gouvernementales continuent à être compliqués, notamment à cause de l'intensification des attaques du FLN contre les policiers et de la création de l'OAS²⁷. Malgré ces ralentissements, le cessez-le feu définitif arrive le 18 mars 1962, à la suite des accords d'Évian qui jettent les bases pour l'avenir politique de l'Algérie et pour les futures relations franco-algériennes. Pour Ben Khedda, président du GPRA, c'est une

²⁶ Lors d'une conférence de presse à Matignon, le 23 octobre 1958, de Gaulle prononce cette phrase : « Et cependant, je dis, sans embarras, que pour la plupart d'entre eux, les hommes de l'insurrection ont combattu courageusement. Que vienne la paix des braves ! et je suis sûr que les haines iront en s'effaçant... », <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i00012415/charles-de-gaulle-que-vienne-la-paix-des-braves>, consulté le 20 octobre 2022.

²⁷ Il s'agit d'une organisation politico-militaire clandestine française qui vise à défendre la présence française à l'intérieur de l'Algérie.

« grande victoire conforme aux principes de la Révolution », tels que « l'intégrité territoriale de l'Algérie, l'indépendance totale, l'unité du peuple algérien et la reconnaissance du GPRA comme interlocuteur exclusif »²⁸. Le 3 juillet 1962, suite à un dernier référendum, de Gaulle annonce finalement la reconnaissance, de la part de la France, de l'indépendance algérienne.

²⁸ Guy Pervillé, *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, *op. cit.*, p. 104.

1.2 La lutte au maquis : l'expérience des hommes

Très certainement, les événements que nous avons évoqués ne sont qu'une partie, peut-être la plus saillante, d'une guerre longue et complexe. Même si partiels par rapport à l'ensemble du conflit, les faits cités permettent de saisir l'atrocité de la période 1954 -1962 : une période « dure, terrible, cruelle et douloureuse, mais aussi paradoxalement militante et fraternelle »²⁹. La lutte implique, en effet, le partage constant des mêmes conditions de vie, des mêmes souffrances et des mêmes espoirs. Cette guerre représente tout d'abord une révolution qui « a été le fait du peuple, d'hommes et de femmes farouchement déterminés et indomptables »³⁰. Dans cette perspective, le maquis s'est avéré la modalité de combat la plus apte à concrétiser cet esprit d'union, de collectivité qui anime les militants nationalistes.

L'idée de collectivité est effectivement centrale dans la lutte du FLN ; une lutte qui peut se réaliser seulement à travers un soutien armé de la part du peuple. Pour obtenir cette aide, le FLN emploie différents moyens : à partir de l'intimidation, opérée par les représailles et les châtiments des « traîtres », jusqu'à la propagande, fondamentale pour renverser la vision dépréciative du « fellagha », répandue par les gouvernement français. Le FLN donne un nouveau visage aux maquisards, qui sont enfin représentés comme des patriotes dignes d'honneur, ou encore comme des moudjahidines, c'est-à-dire des combattants de la guerre sainte. De plus, en insistant sur l'idée d'une solidarité originaire commune et sur « l'espoir messianique d'une libération transmis d'une génération à l'autre depuis la conquête »³¹, les chefs du FLN parviennent à consolider le lien parmi leurs militants. Ainsi, en un peu plus de deux ans, le FLN-ALN s'enracine et s'organise dans tout le pays : si dans un premier temps les maquisards ne sont que des petits groupes dispersés et mal armés, concentrés dans le massif de l'Aurès, ils deviennent ensuite une armée forte et bien équipée qui se répand dans tous les massifs montagneux algériens.

Une question se pose alors spontanément : qui sont ces combattants ? D'où viennent-ils ? Depuis quelques années, de nombreux mémoires de ces militants ont été publiés, imposant ainsi la diffusion d'un véritable genre littéraire qui vise à retracer leur identité et leur histoire. Ali Guenoun en propose quelques exemples qui soulignent la volonté du FLN de regrouper « des militants aux itinéraires variés et aux sensibilités différentes »³², motivés par un objectif commun, à savoir « la libération de

²⁹ Robert Barrat, *Les Maquis de la liberté*, Paris, Les éditions du Témoignage Chrétien, 1988, Préface par Denise Barrat, p. 9

³⁰ Jean-Claude Carrière, Si Azzedine, *C'était la guerre*, éd. Plon, 1993, p. 161.

³¹ *Ibid.*, p. 143.

³² Ali Guenoun, « Mémoire et guerre d'Algérie : quand des maquisards (ré)écrivent le(ur) passé », *L'Année du Maghreb*, I/2004, éd. CNRS éditions, p.521.

leur patrie »³³. À cet égard, les mots véhéments du Sergent Ouamrane³⁴, chef du maquis de Kabylie et commissaire politique du FLN, permettent de clarifier le rôle central joué par ces militants et leur vrai objectif :

La presse nous présente ordinairement comme des tueurs, des brigands ou des assassins. C'est ridicule et absurde, et il faut que les Français le sachent. Nous sommes des patriotes qui luttons pour un idéal. Nous affrontons la mort non pour le plaisir de tuer mais pour le droit de vivre en hommes dignes et libres. Si nous avons les armes à la main, c'est parce que notre espoir en la France a été trahi. Nous ne croyons plus que le gouvernement français soit capable de mettre fin à l'oppression et à l'injustice dont les Algériens musulmans sont victimes dans leur propre pays...³⁵

Ces fellaghas, unis par les mêmes idéaux et la même soif de liberté, présentent souvent des caractéristiques en commun, telles que leur jeune âge ou leur uniforme, leur donnant l'image de combattants classiques. Leur engagement s'amplifie et se diversifie au fil du temps ; à partir de la clandestinité initiale du CRUA³⁶ jusqu'à une structuration plus précise de ses organisations, le FLN perfectionne son fonctionnement, « décentralise les responsabilités »³⁷ et attire un nombre de militants toujours plus vaste. L'action des maquisards se concentre dans de nombreuses régions, souvent divisées en zones, secteurs et groupes où des volontaires opèrent, après une formation de plusieurs semaines. En règle générale, leur lutte tend à privilégier les campagnes plutôt que les zones urbaines, ce qui oblige les nationalistes à « étudier et maîtriser la théorie et les techniques de guerre non conventionnelle afin d'avoir une chance de lutter efficacement contre les armées professionnelles modernes des puissances coloniales »³⁸. Dans ce domaine, Aït Ahmed³⁹ joue un rôle essentiel : en regroupant une grande quantité de documents sur la théorie de la guérilla, il transmet ses connaissances à propos de différentes méthodes employées par les États pendant des guerres partisans. Ahmed explore de manière approfondie la géographie de son pays et considère la lutte rurale, caractérisée par des déplacements continuels, comme la meilleure stratégie de guérilla. Il s'agit essentiellement d'exploiter des « petites unités flexibles » pour attaquer des « cibles économiques et

³³ Robert Barrat, *Les Maquis de la liberté, op. cit.*, p. 69.

³⁴ Interviewé par Robert Barrat, « Un journaliste français chez les "hors-la-loi algériens », *France-Observateur*, 15 septembre 1955, p.36-37

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Le Comité Révolutionnaire d'Unité et d'Action, fondé à Alger en mars 1954, https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/03/20/du-c-r-u-a-au-g-p-r-a_2346316_1819218.html, consulté le 20 octobre 2022.

³⁷ Robert Barrat, « Un journaliste français chez les "hors-la-loi algériens », art. cité

³⁸ Neil MacMaster, « Constitution d'une base paysanne : comparaison des guérillas au Vietnam et en Algérie, entre 1940 et 1962 », texte traduit par Elodie Coudrier, dans *Monde(s)*, 2017/2, n°12, p. 126.

³⁹ Hocine Ait Ahmed (1926-2015) était un homme politique algérien, engagé dans plusieurs partis.

militaires vulnérables, pour pouvoir ensuite se retirer vers l'intérieur, évitant ainsi l'affrontement avec les forces françaises conventionnelles puissamment armées »⁴⁰. L'action des militants nationalistes est alors planifiée de façon très rigoureuse : l'OS commence à collecter des renseignements et des rapports à propos de la localisation de la police, afin de trouver des zones d'action favorables pour les militants nationalistes. De plus, en raison du transfert de la lutte dans les montagnes, les militants doivent aussi tenir compte des besoins et des idées des populations qui habitent dans ces lieux et qui forment, le plus souvent, des petites sociétés plutôt isolées. Dans ce sens, la lutte nationale avance vers la direction d'une « mobilisation autoritaire » et d'une « participation populaire »⁴¹, dans le but d'imposer à ces gens leurs idéaux et leurs volontés.

Dans cette atmosphère de guerre incessante, où les hommes se retrouvent catapultés à « la montagne dans les feux de la lutte »⁴², quel est le rôle des femmes ? Habituellement confinées dans leurs maisons, la lutte nationale devient pour elles une occasion pour sortir, pour s'affirmer comme individus dans le monde extérieur, dans une réalité dont elles sont normalement privées. Les femmes algériennes sont appelées à s'engager dans la lutte pour la libération de leur propre pays : elles prennent alors la « direction du chœur »⁴³ et opèrent aux côtés de leurs compagnons. Pourtant, malgré l'importance de leur contribution, elles semblent souvent disparaître de la mémoire historique collective et elles finissent ainsi pour tomber dans l'oubli. Dans le prochain paragraphe, nous essaierons de reconstituer la présence féminine dans l'histoire de la guerre d'Algérie, afin d'en comprendre les enjeux principaux et de mettre en lumière l'ampleur de leur rôle.

⁴⁰ Neil MacMaster, « Constitution d'une base paysanne : comparaison des guérillas au Vietnam et en Algérie, entre 1940 et 1962 », art. cité, p. 127.

⁴¹ Mohammed Harbi, *Le FLN : mobilisation autoritaire et participation populaire*, dans *Raison présente*, n° 157-158, , 2006, *Le fait en histoire*, p. 119-125.

⁴² Assia Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, réédition « Points », 2012, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, p. 14.

1.3 Les femmes et la guerre d'Algérie : la contribution de Djamila Amrane à la reconstruction historiographique de la lutte au féminin

Le maquis a représenté l'une des modalités d'organisation militaire la plus importante pendant la guerre d'Algérie : les résistant-e-s favorables à la lutte nationale y étaient regroupé-e-s selon différents critères, pouvant ainsi participer activement à la résistance. Contrairement aux croyances populaires, les vécus de maquis au masculin, que nous avons mentionnés dans le premier paragraphe, n'ont pas été les seuls tout au long du conflit. Les mémoires les plus récemment exprimées à cette guerre nous obligent à considérer un autre point de vue, une autre image du maquisard qui a été souvent oubliée, celle des femmes. Si nous analysons la première bibliographie élaborée sur ce sujet, peu après la fin du conflit, le nom de Danièle-Djamila Minne-Amrane⁴⁴ revient et ressort parmi d'autres : fille d'un professeur de philosophie et d'une institutrice militante dans le Parti communiste algérien (PCA), l'engagement de Djamila Amrane dans la guerre de libération commence en mai 1956 quand, à l'âge de seize ans, elle participe à la grève des étudiants. À partir de ce moment, elle épouse la cause de l'indépendance du peuple algérien et elle rejoint la lutte des nationalistes en première ligne. Pendant la bataille d'Alger, elle entre dans le groupe de Mohand Arezki Bennaceur, où elle est chargée du transport de documents et d'armes mais aussi des actions de sabotages ; elle devient ainsi l'une des *poseuses de bombes* actives pendant le conflit. Parmi ces opérations, nous rappelons, à titre d'exemple, l'explosion du café l'Otomatic en janvier 1957. Après cet attentat, elle est conduite au maquis de la Wilaya III⁴⁵ où elle s'occupe de soigner les combattant-e-s blessé-e-s. En novembre 1957, le colonel Amirouche prend la décision d'évacuer des maquis toutes les femmes, tenant compte du durcissement des opérations militaires en Kabylie. Elle est arrêtée lorsqu'elle franchit la frontière tunisienne et elle est ensuite condamnée à sept ans de prison dans la prison de Barberousse, à Alger. Elle est transférée en France, où elle perfectionne son arabe et écrit des poèmes. Toujours en prison, elle passe son baccalauréat et commence ses études universitaires en histoire et géographie. Elle est libérée en avril 1962 et elle retourne à Tlemcen. Après l'indépendance, elle commence à travailler dans l'université d'Alger jusqu'en 1999, quand elle devient professeur d'histoire et d'études féminines à l'Université de Toulouse. Ces rappels manifestent la forte implication de cette femme dans la lutte nationaliste : implication qui lui rend insupportables, au lendemain de l'indépendance, la marginalisation des femmes et les régressions idéologiques sur leur statut. En exploitant cette sensation de gêne et de découragement, elle décide de recueillir les récits

⁴⁴ Jacqueline Martin « Danièle-Djamila Amrane-Minne (1939-2017), Moudjahida et historienne des moudjahidates », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 46, 2017, éd. Belin, p. 215-219.

⁴⁵ Il s'agit d'un terme utilisé pour désigner une unité territoriale ou région militaire de l'ALN : à ce moment historique, nous en comptons six en totale.

des moudjahidates, afin d'éviter que leurs luttes finissent par être oubliées. Dès le début des années 1980 et pendant plus de huit ans, Djamila Amrane collecte environ 88 témoignages, tirés de la presse algérienne et coloniale ou de documents officiels et privés, qui lui permettent de réécrire l'histoire de la guerre de libération, selon le regard largement omis des femmes. Elle en tire une thèse, intitulée *Les Femmes algériennes et la guerre de libération nationale en Algérie, 1954-1962*. Il se veut un « travail de vérité »⁴⁶, qui démontre l'engagement politique des femmes pendant la guerre d'Algérie. Cette première tentative de reconstitution historique permet de découvrir les différentes formes de participation féminine à la lutte : de la guérilla et du terrorisme urbain, jusqu'au maquis et aux manifestations en passant par les actions de soin. Elle nous offre aussi un regard sur la vie communautaire qui se crée avec les autres femmes en prison.

Après cette première étude, Djamila Amrane continue son travail d'historienne scrupuleuse et publie, en 1991, un autre ouvrage qui porte sur le même sujet : *Les Femmes algériennes dans la guerre*⁴⁷, avec une préface de Pierre Vidal-Naquet. Il s'agit d'un livre qui naît grâce à la consultation de deux typologies de sources, à savoir « d'une part, le fichier des 10 949 militantes répertoriées au ministère algérien des Anciens Moudjahidin, et de l'autre, la somme que représentent 88 entretiens, menés selon les règles de l'Histoire sur sources orales, tantôt en arabe, tantôt en français »⁴⁸. En effet, Djamila Amrane profite de sa double culture pour utiliser les deux registres, ce qui lui permet de recueillir, pour ensuite faire traduire, un ensemble de documents écrits en berbère et qui appartiennent à des genres très variés (comme des poèmes, des carnets, des lettres, etc.). Ce livre se compose de quatre parties qui approfondissent des questions spécifiques liées au binôme femme-guerre. Au début de son ouvrage, Djamila Amrane élabore une prémisse fondamentale afin d'expliquer la nécessité à la base de l'écriture de cette œuvre ; en tenant compte du problème de la méconnaissance de l'engagement féminin présent dans la plupart des écrits autour de la guerre d'Algérie, l'œuvre d'Amrane naît d'un désir de rendre hommage à toutes les femmes qui ont combattu à ses côtés, dans le but de les libérer d'un oubli injuste.

Partant de ces mêmes prémisses, notre objectif initial consiste dans un premier approfondissement, purement historique, de la position de la femme algérienne à l'intérieur de sa société pendant des périodes différentes, afin de jeter les bases pour une consécutive étude littéraire.

⁴⁶ Expression employée par Pierre Vidal-Naquet et signalée dans l'article cité.

⁴⁷ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, éd. Plon, 1991.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

1.3.1 La condition de la femme algérienne avant la guerre : de « lampe du dedans »⁴⁹ aux premiers contacts avec le monde politique

En partant du principe que « la colonisation [a été] une totalité négative pour les Algérien·ne·s »⁵⁰, ce sont les Français les premiers à soulever le problème de l'assujettissement des femmes algériennes ; un assujettissement qui est « manipulé comme élément d'une stratégie politique et rhétorique [...] à l'encontre de l'idée que l'assimilation à la France était souhaitable, voire possible »⁵¹. Pourtant, le désir français de réaliser une intégration algérienne par le biais d'une prétendue libération de femmes musulmanes ne reste qu'un mythe, vu que ni scolarisation ni droit de vote sont accordés aux Algériennes par les lois françaises⁵². De l'autre côté, la forte influence de l'Islam et du patriarcat sur la société algérienne ne semble pas améliorer la situation : enfermées dans leurs maisons et reléguées à un « statut social subalterne »⁵³, les femmes algériennes sont exclues du monde public durant les années précédant le conflit. Cette subalternité double, à la fois externe et interne, détermine une inévitable disparité entre les hommes et les femmes, notamment dans les domaines les plus exposés, à savoir celui du travail, de l'école et de la politique :

L'Algérienne est exclue de la vie politique, à la fois par les autorités coloniales et par les partis politiques d'opposition. Il ne s'agit pas à vrai dire d'une exclusion avouée, mais d'une attitude insidieuse encore plus dévalorisante : la femme n'existe pas, elle est comme effacée de la vie politique. Pour les autorités coloniales, les Algériennes musulmanes n'ont pas de droits politiques [...] Pour les deux seuls partis politiques d'opposition où elles occupent une petite place, le Parti du peuple algérien (PPA-MTLD) et le Parti communiste algérien (PCA), une attitude identique est adoptée. Les femmes sont reléguées dans une organisation féminine à activités surtout sociales [...] mais leur rôle reste accessoire.⁵⁴

Or, bien que numériquement minoritaires par rapport aux hommes, les femmes algériennes commencent, peu à peu, à se rapprocher du monde politique et à manifester ainsi leur volonté de militer près de leurs compagnons. Une volonté qui se concrétise dans la formation d'une série

⁴⁹ Expression tiré du proverbe kabyle « L'homme est la lampe du dehors, la femme est la lampe du dedans », dans Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle »*, Genève, éd. Librairie Droz, coll. « Travaux de Sciences Sociales », 1972, p. 749.

⁵⁰ Ferial Lalami, « L'enjeu du statut des femmes durant la période coloniale en Algérie », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 16.

⁵¹ Julia Clancy-Smith, « Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962 », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n° 1, 2006, p. 27.

⁵² Pour plus d'informations consulter Ferial Lalami, « L'enjeu du statut des femmes durant la période coloniale en Algérie », art. cité, p. 18-19.

⁵³ Djamilia Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre, op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

d'organisations d'action féminine, telles que l'Association des femmes musulmanes algériennes (AFMA), l'Union des femmes algériennes (UFA) ou encore la Fédération démocratique internationale des femmes (FDI). Malgré le nombre infime de participants, ces associations sont le symptôme d'un premier pas en avant, d'une première tentative d'ouverture, de la part des femmes, vers le monde extérieur, habituellement dominé par les hommes. L'activisme féminin mûrit au fil du temps, en englobant toujours plus de militantes désireuses de « suivre le dur chemin de l'indépendance [...] »⁵⁵ ; la guerre devient ainsi une « occasion » pour les femmes d'affirmer leur conscience politique, d'agir et d'exprimer leur voix.

⁵⁵ Nora Benallegue, « La femme algérienne dans la lutte pour l'indépendance et la reconstruction nationale », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 4, 1983, Vol. XXV, p.759-760.

1.3.2 Les femmes pendant la guerre d'Algérie : les différentes formes de lutte et l'expérience de la prison

Dès les premières années de guerre, les femmes algériennes s'engagent « dans la lutte armée aux côtés des nationalistes [et] elles investissent des rôles qualifiés de « masculins », [...] au maquis ou dans les réseaux de guérilla urbaine »⁵⁶. L'action féminine à l'intérieur du conflit se répand plutôt rapidement : motivées par leur continuel contact avec la misère ou l'injustice, « cette masse silencieuse » devient bientôt « une partie prenante »⁵⁷. Sans aucun recrutement officiel ou systématique, au déclenchement du conflit, « la femme pour le mariage fait place à la femme pour l'action »⁵⁸ de manière spontanée. Soit « comme agents d'exécution »⁵⁹ soit comme combattantes en première ligne, les femmes s'insèrent dans la lutte précocement et selon des modalités différentes.

Pendant la toute première période du conflit, la grande majorité de femmes sont des *moussebilates*, à savoir des militantes civiles, chargées du refuge, des soins médicaux et du ravitaillement des soldats. Encore profondément ancrées dans la vie quotidienne, ces femmes adultes, épouses et mères, donnent leur plein support aux maris et aux fils qui se trouvent sur le champ de bataille. Elles sont « les grandes anonymes de la guerre [...] »⁶⁰, même si elles ont vécu tout le « surcroît de travail, [...] de misère et [...] de douleur »⁶¹ que la lutte impliquait. À partir de 1957, beaucoup d'entre elles « sont orientées vers l'action psychologique envers les population », dans le but de faire de la propagande « auprès des femmes non combattantes »⁶² ; un rôle qui ne fait qu'augmenter la valeur de leur présence.

En fort contraste avec le style de vie traditionnel, les *maquisardes* choisissent une forme d'engagement plus directe, plus cruelle et, pour cela, plus dangereuse. À côté de leurs compagnons de lutte, ces jeunes filles découvrent soudainement « une vie de privations, de froid, de faim, de misère et de moments brefs mais insoutenables de violence »⁶³, une vie en constant mouvement. Malgré ces conditions de vie déplorables, ces femmes se mettent au travail sérieusement et prennent en charge plusieurs activités, telles que la préparation des repas ou le soin des malades et des blessés. De plus, selon leur provenance sociale, elles peuvent également revêtir un rôle social : c'est le cas,

⁵⁶ Diane Sambron, *Femmes musulmanes: guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. Autrement, 2007, p. 15.

⁵⁷ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, op. cit., p. 53.

⁵⁸ Frantz Fanon, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1959, cité par Jean-Charles Jauffret, *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*, Paris, éd. Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2003, p. 308.

⁵⁹ Mohammed Harbi cite par Caroline Brac De La Perrière, *Derrière les héros, les employées de maisons musulmanes en service chez les Européens à Alger pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 149.

⁶⁰ Malika El Corso, « La mémoire des militantes de la Guerre de libération nationale », dans *Insaniyat*, n°3, 1998, p.30.

⁶¹ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, op. cit., p. 115.

⁶² Diane Sambron, *Femmes musulmanes: guerre d'Algérie 1954-1962*, op. cit., p. 30.

⁶³ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, op. cit., p. 64.

par exemple, des maquisardes « mises en contact avec une population rurale féminine analphabète [de la wilaya V], dans le but d'en « améliorer le sort »⁶⁴.

Finalement, quant aux *fidayates*, elles prennent part à la guérilla urbaine, de manière minoritaire par rapport aux hommes, même si également importante. Étroitement engagées dans la lutte armée, leur rôle implique le transport de armes et le dépôt de bombes ; nous en trouvons des exemples chez « les jeunes filles de la "bataille d'Alger"- Hassiba Bent Bouali, Djamila Bouhired, Djamila Boupacha, Zohra Driff [...] qui côtoyèrent les hommes [...] et prirent part aux décisions »⁶⁵. Leurs actions si spectaculaires sont très tôt devenues l'emblème de la lutte armée féminine, grâce aussi à la consécutive résonance obtenue dans la presse de l'époque.

Dans tous les cas mentionnés, l'action de ces militantes est tellement significative qu'elles finissent souvent par être emprisonnées, tout comme leurs compagnons de lutte. Les conditions de détention varient d'une prison à l'autre, en tenant compte de différentes législations adoptées dans ces lieux ; mais, au-delà de ces petits changements, la vie carcérale s'avère toujours dure. Beaucoup d'interdictions sont imposées et l'atmosphère générale est assez tendue : la seule correspondance et les seules visites permises sont celles des proches parents. « Le système pénitentiaire essaie de couper intellectuellement [le prisonnier] du monde vivant », ce qui rend la détention une « contrainte insoutenable », un « régime inhumain »⁶⁶ :

L'arrestation et l'internement s'accompagnent souvent de brutalités, mais le plus éprouvant ce sont ces mois, ces années d'enfermement entre quatre murs et l'impossibilité, jour après jour, d'être maître de ses mouvements, de ses actes. Même les gestes les plus naturels sont régis par un règlement immuable : l'heure du réveil, l'heure, le menu et le temps consacré à chaque repas, l'heure, le temps et la quantité d'eau alloués pour la douche, l'heure et le lieu de la promenade, le choix des lectures lorsqu'elles sont permises, l'heure de coucher...⁶⁷

Pourtant, à l'extérieur de la prison, il y a toujours des femmes qui continuent à lutter, d'une manière plus latente, pour ne pas risquer l'arrestation. Il s'agit, dans ce cas, des mères ou des épouses qui ne sont pas des militantes structurées mais qui, en tout cas, apportent leur contribution à la lutte nationale. La présence de ces femmes est particulièrement évidente lorsque des enterrements pour des victimes

⁶⁴ Djamila Amrane, « Les combattantes de la guerre d'Algérie », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 26, 1992, p. 59.

⁶⁵ Jean-Charles Jauffret, *Des hommes et des femmes en guerre* d'Algérie, Paris, éd. Autrement, 2003, p. 311.

⁶⁶ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, op. cit., p. 152.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 164.

de la répression sont organisés : à ces occasions, les femmes sortent dans la rue pour rejoindre les manifestations populaires. En principe, les femmes ne peuvent pas assister aux cortèges funéraires, et doivent attendre le lendemain d'un enterrement pour se rendre au cimetière. Pour cette raison, « le fait, pour des femmes, de se mêler aux hommes [...] allant à l'encontre des interdits non seulement sociaux, mais aussi religieux, est révélateur de l'intensité des sentiments qui les anime et de leur détermination »⁶⁸. En 1957, une grande manifestation entièrement féminine est organisée à Alger : une marche silencieuse et pacifique, pour dénoncer l'injustice de la répression. En peu plus tard, en décembre 1960, toutes les femmes qui ne jouent pas un rôle précis à l'intérieur du FLN-ALN prennent part à des manifestations populaires réclamant la fin de la guerre et l'obtention de l'indépendance. À travers ces marches, les femmes expriment leur pleine adhésion aux idéaux nationaux et elles parviennent aussi, dans beaucoup de cas, à obtenir des résolutions importantes⁶⁹. Ces manifestations contribuent alors à accélérer le processus vers la paix et l'acquisition de l'indépendance algérienne et, leur succès, est en partie dû aux femmes qui y ont participé massivement. Leur soutien est répandu parce qu'elles sont touchées, même indirectement, par les conséquences sanglantes de la guerre ; elles désirent mettre fin au conflit, pour pouvoir se réunir avec leurs maris et leurs enfants emprisonnés ou encore engagés dans le combat.

⁶⁸ Djamila Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre*, op. cit., p. 203.

⁶⁹ À titre d'exemple, nous pourrions citer l'épisode du 20 décembre 1960, lorsque l'Assemblée générale de l'ONU reconnaît le droit du peuple algérien à la libre détermination et à l'indépendance.

1.3.3 Les femmes après la guerre d'Algérie: analepse historique

*« Je n'ai rien goûté : je suis venue comme ça dans les ténèbres
et je vais partir dans les ténèbres [...] »⁷⁰*

Au lendemain du conflit, le temps semble ne pas avoir passé ; la fin de la guerre marque plutôt un retour en arrière. Après l'indépendance, la plupart des militantes semblent garder le même statut socioprofessionnel qu'elles possédaient avant le déclenchement du conflit ; seulement une minorité de femmes parviennent à modifier leur niveau de vie, soit par le biais d'un mariage soit grâce à un prêt d'aide. Malgré l'ampleur de la présence féminine dans le combat, il est clair alors que ce militantisme n'a pas réussi à briser la stricte hiérarchie sociale préexistante :

La masse des militantes se retrouvent à l'indépendance ébranlées physiquement et moralement, mal préparées pour surmonter les malaises politiques et souvent sans aide pour affronter les problèmes de la vie quotidienne. Elles essaient de mettre la guerre entre parenthèses et de revivre. Mais ces années de lutte ont révélé à la combattante sa valeur et ses possibilités. De plus la guerre a été pour elle une véritable ouverture vers le monde extérieur [...] Même si elle ne milite plus, même si elle se consacre uniquement et entièrement à sa famille, elle a acquis une nouvelle conception de la vie, elle a des exigences, des espoirs nouveaux et la volonté de les réaliser⁷¹.

En plus, à part une réinsertion difficile dans la nouvelle société, les femmes algériennes doivent aussi affronter le problème du désengagement politique à la suite du conflit : les militantes restent en effet exclues du processus de formation du nouvel État indépendant et de toutes ses instances politiques. C'est ce qui ressort, par exemple, des données quantitatives concernant les membres de l'Assemblée nationale constituante qui compte 194 représentants, dont seulement 10 sont des femmes. Par ailleurs, la plupart des militantes décident de cesser toute sorte d'activité politique, peu d'années après la fin du conflit ; les seules qui continuent à militer se limitent à opérer soit dans l'UGTA⁷² soit dans des associations illégales.

⁷⁰ Une femme algérienne de 91 ans, mariée à 12 ans citée par Monique Gadant, *Le nationalisme algérien et les femmes. Préface de Mohammed Harbi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives », 1995, p. 77.

⁷¹ Djamilia Amrane, *Les femmes algériennes dans la guerre, op. cit.*, p. 261.

⁷² Acronyme pour Union générale des travailleurs algériens.

De fait, après la guerre, la plupart des femmes se retrouvent à nouveau enfermées dans leur maison sans avoir laissé aucune trace sur la scène politique. En outre, beaucoup d'entre elles mentionnent la nécessité de recommencer à s'occuper des charges familiales : « épuisées par sept années de guerre, généralement non stimulées par des ambitions personnelles, peu formées politiquement, elles aspirent à revivre dans la normalité, et se laissent absorber par la société »⁷³. Et, au-delà de ces difficultés pratiques concernant le retour à la vie quotidienne, les femmes doivent aussi faire face aux troubles psychiques que la guerre leur a causés. La guerre laisse des traces indélébiles sur ces militantes qui ont du mal à retrouver un équilibre, un sens à attribuer à leur existence. L'indépendance devient ainsi un moment historique cristallisé, un mot qui contient en soi l'idée de liberté pour le peuple algérien, mais pas vraiment pour les femmes. Malgré sa durée non-négligeable de huit ans, le conflit représente alors une parenthèse exceptionnelle dans la vie des femmes algériennes ; une situation inhabituelle de participation active à la collectivité, à la communauté qui ne parvient pas à persister dans l'après-guerre.

Toutefois, cette présence apparemment silencieuse « est reconnue, avec force, dans les discours et les textes constitutionnels »⁷⁴ suivant la période du conflit et, même pendant la lutte, des voix féminines s'expriment, juxtaposées à celles des hommes, offrant un regard sincère sur la guerre. Les témoignages des femmes se mêlent avec ceux des hommes, chacune et chacun ayant été plus ou moins impliqué-e-s dans le combat : la seule différence est que, très souvent, « on n'entend pas la voix des femmes. C'est à peine un murmure. Le plus souvent c'est le silence. Un silence orageux. [même si] le silence engendre le don de la parole »⁷⁵.

Les silences, les non-dits deviennent ainsi des problématiques essentielles, lorsque nous affrontons une reconstruction historiographique et mémorielle autour de cette guerre ; une reconstruction qui puisse prendre en considération toutes les figures caractérisant ce conflit. À ce propos, dans le premier paragraphe du prochain chapitre, nous essaierons d'affronter la question mémorielle liée à cette guerre, pour pouvoir comprendre l'importance du dispositif littéraire et artistique en général dans ce domaine. Nous nous focaliserons ensuite sur le cas particulier de la poésie algérienne de guerre, notamment en prêtant attention à la plume féminine, dans le but d'amplifier les pistes de recherche sur ce sujet.

⁷³ Djamilia Amrane, « Les combattantes de la guerre d'Algérie », *art. cit.*, p. 61.

⁷⁴ Diane Sambron, *Femmes musulmanes: guerre d'Algérie 1954-1962*, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁵ Kateb Yacine, cité par Nora Hamdi (*La Maquisarde*, Paris, éd. Grasset, 2014, exergue).

Chapitre 2

2. Guerre d'Algérie : la question des dénominations et des mémoires

La guerre d'Algérie se rapporte à une Histoire qui, bien que passée, ne semble pas cesser de poser des problèmes de dénomination et de mémoire. Ces deux questions autour du conflit restent, en effet, toujours actuelles à cause de deux facteurs principaux et apparemment contradictoires : l'« orchestration de l'amnésie »⁷⁶ durablement perpétuée côté français et la multiplicité de récits mémoriels sur les événements de cette période.

Pour ce qui regarde le premier élément, le processus de suppression trouve ses origines au début du conflit : cette guerre semble ne pas vouloir dire son nom⁷⁷ et est cachée derrière des dénominations plus modérées et rassurantes, telles que « événements, opérations de police, actions de maintien de l'ordre, opérations de rétablissement de la paix civile » ou « entreprises de pacification »⁷⁸. Même à la suite des premiers attaques organisés par le FLN, dans la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre 1954, le journal *Le Monde* se limite à employer l'expression *répression inévitable*, sans mentionner un état de guerre effectif⁷⁹. Aucune déclaration officielle n'est prononcée et les interventions militaires sont présentées comme des actions ordinaires « qui arbitre[nt] le déchirement entre “frères” ennemis »⁸⁰.

Ainsi, le problème mémoriel présuppose avant tout un problème de dénomination : cette guerre longtemps considérée comme « sans nom » serait plutôt « une guerre qui ne dit pas son nom, une guerre qui ne dit pas son ou ses vrai(s) nom(s) et se masque derrière une prétendue “affaire intérieure” »⁸¹. Très certainement, cette ambiguïté terminologique autour de l'un « des événements majeurs de l'histoire du pays [la France] au XX^e siècle » a contribué à créer une « fluidité de la compréhension et de la transmission de la mémoire de la Guerre d'Algérie aux nouvelles générations »⁸².

L'emploi d'un lexique flou et trop diversifié pour la description d'un conflit aussi complexe que celui-ci cause inévitablement une impasse dans l'acceptation et la reconstitution d'une mémoire

⁷⁶ Claude Liauzu, « Mémoires croisées de la guerre d'Algérie », dans *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), Saint-Denis, Bouchène, 2004, p. 162.

⁷⁷ John Talbott, *The War without a name, France in Algeria, 1954-1962*, New York, ed. Alfred A. Knopf, 1980.

⁷⁸ Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Essais », 2005, p. 13.

⁷⁹ Article paru dans *Le Monde*, cité par Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹ Catherine Brun, *Guerre d'Algérie : les mots pour la dire*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 10.

⁸² Sébastien Boussois, *Guerre d'Algérie : le trou noir de l'histoire. Préface de Benjamin Stora*, Paris, éd. Erick Bonnier, 2021, p. 18.

« officielle », d'une mémoire d'état. De fait, au lendemain de l'indépendance algérienne, cette plasticité terminologique et mémorielle continue à s'affirmer par l'intervention directe de De Gaulle ; le président cherche à « enfouir l'Algérie dans un passé révolu », décidant d'instituer une « amnistie-amnésie » à propos de « tous les actes commis dans le cadre des opérations de maintien de l'ordre »⁸³.

Comme le souligne Benjamin Stora, l'oubli marque une phase de transition fondamentale pour la restauration d'une société après un événement traumatique comme la guerre. Cela dit, il ne faut pas confondre l'oubli presque involontaire des victimes, perçu comme un mécanisme de protection, et celui plus machiavélique établi volontairement par un État :

[...] l'oubli est quelque chose d'indispensable, de nécessaire. Il n'est pas possible qu'une société, un pays vivent sans arrêt en état d'exaltation permanente, de souvenirs douloureux, déchirants, difficiles et lancinants. Mais il y a une autre forme d'oubli, celle qui vise à chasser, à ne pas assumer une quelconque responsabilité politique, culturelle et idéologique dans la conduite de la guerre, celle qui vise à ne pas reconnaître la guerre pour pouvoir, en fait, la poursuivre secrètement et de manière souterraine⁸⁴.

Selon cette perspective, la démarche législative du gouvernement français, continuellement mise à jour par des décrets successifs⁸⁵, a longtemps provoqué l'interdiction, plus ou moins voilée, de parler institutionnellement des faits concernant le conflit algérien et, conséquemment, l'impossibilité pour certaines victimes de poursuivre leurs tortionnaires. L'ampleur de ce verrouillage mémoriel augmente si nous considérons les nombreuses difficultés rencontrées par les historiens désirant reconstruire ce passé⁸⁶. De plus, le refus de rappeler le conflit algérien finit par s'associer très vite à la volonté de rompre avec « l'histoire ancienne, coloniale et de pratiquer la politique de la table rase, entreprendre une décolonisation de l'écriture de l'histoire » ; selon cette perspective, « les années 1970 apparaissent comme le moment d'apogée de cette rupture avec le passé »⁸⁷. La sensation que nous en tirons correspond à une volonté de produire une zone de cisaillement entre l'identité nationale de la France et sa non-négligeable partie d'histoire coloniale, « considérée [ainsi] comme définitivement

⁸³ Claude Liauzu, « Mémoires croisées de la guerre d'Algérie », art. cit., p. 162.

⁸⁴ Benjamin Stora, « La guerre d'Algérie quarante ans d'après : connaissances et reconnaissance », *Modern & Contemporary France*, 1994, n°2/2, p. 132.

⁸⁵ À titre d'exemple, nous pouvons citer la loi du 16 juillet 1964, celles du 24 juillet 1968, du 16 juillet 1974 et du 24 novembre 1982 ; ces lois contribuent à poursuivre l'interdiction de la commémoration des événements liés à la guerre d'Algérie.

⁸⁶ À ce propos, Liauzu fait référence à la loi de 1979 qui a causé un considérable délai pour les recherches universitaires abordant ce sujet.

⁸⁷ Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie: les instruments de la mémoire », dans *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, op. cit., p. 217.

close »⁸⁸. Or, après une longue période de déni apparemment planifié, le 10 juin 1999, l'Assemblée Nationale française reconnaît la nécessité d'utiliser le nom « guerre » pour décrire les faits concernant la question algérienne. Cette date marque le franchissement d'un seuil, la « levée du secret »⁸⁹ qui permet à la parole de se libérer. La révélation supposément soudaine de la guerre est déterminée par une série de facteurs différents, à savoir « le passage des générations, l'ouverture des archives, la crise de l'État, l'effervescence démocratique »⁹⁰. Petit à petit, les langues commencent à se délier, « à tel point que l'on s'aperçut vite, après avoir été longtemps aveuglés par l'hagiographie traditionnelle et classique du vainqueur, qu'il n'y avait non pas une mémoire mais des mémoires de la Guerre d'Algérie »⁹¹.

Néanmoins, la prétendue résolution du problème d'appellation s'avère finalement aléatoire et continue à poser des questions : est-ce que la définition « guerre » est suffisante pour régler la question mémorielle ? est-ce que l'introduction et l'emploi d'un terme spécifique permettent de jeter les bases de la création d'un espace de partage entre les multiples mémoires du conflit ? est-ce que le mot guerre peut être considéré comme totalement efficace pour rompre le silence et donner une perspective mémorielle sans frontières ? À première vue, après une « absence prolongée de reconnaissance officielle », nous pourrions supposer que l'attribution d'une simple définition pourrait être suffisant pour archiver la question mémorielle, pour mettre de côté « un conflit complexe et protéiforme qu'il n'était plus nécessaire de penser »⁹².

Cependant, dans la réalité des faits, la concrétisation d'une désignation univoque pour le conflit algérien ne correspond pas forcément à une reconnaissance effective des mémoires multiples caractérisant la période historique susmentionnée. Très certainement, l'analogie créée entre le mot « guerre » et la question algérienne s'associe à une prise de conscience collective, à l'acceptation d'un passé douloureux pour les deux pays impliqués, à une reconnaissance « de façade » et officielle. Il reste en tout cas nécessaire de « ne pas aborder la mémoire de la guerre d'Algérie en bloc, mais de sérier les lieux de mémoire possibles [...] de les contextualiser, d'indiquer l'identité des porteurs ou relais de mémoire »⁹³.

⁸⁸ Cornelia Ruhe, « Le silence après la guerre est toujours la guerre. La mémoire de la guerre d'Algérie entre amnésie et hypermnésie », *La Guerre d'indépendance algérienne à l'écran*, publié par Irmgard Scharold, éd. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2016, p. 197.

⁸⁹ Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie: les instruments de la mémoire », art. cit., p. 219.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Sébastien Boussois, *Guerre d'Algérie : le trou noir de l'histoire. Préface de Benjamin Stora*, op. cit., p. 19.

⁹² Catherine Brun, *Guerre d'Algérie: les mots pour la dire*, op. cit., p. 11.

⁹³ Catherine Brun, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoires de la guerre d'Algérie ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, mars 2014, n° 117, p. 69.

Il faudrait donc récupérer et « prendre acte de la [très discutée] babélisation » pour pouvoir enfin garantir une « sortie de Babel»⁹⁴. La compréhension et la transmission des mémoires d'une histoire de colonisation peut s'accomplir seulement à travers le partage des souvenirs, des récits, à travers un dialogue égalitaire entre l'un et l'autre côté : cela implique de rouvrir les blessures, de comprendre et accepter la scission afin de trouver un point de mise en commun. Face à la guerre d'Algérie, une nouvelle nécessité s'affirme : trouver « de nouvelles manières de la penser, de nouvelles disposition de savoir »⁹⁵ afin de surmonter l'optique dominante de l' « historiographie de la France coloniale » et accéder à une « histoire de l'Algérie colonisée »⁹⁶.

Selon cette perspective, il s'avère fondamental d'abandonner les convictions et les positions historico-centriques pour recueillir les mémoires individuelles et parallèlement collectives de manière plus inclusive et différenciée. Et, ce faisant, « le dominé, le colonisé (ou ses héritiers) » pourront finalement sortir de leur « zone d'ombre » et « revendiquer [le droit] d'être le sujet de [leur] propre histoire »⁹⁷. Pourtant, la sortie de schémas préétablis et imposés par le *dominant* n'implique pas forcément un passage immédiat et direct du « statut soumis silencieux à celui de citoyen libre engagé dans un vivre ensemble »⁹⁸. Afin d'accomplir une libération identitaire et mémorielle effective, « il faut que les peuples colonisés qui ont été dépouillés perdent l'attitude mentale qui jusqu'à présent les a caractérisés »⁹⁹, il faut se libérer de l'héritage historiographique colonial et de sa sémantique, de son langage traditionnel :

Très concrètement, cela implique que le sujet – subjectus et non subditus – produise ses propres catégories ; qu'il s'attache à des nouveaux objets, ou plutôt qu'il donne une place centrale à des objets jusque-là tenus pour négligeables parce qu'ils ne participaient pas de l'émergence de la « modernité » ou d'un républicanisme à la française, aux formes collectives et communautaires de culture nées en résistance à l'occupation notamment. Mais cela implique un décentrement disciplinaire, une « transversalité des approches ».¹⁰⁰

Au-delà du problème de dénomination associé à la seule définition de la guerre d'Algérie, il convient de s'attarder sur une question sémantique encore plus ample, liée à la représentation mémorielle de

⁹⁴ Catherine Brun, *Guerre d'Algérie: les mots pour la dire, op. cit.*, p. 25.

⁹⁵ Catherine Brun, *Guerre d'Algérie: les mots pour la dire, op. cit.*, p. 26.

⁹⁶ Daho Djerbal, « De la difficile écriture de l'histoire d'une société (dé)colonisée. Interférence des niveaux d'historicité et d'individualité historique », *Naqd*, hors-série n°3, 2014, p. 215.

⁹⁷ Daho Djerbal, « De la difficile écriture de l'histoire d'une société (dé)colonisée. Interférence des niveaux d'historicité et d'individualité historique », art. cit., p. 215.

⁹⁸ *Ibid.*, p.224.

⁹⁹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 136.

¹⁰⁰ Catherine Brun, *Guerre d'Algérie: les mots pour la dire, op. cit.*, p. 26.

ce conflit. Dans ce sens, une manière de déblocage de(s) mémoire(s) consisterait dans un repérage et une expression plus « démocratique »¹⁰¹ des récits individuels autour de cette Histoire ; ce qui engendre une « transversalité des approches, [une] transdisciplinarité » permettant de dépasser le lexique et le récit spécialisé et académique de « l'historiographie classique »¹⁰².

L'objectif serait de « contribuer à la constitution d'une mnémographie qui examine les stratifications et les articulations mémorielles »¹⁰³ : renoncer à la « froide objectivité »¹⁰⁴ et commencer à « aborder les mémoires comme des fictions et les fictions comme telles »¹⁰⁵. L'Histoire a besoin de se décentraliser, de rencontrer d'autres formes de savoirs, souvent réputées secondaires, mais qui garantiraient une transmission mémorielle et une vision collective plus ouvertes, plus intimes et, pour cela, plus authentiques. Selon cette perspective, la littérature pourrait se révéler la clé de voûte nécessaire pour réaliser ce tournant dans l'écriture mémorielle de la guerre d'Algérie.

Partant de l'idée que même des œuvres littéraires peuvent devenir des témoignages, notre intérêt se focalise alors sur la possibilité de la littérature de « faire apparaître des dimensions du réel qui n'étaient pas perçues comme telles au moment des faits »¹⁰⁶. Dans ce cadre, nous présenterons la résonance mémorielle de la guerre d'Algérie dans le domaine littéraire et artistique, notamment dans le cas de la fiction et des œuvres cinématographiques. Nous nous focaliserons ensuite sur la production poétique élaborée autour du conflit. Dans les deux cas, nous essaierons de prendre en considération les œuvres réalisées par des femmes ; le but est d'approfondir encore davantage la question des subjectivités mémorielles, des « éclats particuliers », des « fragments dispersés »¹⁰⁷ qui seraient le point de départ pour la constitution d'une mémoire collective, inclusive et plus partagée.

¹⁰¹ Étienne Balibar, *Histoire interminable. D'un siècle l'autre. Écrits I*, éd. La Découverte, coll. « Sciences Humaines », 2020, p. 162.

¹⁰² Daho Djerbal, « De la difficile écriture de l'histoire d'une société (dé)colonisée. Interférence des niveaux d'historicité et d'individualité historique », art. cit., p. 229.

¹⁰³ Catherine Brun, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoires de la guerre d'Algérie ? », art. cit., p. 67.

¹⁰⁴ Benjamin Stora, *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Les Préau des collines, 2005, p. 224.

¹⁰⁵ Catherine Brun, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoires de la guerre d'Algérie ? », art. cit., p. 74.

¹⁰⁶ Pierre Vidal-Naquet, *Les Juifs, la mémoire et le présent. Tome III : Réflexions sur le génocide*, Paris, éd. La Découverte, Coll. « Cahiers libres », 1995, p. 221.

¹⁰⁷ Lucette Valensi, *Fables de mémoire*, cité par Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie : les instruments de la mémoire », art. cit., p. 215.

2.1 La réponse littéraire : des individus qui racontent une collectivité et vice versa, prémisses sur le corpus

La littérature autour d'un événement historique complexe et mouvant comme celui de la guerre d'Algérie présente, dans une certaine mesure, la même logique, la même structure que les textes historiographiques. Sous ce point de vue, les œuvres littéraires seront « un dépôt, un réceptacle des traces mémorielles »¹⁰⁸, mais elles auront aussi une composante plus active de constitution et mise en question mémorielle, déterminé par « leur organisation, leur hiérarchisation, leur dramatisation ou leur point de vue »¹⁰⁹. Les textes littéraires ont alors la lourde tâche de recueillir l'Histoire et ses mémoires afin d'en permettre la reconstitution et le rappel. Le dispositif littéraire serait en ce sens un espace où les mémoires peuvent exister et s'affirmer en tant que telles, ce qui permettrait au lecteur de les redécouvrir, de leur trouver d'autres formes, d'autres identités et de les entremêler, mais sans « relativiser l'unicité, le caractère incomparable des mémoires douloureuses »¹¹⁰.

La plume de l'écrivain permet ainsi l'exploration et la commémoration d'une mémoire d'un côté et la rencontre entre diverses mémoires de l'autre côté ; de cette rencontre fertile, des nouvelles pistes de réflexion émergent. La littérature devient une zone transtextuelle où les mémoires des subjectivités subalternes parviennent non seulement à s'exprimer, mais aussi à entrer en contact les unes avec les autres, à trouver un point d'échange, d'ouverture. En se libérant des contraintes qu'une reconstitution historiographique impose, les voix colonisées réussissent à offrir aux lecteurs leurs points de vue et entrer en dialogue avec les autres vécus des opprimés. Ce qui en dérive finalement est un dépassement de l'état de subordination mémorielle et identitaire dans lequel les voix colonisées sont habituellement reléguées.

En s'écartant de l'Histoire, la littérature offre des récits autour des mémoires « de nature affective, contingente, intime », qui partent de l'individu pour enfin constituer « le ciment imaginaire d'un groupe »¹¹¹, d'une collectivité. La littérature assure alors un regard à la fois unique, car proche de l'individu, et pluriel, car proche de la collectivité, sur les événements historiques. Cette spécificité du domaine littéraire comporte une multiplicité très variée de perspectives, de récits à considérer lorsque nous effectuons un excursus sur la littérature produite sur et à partir de la guerre d'Algérie, ce qui nous oblige à faire un choix. La relégation des mémoires des anciens colonisés nous a incité à nous

¹⁰⁸ Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris, éd. l'Harmattan, 2012, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Paul Ricoeur, « Mémoire, histoire, oubli », *Esprit*, 2006, n°3-4, p. 26.

¹¹¹ Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, op. cit., p. 12.

attarder sur les créations littéraires d'origine algérienne, pour réussir à se mettre dans la peau du sujet opprimé et à explorer l'Histoire de son point de vue, ce qui est l'objet primaire de notre étude.

Dans son *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*¹¹², Benjamin Stora essaie de répertorier tous les ouvrages, appartenant à des genres différents, écrits à propos du conflit algérien. De ce travail, ressort une « bibliothèque imaginaire »¹¹³ immense, formée d'une quantité presque inépuisable de titres et des pistes d'étude sur le sujet. De plus, si nous considérons les œuvres littéraires les plus récentes qu'il faudrait y ajouter, cette liste deviendrait encore plus ample et diversifiée. Et, même en faisant une sélection qui tienne compte exclusivement des œuvres en prose d'écrivains algériens, nous devrions citer un nombre de noms considérable, « la guerre de libération ayant habité, d'une manière ou d'une autre, l'imaginaire de tous »¹¹⁴.

Il serait alors impossible de parcourir exactement toute l'histoire littéraire qui s'est développée autour de la guerre d'Algérie, dans l'espace restreint de ce mémoire ; nous nous limiterons à en cerner quelques exemples, subjectivement sélectionnés, qui se succèdent au cours des années. Tout au long de cette découverte partielle de l'imaginaire littéraire sur la guerre d'Algérie, il vaut la peine souligner que :

Questionnement plus qu'élucidation, la réflexivité de la littérature ouvre d'emblée l'histoire en train de se faire à ses propres ambiguïtés, ses paradoxes, ses lignes de fuite. La littérature, comme le mythe, pointe la question ; là où l'histoire reconstitue des principes de causalité pour combler les lacunes, archiver, expliquer, rétablir un horizon de sens, la littérature semble creuser paradoxalement les défaillances, les oublis et les silences [...] Il s'agira enfin de mettre en valeur la manière dont l'imaginaire de la littérature contemporaine se nourrit de récits dont l'histoire officielle a fait l'économie, d'évaluer ses liens avec la transmission d'une mémoire hétérogène ; de montrer les modes de *réflexion* des permanences et des défaillances dans la mémoire, propres à une histoire et à une écriture *intimes* de l'événement¹¹⁵.

D'après ces considérations, notre corpus limité pourrait alors s'ouvrir à des approfondissements ultérieurs en raison de la nature même des textes considérés : le dispositif littéraire invite à un dialogue continu et toujours varié avec les œuvres littéraires qui, même quand elles ne sont

¹¹² Benjamin Stora, *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, Paris, éd. l'Harmattan, 1996.

¹¹³ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, éd. Buchet Chastel, 2012, p. 15.

¹¹⁴ Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger-Paris, éd. ENAP-Bordas, 1990, p. 110.

¹¹⁵ *Ibid.*

explicitement citées, sont indirectement impliquées. De plus, si nous considérons l'étroite corrélation entre individu et collectivité qui s'établit dans l'espace littéraire autour de la guerre d'Algérie, les frontières des textes analysés deviendraient encore plus nuancées. De sorte que, la restriction quantitative que nous devons forcément appliquer pour le choix du corpus, ne nous borne pas, en tout cas, à une vision partielle de l'Histoire. Dans ce sens, partant des lacunes, des défaillances explorées par les textes que nous citons explicitement et étudions exhaustivement, des liens avec d'autres textes s'instaurent involontairement.

Une dernière clarification sur notre corpus reste à faire, en ce qui concerne la décision de se focaliser uniquement sur des textes écrits en langue française. En effet, selon une perspective générale, la littérature algérienne s'insère dans un panorama plus ample, celui du Maghreb, et elle se sert de plusieurs langues, telles que l'arabe, le berbère et le français. Il pourrait sembler contradictoire de s'attarder sur des textes qui emploient le français, langue de l'opresseur, dans le domaine d'une littérature de réaction à la colonisation ou de soutien à la lutte des Algériens ; pourtant, le paradoxe se résout assez facilement lorsque nous comprenons que le français est la seule langue d'écriture possible pour toute une génération d'autrices et d'auteurs éduqués dans et par l'école française. De plus, comme l'affirme Henri Kréa, la langue française perd sa valeur identitaire quand elle entre en contact avec le dispositif littéraire : le français finit alors pour s'adapter aux contenus, aux exigences des auteurs algériens et, de cette évolution, « une nouvelle langue littéraire »¹¹⁶ naît. La langue française deviendrait alors, pour les écrivains algériens, une sorte de langage, conçu en termes d'écriture, en tant que simple moyen expressif. De plus, l'emploi du français permet d'une part de s'adresser à un nombre plus large de lecteurs et, d'autre part, d'instaurer un dialogue direct avec le dominant, le colonisateur, ce qui permettrait de donner plus d'écho aux thématiques affrontées dans ces textes, aspect indispensable dans le cas d'une littérature de lutte telle que celle algérienne.

À partir de ces prémisses fondamentales, l'objectif de notre travail sur la production littéraire et cinématographique autour de la guerre est de tracer l'évolution thématique de ces œuvres, tenant compte, si possible, de trois moments historiques : avant, pendant et après la guerre d'Algérie. Aussi bien pour la littérature que pour le cinéma, nous examinerons des ouvrages algériens, masculins et féminins, dans le but de raconter l'Histoire à partir du point de vue de l'« expérience intérieure »¹¹⁷ des figures citées, tout en considérant les « interactions multiples entre littérature et histoire, fiction et réalité, mise en scène personnelle et représentation collective »¹¹⁸. Après cet excursus général sur

¹¹⁶ Henri Kréa, dans *Afrique-Action*, n°5, 14 novembre 1960.

¹¹⁷ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943 (1^{ère} édition).

¹¹⁸ Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, op. cit., p. 50.

la prose littéraire et le cinéma, nous nous focaliserons sur la production poétique. Le choix d'aborder la poésie de manière séparée par rapport au reste du corpus littéraire et après la réflexion sur le cinéma dépend de la centralité du thème poétique par rapport aux finalités de ce travail de mémoire.

2.1.1 La littérature algérienne avant et pendant la guerre : textes d'affirmation identitaire et de lutte

Les premiers textes qui paraissent pendant l'avant-guerre et la toute première période du conflit se présentent comme « un espace où se pose avec acuité la question de l'Identité »¹¹⁹. Dans cette période, l'écriture représente d'abord un acte d'affirmation de soi et de confrontation avec l'autre – frère ou ennemi, peu importe. La confrontation entre le soi de l'auteur et le « nous » du peuple algérien, qui se trouve à la base de ces premières œuvres, donne vie à une production littéraire essentiellement ethnographique. Ces œuvres prennent l'aspect de romans d'apprentissage, racontant le processus d'abandon de l'identité assimilée, vécu par les personnages-auteurs, au profit de la découverte et de l'acceptation d'une identité nationale unitaire.

Selon cette optique, une triade d'écrivains s'avère particulièrement représentative : il s'agit de Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri et Mohammed Dib. À travers leurs œuvres, telles que *Le Fils du Pauvre*¹²⁰, *La Colline oubliée*¹²¹ ou *L'Incendie*¹²², ces auteurs s'inscrivent dans la période du précombat, caractérisée par une « diversité [des] thèmes » dans le domaine littéraire qui devient « une tribune d'où les écrivains plaident une cause »¹²³. Leurs romans nous offrent un regard sincère sur la société algérienne de l'époque, une société qui se trouve dans une condition d'oppression et de désorientation, vécue et montrée à travers l'expérience intime soit de l'enfance soit de la jeunesse de ces écrivains. Leur plume saisit les particularités de leur terre et se nourrit du patrimoine de la tradition orale propre à chacun d'entre eux. Ces premiers romans de la scène littéraire algérienne, souvent autobiographiques, se chargent ainsi d'une forte composante ethnocentrique, permettant au lecteur de se rapprocher du peuple algérien, de sa culture et de ses traditions. De plus, à travers la représentation de la réalité algérienne colonisée, ces auteurs se font l'écho indirect de toutes les injustices auxquelles leur peuple est soumis ; un « sens de dévoilement et de contestation »¹²⁴ ressort alors de ces premiers ouvrages, accompagné par une lueur d'espoir, une ouverture vers un avenir libre. Ainsi, une réponse littéraire contestataire s'amorce, devenant le reflet de l'esprit combattant du peuple algérien qui commence à se manifester ; un esprit qui invite les Algériens à rester unis, « liés les uns aux autres comme par une chaîne »¹²⁵. Cette chaîne prend forme peu à peu et figure dans le dispositif littéraire par le biais de quelques personnages significatifs, tel que Hamid Sarradj, incarnant l'idéologie

¹¹⁹ Lakhdar Kharchi, « La quête de l'identité dans la littérature algérienne d'expression française », *Babel*, n° 41, 2020, p. 45.

¹²⁰ Mouloud Feraoun, *Le Fils du Pauvre*, Le Puy, éd. Les Cahiers du Nouvel Humanisme, 1950.

¹²¹ Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

¹²² Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, 1954.

¹²³ Lakhdar Kharchi, « La quête de l'identité dans la littérature algérienne d'expression française », *art. cit.*, p. 47.

¹²⁴ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973, p. 37.

¹²⁵ Mohammed Dib, *L'Incendie*, *op. cit.*, p. 168.

nationaliste algérienne qui se consolide au fil du temps. Les romans de Dib, tout comme ceux de Feraoun et Mammeri, donnent voix à « ceux qui ont faim » et montrent comment cette faim peut, paradoxalement, nourrir les gens, leur donner « des idées »¹²⁶ ; cette « voix basse, où perçait une violence qui intriguait »¹²⁷ enseigne ainsi à connaître le peuple algérien, ses idéaux qui se définissent et grandissent progressivement.

Le déclenchement du conflit concrétise les élans idéologiques des Algériens : une véritable action militaire est mise en acte, se transposant ensuite dans les œuvres des écrivains de cette période de combat, parmi lesquels Malek Haddad par exemple. Haddad vit la guerre en première ligne, devenant ainsi à la fois témoin et acteur de la lutte indépendantiste. Une lutte qui est représentée dans l'un de ses premiers romans, intitulé *La Dernière Impression*¹²⁸, où le personnage principal Saïd se trouve déchiré entre deux mondes : l'Algérie, le pays de ses origines, et la France, le pays qui lui permet de rencontrer l'amour de sa vie et de grandir intellectuellement. Saïd incarne, d'une certaine manière, la figure de « l'Algérien assimilé »¹²⁹, dont le décès devient symbolique d'une impossibilité de conciliation entre une identité hybride et la promesse d'une Algérie nouvelle et libérée. Le point de vue de l'auteur s'affirme alors résolument : l'avènement d'un monde indépendant ne peut se réaliser qu'à travers le renoncement à tout rapport avec l'occupant, la destruction définitive du système colonial et une dévotion fidèle à la révolte, comme démontré par le frère de Saïd. Ce détachement du monde opprimé, colonisé se fait de manière cruelle ; une rupture nette qui figure dans le roman par l'action symbolique de la destruction d'un pont, car « le mot patrie a un goût de colère »¹³⁰ et « l'Histoire n'a pas de cœur »¹³¹. De plus, la sensation de distanciation est suggérée aussi par la dimension théâtrale caractérisant ce texte : c'est Saïd même qui semble avoir l'impression de se trouver dans une « scène [...] encore garnie de ses décors alors que les acteurs joueraient subitement d'autres rôles que ceux pour lesquels la mise en scène avait été conçue »¹³². Cette théâtralisation attribuée au dispositif littéraire permet aux personnages du roman, ainsi qu'aux lecteurs, de réfléchir sur les rôles que l'Histoire impose et sur la possibilité de chacun et de chacune de changer son script, son scénario. Ainsi, Saïd passe petit à petit du côté de l'action, en comprenant que le choix de lutter n'admet pas des négociations ; l'œuvre de Haddad, comme beaucoup d'autres ouvrages de cette

¹²⁶ Mohammed Dib, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 170.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁸ Malek Haddad, *La Dernière Impression*, Paris, Julliard, 1958.

¹²⁹ Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁰ Malek Haddad, « La longue marche », dans *Progrès*, n°4, octobre 1953.

¹³¹ Malek Haddad, *La Dernière Impression*, *op. cit.*, p. 31.

¹³² *Ibid.*, p. 17

période, devient alors une page blanche où commencer à écrire l’histoire d’un peuple qui se redécouvre en tant que tel, une page où exhorter le peuple à prendre part à la révolte.

2.1.2 La littérature algérienne après l'indépendance : des paroles-témoignages comme fondations des mémoires historiques

La fin de la guerre d'Algérie marque un tournant historique, l'apparente concrétisation d'un « nouveau monde », finalement libéré, pour le peuple algérien. Cet air de changement, touchant la réalité sociale et politique du pays, se répercute inévitablement dans la littérature de l'après-guerre. Le panorama littéraire algérien subit une diversification ; ainsi, d'autres noms, d'autres manières d'écrire et, surtout, d'autres formes de revendication s'affichent. Pendant la guerre, le point focal des écrivains algériens se lie à la nécessité d'une affirmation identitaire, à l'esprit de révolte, aux désirs d'indépendance qui caractérisent cette période. Mais, lorsque le conflit se conclut, les écrivains emploient leur plume pour garantir la survivance des mémoires qui se sont entrelacées pendant la période de guerre et qui ont permis l'édification de l'Histoire du peuple algérien.

Cette nécessité s'insère dans une tendance répandue des « littératures des guerres contemporaines » qui « réservent une place majeure à la figure du survivant », à « ce passeur de mémoire revenu d'entre les morts qui, par la seule puissance de sa parole, doit témoigner du désastre collectif »¹³³. Ces survivants correspondent à une transposition littéraire des plusieurs vécus de guerre qui, même s'ils sont extrêmement personnels, fournissent des indices sur une Histoire et sur une Mémoire collectives et partageables. Il s'agit de laisser de l'espace à une « parole singulière, [qui] parle au nom d'une collectivité muette – au nom des figurants de l'Histoire »¹³⁴. S'ouvre alors une sorte d'« ère du témoin »¹³⁵. La littérature post-indépendance garde la même nature militante de celle d'avant-guerre, mais avec des finalités différentes : si, dans un premier moment, les écrivains s'engagent pour soutenir la valeur de la lutte, une fois que le but est accompli, leur plume se prête à une action de reconstitution mémorielle de la lutte, afin d'en renouveler le sens.

Tenant compte de cette mission, les œuvres de cette période naissent de l'emboîtement des mémoires individuelles qui, à travers l'écriture, font resurgir une mémoire collective et nationale, miroir du peuple algérien nouvellement libéré. De plus, un besoin d'approfondissement du monde des morts s'affirme, dans le but de résoudre la « relation de dette, qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – et aux morts – leur dû »¹³⁶. L'Histoire demande d'être rappelée et ce processus de reconstitution mémorielle se fait, dans la littérature, par le biais d'une écriture fictionnelle qui nuance ses contours, En se rapprochant du langage de la vision, du rêve,

¹³³ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, op. cit., p. 197.

¹³⁴ Serge Gaubert, « La preuve par l'art », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, 1995, p. 58.

¹³⁵ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

¹³⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, Paris, Seuil, 1991, p. 285.

l'écrivain réussit à se mettre en contact avec le monde des morts, qui restent des témoins fidèles d'un passé difficile à exhumer, comme nous le voyons, par exemple, dans les œuvres post-indépendantistes de Dib.

L'apparition de la figure du survivant dans la littérature marque ainsi un « *passage de témoin* entre deux générations d'écrivains »¹³⁷ : un leitmotiv récurrent qui se présente dans les œuvres, après l'Indépendance, des auteurs anciens et nouveaux, en sus du thème du retour. À ce propos, dans son roman *Le Fleuve détourné*¹³⁸, Rachid Mimouni met en scène l'histoire d'un ancien cordonnier, participant actif de l'Armée de libération, qui fait son retour dans son village natal, plusieurs années après la fin du conflit. Cet homme se retrouve ainsi dans un monde complètement différent de celui de ses souvenirs ; un monde où il essaie de s'orienter, de retrouver des traces de son passé, de ses racines, d'« exhumer le souvenir d'une période que tous veulent oublier »¹³⁹. Un air fantasmatique domine le roman de Mimouni, où les personnages bougent dans un espace non-défini, un non-lieu sans aucun repère clair. Par le biais d'une écriture fragmentée, mélangeant des genres différents, Mimouni nous raconte l'histoire d'un homme qui « [déambule] le long de rues [...] sur la base d'une vague indication »¹⁴⁰, un homme qui se met en route dans l'espoir de redonner un sens à son existence dans la réalité post-indépendance, mais qui se retrouve finalement dans une confusion générale, dans un « avenir paradoxal » qui est « déconnecté [sans] aucun projet, aucune ambition »¹⁴¹. Le *topos* du retour devient alors une stratégie, adoptée par les écrivains de la génération post-indépendance, pour réaliser un « questionnement et une remise en cause de certaines idées reçues sur la guerre d'indépendance »¹⁴² et pour analyser les mécanismes de reconstitution et de transmission des mémoires liées au conflit.

Dans un contexte de silence dénomiatif du côté français et de désordre politique du côté algérien, ces romans permettent aussi de faire un bilan des conséquences de la guerre : *Les Chercheurs d'os*¹⁴³ de Tahar Djaout en est, sans aucun doute, un exemple efficace. Confronté aux limitations des libertés et aux problèmes de censure accablant tous les écrivains algériens de cette période, Djaout exploite le motif du retour pour tenter une prise de parole plus détachée quoique également engagée. Dans ses

¹³⁷ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, op. cit., p. 204.

¹³⁸ Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴² Farid Namane, « La guerre d'Algérie comme lieu de mémoire dans la littérature algérienne postcoloniale », *Dalhousie French Studies*, vol. 110, été 2016, numéro spécial : *Du colonial et du postcolonial en littératures française et francophone*, p. 87.

¹⁴³ Tahar Djaout, *Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984.

œuvres, le retour dans la patrie trouve une explication, non seulement dans la volonté de déterrer les souvenirs des morts, témoins directs de la guerre, mais aussi dans la nécessité de s'interroger sur un présent opprimant et problématique du point de vue mémoriel. Parti à la recherche des ossements de son frère tué lors de la guerre de libération, le protagoniste du roman de Djaout se met en chemin et, au-delà de ses montagnes kabyles, il découvre un monde qui lui semble paralysé, où « on attend plus rien de la vie »¹⁴⁴. Dans cette réalité immobile où les gens apparaissent aliénés, la mémoire prend l'aspect d'une « bouillie de lave »¹⁴⁵, faite des chevauchements continuels entre passé, présent et avenir, que le narrateur doit apprendre à gérer lors de son voyage de découverte identitaire et historique.

Parallèlement à cette expatriation idéologique et mémorielle, il faut considérer les exilés, les migrations physiques. En effet, pendant la décennie noire, période de massacre des intellectuels, le thème de la dépossession territoriale, en sus de mémorielle, côtoie celui, apparemment opposé, du retour, en donnant vie à des récits soit personnels soit collectifs. Le détachement forcé de la terre natale et la suppression mémorielle deviennent – paradoxalement – le point de départ pour le dépassement de ces mêmes problèmes. Les écrivains se retrouvent, à nouveau, dans la situation de devoir se poser des questions sur leur origine, sur leur identité, puisqu'ils en sont encore une fois privés. C'est de ce moment que date la prise de conscience de la multiplicité des vécus et des mémoires caractérisant la guerre : la figure du moudjahid se mélange à celle des pieds-noirs, à celle des harkis et, petit à petit, une approche multiforme et intime de la guerre prend forme. Peu à peu, un nombre croissant de voix s'expriment, ce qui permet une recomposition mémorielle toujours plus détaillée et diversifiée.

¹⁴⁴ Tahar Djaout, *Les Chercheurs d'os*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

2.1.3 La réponse littéraire du côté féminin : la guerre racontée par les mémoires et les actions de femmes

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, les femmes algériennes ont pris part à la guerre. Beaucoup d'entre elles ont lutté sur le champ ou, pour mieux dire, au maquis. D'autres ont agi de manière plus latente, plus silencieuse, quoique également importante. Ce qui est certain est que cette présence, souvent mise de côté sur le plan historiographique, a laissé des traces dans la littérature de et sur la guerre d'Algérie. Les écrivaines ont parlé de la guerre et leurs textes ont permis de cristalliser leur adhésion à la lutte ou, plus simplement, de témoigner de leur existence dans cette réalité historique. Comme celui des hommes, le panorama littéraire féminin concernant la guerre d'Algérie est assez vaste, ce qui nous oblige à faire un choix : il convient alors de préciser, encore une fois, que les noms présentés dans ce travail ne sont qu'une petite partie de l'ensemble littéraire des femmes qui ont raconté la période historique en question.

Lorsque nous abordons la narration spécifiquement historique de la guerre d'Algérie, nous avons l'impression d'être « prisonniers d'images “masculines” et de sensations “masculines” de la guerre »¹⁴⁶. Toutefois, la littérature réussit rapidement à combler les vides laissés par l'historiographie et à nous donner un regard féminin et profondément personnel sur la question. À partir des années soixante, un nombre considérable de femmes algériennes commencent à écrire au sujet de la guerre selon leur point de vue, leur expérience. Dans ce domaine, parmi les premiers noms féminins que nous rencontrons, celui d'Assia Djébar¹⁴⁷ s'impose fermement. Historienne de formation, Djébar parvient à créer des portraits à la fois réalistes et imaginatifs de la guerre d'Algérie, où l'Histoire s'entrelace aux histoires de fiction qu'elle élabore. Ses premières œuvres, publiées pendant le conflit, se focalisent sur la condition de la femme algérienne dans la période immédiatement précédente. C'est vers la fin de la guerre que Djébar commence à centrer ses écrits sur l'événement historique dont, comme beaucoup d'autres femmes, elle a été témoin : c'est le cas des *Enfants du nouveau monde*¹⁴⁸, publié en 1962 ou *Les Alouettes naïves*¹⁴⁹, paru en 1967. Le but de ces deux premiers romans est de « réaliser une fresque historique », à travers une multitude d'histoires individuelles des « personnages [qui] tentent de consigner leurs expériences par rapport à la grande aventure nationale de la guerre de libération »¹⁵⁰. Dans *Les Enfants du nouveau monde*, Djébar conduit le lecteur à vivre

¹⁴⁶ Sylvie Brodziak, « Les femmes et la guerre de Libération nationale/guerre d'Algérie : Entre mémoire ancienne et écritures récentes », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 103, automne 2014, p. 23.

¹⁴⁷ Il s'agit d'un nom de plume pour Fatima-Zohra Imalayène. Ce pseudonyme se fonde sur un contraste : Assia signifie « consolation », tandis que Djébar signifie « intransigeance ».

¹⁴⁸ Assia Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, éd. Julliard, 1962.

¹⁴⁹ Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*, Paris, éd. Julliard, 1967.

¹⁵⁰ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, op. cit., p. 41.

l'expérience d'un jour de guerre quelconque : nous nous trouvons transportés par un carrousel d'images frénétiques qui se rencontrent et se heurtent plusieurs fois. Les personnages sont en mouvement, dans la tentative continuelle et désespérée de rejoindre le « nouveau monde ». Dans le chaos de ce panorama dynamique général, les femmes semblent, au moins dans un premier temps, être exclues, isolées, enfermées dans leurs maisons. Malgré leur apparente passivité, purement physique, Djébar peint des femmes aux yeux actifs, vifs et attentifs ; leur présence, d'abord montrée dans une perspective chorale et collective, se révèle alors également significative pour sa valeur testimoniale. Djébar se focalise, premièrement, sur l'une des typologies des contributions féminines à la guerre, à savoir celle liée au souvenir, au témoignage, à la transmission, pour présenter ensuite des formes de résistance plus directes, comme nous le voyons dans le personnage de Lila. À travers les yeux de Djébar, femme et écrivaine, la question de la reconstitution mémorielle de la guerre d'Algérie se révèle strictement liée au rôle primordial que les femmes revêtent à l'intérieur du conflit : « le point de vue [...] des témoignages des mères et des sœurs » se mêle à celui de leurs « filles », afin de « traquer, d'une génération à l'autre, les traces absentes des combattantes oubliées, [contestant] la lecture officielle de l'histoire »¹⁵¹. Les yeux scrupuleux des femmes contribuent ainsi à l'édification des « trajets de mémoire »¹⁵² de la guerre ; leur regard correspond à une prise de conscience et à une reconnaissance de l'action militante des combattants qui restent, dans un premier temps, éloignés du monde féminin.

Pourtant, cet ensemble de femmes, peintes par Djébar, grandit peu à peu, jusqu'à englober des figures plus émancipées, actives et désireuses de participer concrètement à la lutte. C'est le cas, par exemple, de Hassiba, une jeune femme qui décide de partir au maquis ou de Chérifa, une femme militante qui abandonne sa sphère de sûreté pour sortir dans la rue, pour agir, pour s'engager¹⁵³. Les premiers textes de Djébar se présentent alors non seulement comme document historique, en tant que réponse écrite à la guerre, mais aussi comme une dénonciation, la revendication d'une « révolution politique et sociale »¹⁵⁴ plus profonde, qui dépasse le problème de l'Indépendance. Il s'agit d'une révolution concernant le statut des femmes dans la nouvelle société algérienne qui commence à se dessiner et la validation de leur contribution à la lutte. C'est pour cette raison que les œuvres littéraires féminines, conçues à partir du conflit, doivent affronter des problématiques supplémentaires par rapport à celles des écrivains hommes.

¹⁵¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, op. cit., p. 210.

¹⁵² Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, éd. Albin Michel, 1999, p. 144.

¹⁵³ Hassiba et Chérifa sont deux des personnages que nous rencontrons dans *Les Enfants du nouveau monde*.

¹⁵⁴ Mildred Mortimer, *Women fight, Women write texts on the Algerian war*, éd. University of Virginia Press, 2018, p. 60, traduit par mes soins.

De fait, les problèmes liés à l'identité et à la mémoire, déjà présentés par les écrivains algériens, se confrontent, dans le cas des femmes, avec un problème ultérieur, qui dépend de la nature même des écrivaines. En tant qu'être doublement subalterne, à cause de la colonisation et de l'appartenance au sexe féminin, la femme écrivaine se retrouve à parler de la guerre selon une logique forcément différente. Si le point de départ des écritures engagées, au féminin et au masculin, est le même, la manière d'affronter le sujet change. Comme toutes les autres figures oubliées de la guerre, les femmes affrontent le récit de l'Histoire conscientes de la nécessité de rappeler continuellement au lecteur l'implication de cette narration pour leur propre existence. L'affirmation d'une réponse littéraire féminine autour de la guerre d'Algérie est justifiée par une présence féminine à l'intérieur du conflit, qui est revendiquée dans les écrits. Djébar part de ce besoin revendicatif, qui s'ajoute aux autres déjà évoqués par ses collègues hommes, pour écrire sur la guerre. Ce besoin revendicatif s'affirme peu à peu, d'un roman à l'autre, en produisant des personnages féminins toujours plus réactifs, conscients et présents dans le terrain cru de la guerre, comme Nfissa dans *Les Alouettes naïves*.

Cette évolution concernant le rôle des femmes dans la guerre, d'abord trésorières de mémoires puis militantes, se reflète dans la littérature féminine : les œuvres de femmes deviennent, en ce sens, toujours plus enclines à mettre en scène la guerre d'une manière qui tienne compte de la multiplicité des expériences vécues par les femmes combattantes, directement impliquées dans la lutte. À cet égard, *La Grotte éclatée*¹⁵⁵ de Yamina Mechakra s'avère particulièrement significative : à travers l'histoire d'une infirmière opérant au maquis, Mechakra s'approprie le discours sur la lutte, habituellement réservé aux hommes, de manière ciblée, sans intermédiaires. Le roman de Mechakra suggère non seulement l'implication des femmes dans la guerre, mais aussi la profondeur de cet engagement. Continuellement confrontée et exposée à la mort, l'héroïne de *La Grotte éclatée* offre un témoignage cru des événements militaires qu'elle vit et des traumatismes, physiques et psychologiques, qui en dérivent. Dans ce roman, la grotte devient un lieu où l'identité de l'infirmière, l'une des figures féminines clés du conflit, existe et s'affirme ; un lieu où « la tête [d'une femme qui] transporte l'idée [de liberté] »¹⁵⁶ peut exprimer sans limites ses rêves « d'horizons où il ne pleuvra que des gouttes de lumière »¹⁵⁷.

Ainsi, la participation au conflit donne aux femmes l'espoir, qui s'avèrera illusoire, de pouvoir entrer dans l'Histoire collective du nouveau peuple algérien en train d'advenir. Pourtant, ce contact direct avec la brutalité de la guerre cause un double traumatisme chez les femmes, lié au manque de

¹⁵⁵ Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*, Alger, ENAG, 1979.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 70.

reconnaissance de leur contribution effective et à la confrontation violente avec la lutte qu'elles ont dû vivre. Le récit de Mechakra manifeste ce sentiment de vide et de désarroi à travers un style « expérimental », fondé sur une « narration fragmentée » qui entre en collision avec la « prose poétique »¹⁵⁸. L'histoire intime du trauma vécu par une jeune infirmière algérienne se mêle à celle d'autres personnages plus ou moins actifs dans la lutte ; des moments purement narratifs s'entrelacent avec des moments réflexifs, qui frôlent la poésie : la guerre est alors racontée par une perspective de « réalisme traumatique »¹⁵⁹, qui saisit les événements historiques à partir de la mémoire traumatisée de l'un de ses participants – une femme. L'œuvre de Mechakra s'avère alors un témoignage cru et significatif de la présence physique des femmes dans le champ de la guerre et par suite, outre qu'elle rend compte de la guerre elle-même, souligne l'importance des femmes dans la reconstitution d'une mémoire historique du peuple algérien. De plus, l'histoire traumatique de l'infirmière, protagoniste du roman, permet de réfléchir sur la nécessité de récupérer les récits individuels concernant le conflit, souvent transmis par la littérature, afin d'avoir un regard plus hétérogène et, de ce fait, plus complet, sur l'Histoire algérienne.

Selon ces prémisses, la littérature féminine, née comme réponse à la guerre, s'éloigne des « narrations nationales de la guerre d'Indépendance produites par la France et l'Algérie », en ce que celles-ci « ont parfois éliminé, caché ou étouffé des événements ou des figures historiques »¹⁶⁰. Les œuvres littéraires des écrivaines sont au contraire « parvenues à créer un contre-discours »¹⁶¹, en partant d'une exclusion pour arriver à une inclusion mémorielle. Pour cette raison, les écritures féminines sur la guerre garantissent non seulement une reconnaissance de la contribution des femmes à la lutte, mais aussi l'ouverture d'autres pistes de réflexions historiographiques sur le sujet. Ces nouveaux itinéraires de questionnement dépendent de la nature même de ces œuvres, qui se développent à partir d'un besoin intrinsèque de quêtes identitaires, d'« anamnèse »¹⁶² ; le désir de recherche et de rappel se révèle le noyau principal de la littérature féminine sur la guerre d'Algérie. Comme c'est le cas pour les autres oubliés du conflit, la quantité des voix féminines qui s'expriment autour du sujet de la guerre augmente au fil du temps. Dans ce progressif retour à la lumière, « la fiction est revendiquée comme outil le plus fiable pour "éclairer" l'événement historique et approcher la vérité des personnages ayant existé »¹⁶³. Le texte devient, ainsi, un espace pour explorer un passé douloureux

¹⁵⁸ Mildred Mortimer, *Women fight, Women write texts on the Algerian war*, op.cit., p.81, traduit par mes soins.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 82, traduit par mes soins.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 131, traduit par mes soins.

¹⁶¹ *Ibid.*, traduit par mes soins.

¹⁶² Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, op. cit., p. 278.

¹⁶³ Sylvie Brodziak, « Les femmes et la guerre de Libération nationale/guerre d'Algérie : Entre mémoire ancienne et écritures récentes », art. cité, p. 27.

qui a inévitablement laissé des traces dans l'esprit des écrivaines qui trouvent peu à peu la force d'en parler. Les femmes écrivent pour combler un vide mémoriel et existentiel : elles partent d'une exclusion pour la transformer en inclusion, une inclusion représentative qui ne se limite pas à elles-mêmes, mais qui implique d'autres individus ayant les mêmes blessures. Ce processus s'étend vers toutes sortes de créations littéraires, étant donné que l'écriture implique la réalisation d'une zone d'échange historique et mémorielle. Le texte littéraire devient un lieu d'échange pour les voix historiques, où elles peuvent se rencontrer, se reconnaître, s'opposer jusqu'à initier une réconciliation avec l'Histoire et la Mémoire dont elles ont été privées.

Tous ces éléments s'amplifient si les voix qui entament un dialogue sont celles des exclus, des oubliés, comme dans le cas des femmes, puisque ces voix posent des interrogations toujours majeures. Ainsi, les œuvres des écrivaines algériennes permettent d'entrer en contact avec « l'histoire individuelle d'une vie », mais aussi de découvrir « des périodes importantes, des événements ou des expériences regardées à travers les yeux de la personne qui les a vécues »¹⁶⁴. La reprise des écrits littéraires féminins autour de la guerre garantit à la fois une prise de conscience du rôle joué par les femmes dans une période historique précise et un acte de recherche historiographique "hors norme", plus problématique mais, pour cela, peut-être plus fertile.

Les mémoires individuelles des femmes sur la guerre d'Algérie ne sont jamais une fin en soi ; elles sont, au contraire, représentatives d'un passé collectif, qui contient en soi des traumatismes, des blessures, des idéologies et des vécus communs et potentiellement partageables. Cette particularité de l'écriture féminine dépend aussi du fait que les femmes, plus encore que les hommes, sont porteuses et se heurtent aux exigences de leur communauté : dans ce sens, le « je » féminin serait plutôt un « nous », recueillant des « voix invisibles »¹⁶⁵ qui sont « tiraillé[es] entre deux polarités complémentaires et antagonistes, forcément déchiré[es] et en lutte, à l'identité instable »¹⁶⁶. Cette capacité des femmes de « donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous »¹⁶⁷ se retrouve, par exemple, dans l'œuvre *Algérienne* de Louissette Ighilahriz, publiée en 2001. Ce témoignage brut et extrêmement personnel, recueilli par Anne Nivat, affronte l'un des chapitres noirs de la guerre d'Algérie, celui lié au viol et à la torture. À travers une « narration sans image ni périphrase », nous traversons un processus de « dévoilement et de reconstitution qui doit aboutir à l'énoncé de l'événement

¹⁶⁴ Mildred Mortimer, *Women fight, Women write texts on the Algerian war*, op.cit., p.158, traduit par mes soins.

¹⁶⁵ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁶ Catherine Brun, « Assia Djebar : Jalons pour l'itinéraire d'un "je-nous" », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, n° 4, vol. 116, 2016, p. 917.

¹⁶⁷ Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, exergue, p. 9.

traumatique »¹⁶⁸ ; un événement traumatique extrêmement individuel mais qui parvient à toucher des cicatrices communes, d'autres victimes. De cette manière, « en refusant d'enkyster la mémoire traumatique de sa seule personne [...] Ighilahriz ré-ouvre l'horizon d'attente et permet l'empathie du lecteur qui peut poursuivre sa lecture »¹⁶⁹. Cette écriture crue permet à l'écrivaine d'exprimer sa propre douleur et trouver une manière pour la guérir et, pendant cette lente cicatrisation, nous réalisons l'ampleur de cette souffrance. Il ne s'agit pas d'une victime unique mais *des* victimes. Il ne s'agit pas d'une mémoire, d'un trauma, mais *des* mémoires, *des* traumas.

Partant de toutes les considérations faites sur la représentation littéraire de la guerre d'Algérie, nous essaierons de montrer comment des phénomènes similaires se développent dans le domaine cinématographique. Exploitant la force des images plutôt que des mots, des réalisatrices et des réalisateurs algériens ont contribué à amplifier les sources historiques sur le conflit qui, à travers l'écran, se matérialise : le spectateur peut ainsi concrétiser les faits, les émotions que le lecteur traverse grâce à son imagination.

¹⁶⁸ Sylvie Brodziak, « Les femmes et la guerre de Libération nationale/guerre d'Algérie : Entre mémoire ancienne et écritures récentes », art. cité, p. 26.

¹⁶⁹ *Ibid.*

2.2 La réponse cinématographique : la guerre racontée par des images

Comme nous l'avons vu, le travail de l'historien face à la reconstitution factuelle et mémorielle de la guerre d'Algérie a longtemps été lié aux sources écrites primaires, tirées des archives ou des documents diplomatiques. Le panorama de sources s'est ensuite élargi et diversifié : l'intérêt graduel pour les textes littéraires a permis de présenter et d'interroger l'Histoire de la guerre d'un point de vue plus humain et personnel. Cette tendance générale, visant à une ouverture aux dispositifs artistiques comme moyens pour raconter l'Histoire, contient une « troisième source » aussi qu'il convient de nommer : il s'agit de « l'image fixe, celle de la photographie, ou animée, du cinéma au documentaire au sens large »¹⁷⁰. Comme dans le cas de la littérature, l'insertion des images dans la représentation mémorielle collective de la guerre d'Algérie permet d'adopter une méthode transdisciplinaire qui garantit une vision complète de l'Histoire, à la fois générale et individuelle, que ce soit du côté algérien et du côté français. Par souci de cohérence avec les réflexions précédentes, notre but ici est de nous attarder sur les images élaborées par des réalisateurs et réalisatrices provenant de l'Algérie.

Malgré des problèmes initiaux de censure, le cinéma algérien, créé autour de la guerre de libération nationale, a joué un rôle significatif pour l'expression et le soutien des idéologies du peuple algérien. Comme la littérature, le cinéma traverse des phases évolutives différentes, en passant d'une thématique à l'autre, d'un style à l'autre, selon la progression naturelle du conflit. Ce qui est certain est l'existence d'un déséquilibre de base entre la production cinématographique pendant la guerre et celle de l'après-guerre : si dans le premier cas « les images officielles de l'armée française »¹⁷¹ sont beaucoup plus nombreuses que les images algériennes, à la fin du conflit, la situation change radicalement. À ce propos, si nous analysons le cinéma réalisé autour du conflit pendant son déroulement, un nombre considérable de noms de cinéastes français se présente : à titre d'exemple, nous pouvons citer *Les Réfugiés*¹⁷², un court-métrage réalisé par Cécile Decugis ou *Une nation, l'Algérie*¹⁷³ de René Vautier. Il faut attendre la déclaration d'indépendance algérienne pour assister à une tournure dans la production cinématographique: dans ce domaine, « se voulant en rupture avec le cinéma colonial pour qui "l'indigène" apparaissait comme un être muet », le cinéma algérien « témoigne d'abord d'une volonté d'existence de l'État-nation »¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Benjamin Stora, préface au livre de Gérard Guicheteau et Marc Combier, *L'Algérie oubliée. Images d'Algérie*, Paris, Acropole, 2004, p. 7.

¹⁷¹ Benjamin Stora, « Le cinéma algérien, entre deux guerres », dans *Confluence Méditerranée*, vol. 81, n°2, 2012, p. 181.

¹⁷² Cécile Decugis, Hédi Ben Khalifa, *Les Réfugiés*, 1957, France.

¹⁷³ Jean Lods, René Vautier, *Une nation, l'Algérie*, 1954, France.

¹⁷⁴ Benjamin Stora, « Le cinéma algérien, entre deux guerres », art. cité, p. 182.

Les premiers films réalisés en Algérie essaient de montrer les raisons et la préparation à la lutte entreprise par le peuple algérien, en mettant en scène les formes d'oppression que les Algériens, en tant que colonisés, ont dû subir. C'est le cas, par exemple, des *Déracinés*¹⁷⁵ de Mohamed Lamine Merbah, où nous assistons au processus de dépossession de terres mis en œuvre par le gouvernement français, aux dépens des paysans algériens. Selon cette perspective, il est impossible de nier la valeur documentaire et propagandiste associée à ces premières images. Le cinéma s'avère décisif pour le repérage d'une histoire nationale du peuple algérien, à partir de la toute première période de colonisation jusqu'au déclenchement de la révolte, comme nous le voyons dans *Chronique des années de braise*¹⁷⁶ de Mohamed Lakhdar-Hamina. Le but est de montrer, de manière linéaire et scientifique, les aspects les plus négatifs et cruels de la colonisation, afin de justifier et soutenir la lutte du peuple algérien. Le réalisateur se retrouve ainsi au même niveau que l'historien : leur travail évolue parallèlement vers la même direction, qui cible une reconstitution fidèle et claire des événements, sans laisser trop d'espace aux récits individuels, aux vécus des personnes plus ou moins impliquées dans le combat.

Toutefois, petit à petit, les films se détachent des finalités purement documentaires et commencent à se focaliser sur les actes de révolte des combattants du FLN, en exaltant leurs gestes, leur mission. Le cinéma s'ouvre ainsi aux histoires personnelles qui deviennent le point de départ pour raconter l'Histoire du peuple algérien dans son ensemble. Les premiers films réalisés selon cette optique alternent des scènes chargées d'un fort sentimentalisme à des moments d'engagement politique: nous en trouvons un exemple dans le film *Le Vent des Aurès*¹⁷⁷ de Mohamed Lakhdar-Hamina, où le spectateur est entraîné dans le voyage désespéré d'une mère à la recherche de son fils, arrêté par les troupes ennemies. Nous nous trouvons immergés dans l'univers le plus sombre et le plus violent de la guerre, lié aux vécus douloureux des personnes impliquées. La guerre acquiert une représentation plus profonde, qui dépasse le simple récit chronologique des événements, pour se concentrer sur le côté humain et émotionnel. Ce qui en dérive est la création de films de fiction, inspirés de faits réels et d'expériences individuelles liées à la guerre, qui visent à dénoncer les violences, à réclamer de nouveau l'affirmation identitaire du peuple algérien. Nous assistons ainsi à la représentation visuelle de groupes, de communautés qui se sont manifestées pendant le conflit, chacune avec ses idées et ses revendications, et qui se reconnaissent dans la nation à peine née.

¹⁷⁵ Mohamed Lamine Merbah, *Déracinés*, 1976, Algérie.

¹⁷⁶ Mohammed Lakhdar-Hamina, *Chronique des années de braise*, 1975, Algérie.

¹⁷⁷ Mohamed Lakhdar-Hamina, *Le Vent des Aurès*, 1966, Algérie.

Dans ce domaine, nous pouvons rappeler *R.A.S*¹⁷⁸ de Yves Boisset, film qui s’aligne sur la cause anticolonialiste, *Avoir 20 ans dans les Aurès*¹⁷⁹ de René Vautier, proche des élans antimilitaristes ou finalement, *La Question*¹⁸⁰ de Laurent Heynemann, adaptation du livre éponyme d’Henri Alleg dénonçant le recours à la torture pendant le conflit. De plus, nous retrouvons aussi des films qui dépeignent la multitude des voix et des mémoires liées à la guerre. Que ce soient des histoires sur les Pieds-Noirs ou sur les porteurs de valises, ces films permettent une représentation des groupes qui ont donné une contribution, plus ou moins directe, à l’édification de l’Histoire du peuple algérien. Ainsi, différents regards cinématographiques s’entrecroisent, en donnant vie à une représentation hétérogène de la guerre qui laisse de l’espace aux histoires oubliées, parmi lesquelles nous retrouvons des noms, des vécus féminins aussi.

Le cinéma réalisé par et sur les femmes ouvre des nouveaux champs de questionnement et, comme dans le cas des œuvres littéraires au féminin, impose une réflexion sur le rôle féminin à l’intérieur de la guerre. De cette manière, « les fictions [cinématographiques] servent d’échanges indirects avec un passé réel, nous font pénétrer dans l’inépuisable domaine des interrogations »¹⁸¹ à propos du conflit. Dans le vaste ensemble de femmes réalisatrices, le nom déjà connu et cité d’Assia Djébar se présente à nouveau : s’étant consacrée à l’écriture pendant longtemps, Djébar ressent le besoin d’utiliser la caméra pour « faire parler [directement] ses protagonistes tout en leur donnant enfin un corps et par-delà l’apparence charnelle, une âme »¹⁸². Ses deux films *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*¹⁸³ et *La Zerda ou les chants de l’oubli*¹⁸⁴ naissent de la nécessité de concrétiser le regard des femmes, leur manière de percevoir le monde et de raconter l’Histoire. L’écrivaine-réalisatrice part d’un rapprochement entre « la vision monoculaire que l’objectif de la caméra impose » et « ce regard d’un seul œil du voile traditionnel (le Haïk) »¹⁸⁵, pour élaborer ses films de la perspective de « cet œil de voyeur [qui inverse] le regard des hommes pour structurer son espace et dévoiler les corps et les voix des femmes »¹⁸⁶. Les œuvres cinématographiques de Djébar permettent ainsi de regarder l’Histoire à partir d’un point de vue innovant, celui des histoires personnelles féminines.

¹⁷⁸ Yves Boisset, *R.A.S*, 1972, France.

¹⁷⁹ René Vautier, *Avoir 20 ans dans les Aurès*, 1972, France.

¹⁸⁰ Laurent Heynemann, *La Question*, 1977, France.

¹⁸¹ Benjamin Stora, « Le cinéma algérien, entre deux guerres », art. cité, p. 185.

¹⁸² Ahmed Bedjaoui, « Assia Djébar, l’écriture, le cinéma... », dans *Littérature et cinéma arabe*, Alger, éd. Chihab, 2016, p. 126.

¹⁸³ Assia Djébar, *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, 1978, Algérie.

¹⁸⁴ Assia Djébar, *La Zerda ou les chants de l’oubli*, 1982, Algérie.

¹⁸⁵ Ahmed Bedjaoui, « Assia Djébar, l’écriture, le cinéma... », art. cité, p. 126.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

Plus précisément, dans son premier film, Djébar exploite le pouvoir de la caméra pour offrir au spectateur la vision de la vie de Yamina Echaïb Oudaï, mieux connue comme Zoulikha, une combattante qui adhère à la lutte pour l'indépendance dans sa ville natale, à Cherchell. À cause de son militantisme, Zoulikha a été arrêtée, torturée et tuée par l'armée française le 25 octobre 1957, mais, malgré son histoire dramatique, le nom de Zoulikha est longtemps resté dans l'oubli général. L'œuvre de Djébar naît d'un besoin de lui rendre justice, de montrer l'une des nombreuses histoires de combat, d'engagement féminin qui ont été méconnues et étouffées. Djébar "fait la nouba" et met en scène une fête animée par les conversations des femmes qui prennent la parole de manière alternée, comme dans le cas la forme musicale arabe¹⁸⁷. Zoulikha devient alors la source d'inspiration, le point de départ pour parler d'autres femmes qui vivent dans une Algérie post-indépendance, mais qui essaient de se reconnecter avec leur passé, comme la vraie protagoniste du film *Lila*. À travers le voyage de *Lila*, le spectateur est transporté d'un « enclos sombre » à « un espace extérieur vaste et lumineux », représentant la réalisation d'un parcours mémoriel féminin vers « l'émancipation [et] une nouvelle sensation de liberté et indépendance »¹⁸⁸. La fiction se mêle au besoin documentaire afin d'élaborer un récit, imaginaire mais toujours pertinent, des existences des femmes pendant la guerre ; ainsi, Djébar « interroge les femmes sur leur guerre de libération à travers un mélange subtil de documents d'archives et de restitution audiovisuelle de l'oralité des femmes »¹⁸⁹. Cet ensemble hétérogène de voix féminines donne vie à une danse finale où nous voyons des femmes libérées, exprimant leurs mémoires sans aucune restriction. Mémoires qui deviennent le point de focalisation principal de son deuxième et dernier film, totalement fondé sur des documents d'archives et qui vise à faire réveiller « des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, [formant] l'âme d'un Maghreb réunifié et de notre passé »¹⁹⁰.

La même circulation d'événements et de mémoires se retrouve dans d'autres œuvres cinématographiques au féminin plus tardives, comme dans le cas de *Sous les pieds des femmes*¹⁹¹ de Rachida Krim. Dans ce film, le processus d'indépendance de la nation algérienne correspond et se heurte avec la lutte pour la liberté entreprise par le personnage d'Aya : deux mouvements qui avancent de manière progressive, douloureuse et non-linéaire vers la même direction. Ainsi, par le biais d'un

¹⁸⁷ Le mot « nouba » fait référence à une forme musicale arabo-andalouse, originaire du VII^e siècle et signifie « attendre son tour », ce qui explique l'idée à la base de cette musique, où les musiciens se succèdent l'un après l'autre.

¹⁸⁸ Mildred Mortimer, *Women fight, Women write texts on the Algerian war, op.cit.*, p. 195, traduit par mes soins.

¹⁸⁹ Ahmed Bedjaoui, « Assia Djébar, l'écriture, le cinéma... », chapitre cité, p. 129.

¹⁹⁰ Prélude du film *La Zerda ou les chants de l'oubli*, RTA, Alger 1982, cité par Ahmed Bedjaoui dans « Assia Djébar, l'écriture, le cinéma... », chapitre cité, p. 132.

¹⁹¹ Rachida Krim, *Sous les pieds des femmes*, 1997, France.

ensemble de souvenirs fragmentés, la cinéaste essaie de s'interroger sur le passé et sur le présent du peuple algérien et sur la condition de la femme dans cette nouvelle réalité.

Le cinéma algérien, dans toutes ses multiples nuances, s'aligne parfaitement avec les autres formes de réponse littéraire que nous avons examinées avant, pour les questions abordées. Dans les deux cas, l'objectif principal réside dans la nécessité de combler l'absence de mots et d'images édifée autour de la guerre d'Algérie. De plus, il s'agit de donner une représentation identitaire et mémorielle du nouveau peuple algérien, y compris les sujets les plus souvent oubliés, parmi lesquels nous retrouvons les femmes algériennes. Sur la base de ces données, il nous reste à considérer une dernière forme de réponse artistique, à savoir la poésie. Le prochain paragraphe s'efforcera de parcourir l'évolution de la poésie de guerre algérienne, en mettant l'accent, encore une fois, sur les poèmes écrits par des femmes.

2.3 La poésie algérienne francophone de l'origine jusqu'à la guerre de libération : des images-sons¹⁹² qui racontent l'histoire d'un peuple en lutte

Le terme *poésie* contient en soi des nuances différentes qui touchent aussi bien l'oralité que l'écriture. Caractérisée par des formes expressives et des contenus distinctifs, la poésie algérienne existe depuis longtemps¹⁹³, selon des schémas continuellement renouvelés et différents. Notre but ici est de montrer l'évolution des compositions poétiques algériennes jusqu'au moment du déclenchement du conflit, afin de comprendre l'implication sociale et l'engagement politique à la base de cette production littéraire.

Comme le soutient Albert Memmi, « une poésie populaire a toujours existé en Algérie » : il s'agissait au début d'une fascination pour la « magie du verbe, de la raison oratoire, des belles paroles et des métaphores »¹⁹⁴ strictement liées au rôle social et politique du poète. Aux origines, le poète représentait alors un guide pour le peuple, une sorte de prophète capable de changer le cours des événements, le destin de vies humaines ; des tâches qui exploitent la vigueur de la parole orale. Le poète est alors vu comme un conteur dont le but est de perpétuer les traditions, les mœurs ou le glorieux passé des ancêtres. Dans ce sens, le poète était une figure omniprésente dans l'ancienne société algérienne ; il était le « *ifferaben* »¹⁹⁵, le donneur de joie qui scandait les journées des gens du peuple. Cette proximité avec sa propre population, sa terre, ses racines se reflètent dans ses vers qui apparaissent spontanés, clairs, honnêtes. La première poésie populaire algérienne était ainsi extrêmement simple, et en même temps variée dans ses manifestations : « poèmes d'amour, chansons satiriques, chants de guerre et poèmes religieux »¹⁹⁶ attestent de cette diversité.

De Ibn Khaldoun jusqu'à Si Mohand¹⁹⁷, les poètes populaires algériens ne se limitent pas à réciter leurs vers, ils les chantent, mêlant leurs mots à une mélodie ; la musique devient le cœur de la production poétique populaire, en tant qu'instrument d'accompagnement et en tant que fondation principale sur laquelle construire le poème. À travers cette union entre mots et musique, le poète

¹⁹² Les concepts d'image et de son sont souvent associés à la définition de poésie. D'après CNRTL, la poésie serait un « genre littéraire [...] tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images », <https://www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A9sie>, consulté le 12 décembre 2022. Pour plus d'informations, voir aussi « La poésie comme une « image ». Emplois et valeurs du mot dans le discours critique des poètes français » par Isabelle Chol et Anne Reversau, dans *Tangence*, n°124, 2020, p. 11-28.

¹⁹³ Nous retracerons brièvement la poésie algérienne populaire anté-islamique jusqu'à arriver à la poésie algérienne de langue française, parue dans la première moitié du 20^{ème} siècle.

¹⁹⁴ Albert Memmi (dir.), *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, éd. Mouton, 1963 (1^{ère} édition), p. 9.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Voir Henri Pérès, « Pour un corpus des poésies populaires d'Algérie », dans le *Bulletin des Études arabes*, n° 4, 1941, p. 111-115.

transmet ses émotions, l'âme et « l'empreinte du caractère de ce peuple original »¹⁹⁸. Un peuple qui se retrouve, très tôt, à devoir faire face à des ennemis, à des envahisseurs, à la suite de débarquements portugais et espagnols. Ainsi, des mouvements de résistance commencent à se dessiner et la poésie devient, à partir de ce moment, un moyen d'expression pour représenter et soutenir cette lutte. À ce moment, les poètes continuent à garder le même engagement, le même militantisme des poètes anciens : leur parole soutient les combattants et appelle d'autres hommes à la lutte. De plus, adoptant des contours satiriques, la poésie devient non seulement une apologie de la lutte du peuple algérien, mais aussi une critique à l'encontre des occupants et de leurs actions :

Ces poésies, comme le note J. Desparmet, répondent à une finalité d'ordre pratique, c'est-à-dire qu'elles sont en conformité avec les besoins politiques de la société maghrébine investie. Dans l'intention des poètes, il s'agit surtout d'une part de *pleurer sur le bonheur et le paradis perdu*, d'où les élégies, et, d'autre part, de *soutenir le moral du peuple*, d'où le rappel des hauts faits des ancêtres et les satires. C'est une question de survie et d'instinct de conservation. [---] Et cette inspiration poétique, foncièrement maghrébine, est à mettre en relation avec les aspirations millénaires vers l'indépendance et l'unité, si palpables, pour ainsi dire, dans des pages de l'histoire du Maghreb¹⁹⁹.

La poésie prend le dessus sur d'autres formes littéraires ; par rapport aux lettrés, aux intellectuels, les poètes abandonnent la langue classique et s'emparent des dialectes arabes, transmettant ainsi leur message à la grande majorité du peuple algérien. Le poète vient de la collectivité et dirige sa parole vers elle ; ses paroles véhémentes servent de support à la « résistance morale », elles sont des « *klam el-djedd*, [des] paroles de l'effort, de l'énergie, du zèle et du feu sacré en perpétuel renouvellement »²⁰⁰. En tant que poésie qui parle au peuple, ces poèmes se fondent sur la nécessité de partager des valeurs, des idéaux communs qui constituent le nœud central de la poésie algérienne de cette époque. En découlent des poèmes de natures différentes, liés principalement à l'épopée, à la satire et finalement à l'élégie. L'épique entre dans l'univers de la poésie algérienne à travers le continuel rappel de l'importance de l'honneur individuel et tribal et de la grandeur du passé du peuple algérien. Face à un présent décevant et opprimant, célébrer les grands gestes des ancêtres et leur gloire, à travers des vers, se révèle une stratégie pour s'évader et se révolter. En même temps, d'autres poètes s'expriment en se rapportant de manière directe au présent. Que ce soit pour exprimer une lamentation, un deuil à travers les élégies, ou plutôt une dénonciation âpre et satirique contre les

¹⁹⁸ Eugène Daumas, *Mœurs et coutumes de l'Algérie. Tell, Kabylie, Sahara*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1853, p. 130.

¹⁹⁹ Albert Memmi (dir.), *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours, op. cit.*, p. 20.

²⁰⁰ *Ibid.*

ennemis, le poète s'engage, prend une position à travers ses mots. Ces éléments thématiques et stylistiques caractérisent la poésie algérienne, tout au long de la période de la colonisation française.

Les années 1920 marquent un tournant historique important, à savoir l'émergence du nationalisme algérien, qui se reflète spontanément sur la production poétique. Des mouvements révolutionnaires et patriotiques commencent à s'organiser et, à côté de la presse, la poésie devient un moyen pour transmettre des idéaux, pour inviter le peuple à prendre part à la lutte. Si « les poésies populaires de la période précédente essayaient de consoler le peuple », les compositions « chantées par le nationalisme militant prêchent et *annoncent l'espoir de l'émancipation*, le retour à l'unité glorieuse de jadis, la fin prochaine de l'asservissement »²⁰¹. La valorisation du passé, le souvenir triomphal des ancêtres restent des points de référence pour élaborer une poésie qui s'ouvre vers un avenir de liberté, qui tend à l'action. Les sentiments patriotiques, d'attachement pour la terre d'origine, représentent encore des pierres angulaires de la production poétique, mais leur perception évolue. Les poètes ne se limitent plus à utiliser leur parole pour promouvoir des valeurs à partager, ils incitent à se révolter, à rendre concrets les projets de libération, déjà manifestés à travers la poésie. Face à cet énorme désir de liberté, les vers se font plus amers, plus agressifs et plus violents ; les attaques des poètes ne se bornent pas aux ennemis, mais ils touchent aussi les parties de la population algérienne qui se révèlent insouciantes, indifférentes aux injustices, à l'oppression.

Souvent reportés dans les journaux, ces poèmes commencent à rejoindre un public toujours plus vaste et, en quelque sorte, plus lettré, ce qui permet de dépasser partiellement l'emploi démesuré de l'oralité : cette poésie naît au milieu du peuple, mais ce peuple est devenu plus conscient. La poésie des années 1920 exploite alors le substrat populaire et dialectal de la période précédente pour élaborer « une littéralité arabophone »²⁰², enrichie d'un nationalisme réformiste désormais diffusé dans la société algérienne : c'est le cas, par exemple, des poèmes du mouvement de la *Nahda*²⁰³.

Dans ce scénario général d'arabophonie, un nombre, initialement restreint, de poètes algériens commence à employer le français comme langue d'expression artistique. La poésie algérienne francophone naît et existe dans un espace de tension : si d'un côté « l'émergence de la poésie algérienne francophone est indissociable de l'identification de cette poésie à la guerre d'indépendance vécue comme projet révolutionnaire », de l'autre côté « cette poésie francophone et les poètes

²⁰¹ Albert Memmi (dir.), *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*, op. cit., p.44.

²⁰² Stéphane Baquey, « V. Déplacements et ancrages de la poésie (ou non-poésie) algérienne contemporaine arabophone et francophone », dans *L'Algérie, traversées*, Ghyslain Lévy, Catherine Mazauric, Anne Roche (dir.), Paris, éd. Hermann, collection « Colloque de Cerisy », 2018, p. 290.

²⁰³ Mot arabe, traduisible par « éveil » qui désigne une période historique de renaissance intellectuelle du monde arabe.

francophones eux-mêmes ont été de plus en plus marginalisés dans l'espace culturel algérien »²⁰⁴. Malgré cette première invisibilité, des œuvres poétiques de langue française écrites par des Algériens apparaissent à partir de 1917 : c'est le cas du recueil *Contes et poèmes d'Islam*²⁰⁵ de Salem El Koubi, qui écrit des poèmes dédiés aux paysages idéalisés du Maghreb. Les descriptions réalisées par le poète à propos de sa terre semblent marquées par un exotisme exagéré ; par rapport à l'esprit nationaliste des poètes algériens arabophones de cette époque, ceux qui adoptent le français décident de se mettre « à la place de l'Autre », de s'accaparer « son imaginaire » et de représenter « son propre univers à l'image que l'Occidental en avait »²⁰⁶. Les compositions qui en dérivent sont soumises à un processus de mimétisme, d'assimilation, selon lequel les poètes « lisent leur société avec le regard du colonisateur »²⁰⁷. Aucun esprit de révolte, aucune revendication tout comme « aucune autonomie esthétique et thématique » ne caractérisent ces premiers poèmes algériens en français : employer la langue des colonisateurs signifie, pour ces poètes, adopter leur perspective aussi.

Néanmoins, face à un présent d'oppression et de dépossession toujours plus insupportable, les poètes algériens se trouvent obligés de reconstruire leur identité nationale, leur espace d'appartenance. C'est à partir de ce besoin d'affirmation identitaire que Jean Amrouche publie son premier recueil de poèmes, *Cendres* en 1934, et son deuxième, *Étoile secrète*, en 1937. Dans ce cas, le point de vue de l'Autre est abandonné et est remplacé par celui de « l'Absent » : ce personnage, « qui révèle une crise d'identité pleine d'angoisse »²⁰⁸, se réfugie dans un univers métaphysique, transcendant afin de se réconcilier avec lui-même. Encore une fois, aucune dénonciation politique précise n'est mentionnée ; pourtant, une première forme de lien avec la réalité sociale de l'époque est établie par le biais des problèmes identitaires. Amrouche est alors le premier poète algérien à se mettre dans une position de rupture par rapport à la modération de ses prédécesseurs francophones : à travers ses mots, il exprime le sentiment de déchirement propre au peuple algérien et qui représente la base de ses revendications successives. Amrouche est aussi le premier poète qui s'approprie le français comme simple moyen d'expression pour affirmer une « algérianité, [une] africanité, la spécificité de la poésie maghrébine »²⁰⁹. Certes, il serait prématuré de parler d'une poésie nationaliste ou militante, mais la

²⁰⁴ Stéphane Baquey, « V. Déplacements et ancrages de la poésie (ou non-poésie) algérienne contemporaine arabophone et francophone », chapitre cité, p. 290.

²⁰⁵ Salem El Koubi, *Contes et poèmes de l'Islam*, Paris, Jouve, 1917.

²⁰⁶ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, thèse en études romanes de Lund, éd. CWK Gleerup, 1980, p. 28.

²⁰⁷ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p. 20.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁹ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 34.

prise de conscience identitaire à la base de la poésie d'Amrouche préfigure l'esprit combattant de la poésie algérienne francophone de la période suivante.

L'année 1945 représente, en effet, un moment significatif dans l'évolution poétique, qui marque la fin des divergences entre poésie orale et écrite de langue berbère et arabe et poésie de langue française. À partir de cette date jusqu'au déclenchement de la guerre en 1954, le peuple algérien vit une période de passage, de préparation à la révolution : cette propension vers la lutte, qui naît d'un désir d'indépendance, finit ainsi par être déclarée à travers le dispositif poétique. Suivant cette tendance, Kateb Yacine écrit *Poèmes de l'Algérie opprimée*, recueil qui aurait dû être publié en 1948 par les éditions En Nahdah²¹⁰. De ce travail jamais publié, nous conservons l'extrait d'un poème qui atteste des événements tragiques de Sétif et Guelma et de la force du peuple algérien, prêt à se redresser :

Nous avons dévoré le fer
Nous avons broyé les armes automatiques du seul effort de nos bras
tendus
Et nos quarante mille morts entassés de Sétif à Guelma
[...]
Ils ont déversé sur nous les obus, ils ont brûlé nos gourbis
Mais bientôt leurs cœurs jaunes furent couverts de couteaux
Nous sommes montés sur leurs tanks avec joie
Ils ont appris la force invincible des hommes²¹¹.

Mohammed Dib adopte ce même style et publie des poèmes fortement réalistes en termes de description des violences subies par le peuple algérien et de l'engagement progressif que ces violences ont entraîné, comme nous le voyons dans le poème « Vivre aujourd'hui » de 1950. Ainsi, la poésie algérienne francophone de cette période se rapproche toujours plus de la politique, des questions coloniales, en s'alignant sur les positions nationalistes et militantes des autres œuvres littéraires de l'époque. Le long poème « La complainte des mendiants arabes de la Casbah et de la petite Yasmina tuée par son père » d'Aït Djafer en est un exemple emblématique. Cette composition, publiée en 1951 dans *Les Temps Modernes*²¹² et inspirée par un fait divers, se construit à partir d'un style fragmenté et direct et rapporte une histoire sanglante, pleine de colère, qui joue sur « l'alternance

²¹⁰ Il s'agit d'une maison d'édition algérienne nationaliste.

²¹¹ Poème de Kateb Yacine qui paraît dans le manifeste *Le Soleil sous les armes. Éléments d'une poésie de la résistance algérienne* de Jean Sénac, Subervie, Rodez, 1957, p. 14.

²¹² Dans *Les Temps Modernes*, n°98, Paris, 1954, <http://www.limag.com/new/index.php?inc=dspliv&liv=00000590>, consulté le 10 novembre 2022.

et [les] contrastes entre Paris et Alger, entre l'abondance et la misère, l'insouciance et la lutte pour survivre [...] »²¹³. Djafer peint sa réalité de manière honnête, sans filtres ni clichés ; il abandonne toute sorte d'exotisme, pour exposer les aspects les plus crus de sa terre. Il rompt avec l'esthétique de l'assimilation des années précédentes et adopte une position plus nette, une attitude critique et dénonciative à l'égard des injustices, des brutalités auxquelles son peuple est soumis. Cela dit, même si le poème ne peut pas être défini comme nationaliste, nous y percevons une première forme d'engagement qui annonce les futures revendications indépendantistes. Des revendications qui sont au cœur de la lutte des combattants algériens et qui sont soutenues par la parole poétique, à partir de 1954. À cet égard, au lendemain du déclenchement du conflit, Jean Sénac s'affirme sur la scène poétique algérienne par la publication de son recueil *Poèmes*²¹⁴. Cette première production poétique de Sénac naît d'une confrontation directe avec la réalité et de la tentative de trouver la signification de sa parole face à un monde, à un peuple qui souffre ; une signification que Sénac semble avoir du mal à percevoir initialement :

Je parle je parle trop
ma mère est à l'hôpital
le voisin est sans travail
on cloue l'affront à la porte
[...]
Le bonheur est impossible
Le poème est trahison
Le sang rouille sur la table

Qui lui rendra sa raison ?²¹⁵

Le poète sème des indices qui laissent présager des événements tragiques et sanglants, face auxquels la poésie se révèle totalement impuissante. Or, cette impuissance s'annule lorsque nous captions le potentiel réactionnaire et mémoriel de base que les mots écrits peuvent avoir. Le poète se sent inutile vis-à-vis d'une lutte à laquelle il ne participe pas physiquement ; pourtant son écriture devient le trésorier d'une Histoire qui commence à se dessiner, sa plume contient une multitude de « torches »

²¹³ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 46.

²¹⁴ Jean Sénac, *Poèmes*, Paris, coll. « Espoir » [dirigée par Albert Camus], 1954.

²¹⁵ Jean Sénac, « Le Verbe désincarné », dans *Poèmes*, op. cit., p. 13-14.

qui éclairent et « jaillisse[nt] de la réalité du monde »²¹⁶. Au-delà de cette fonction testimoniale indirecte offerte par le poète, les premiers vers de Sénac se chargent du même « univers symbolique [des] écrivains de sa communauté d'origine »²¹⁷ : son « lyrisme solaire »²¹⁸ et sensuel se mêle aux aspects les plus ignobles de la réalité de guerre que l'Algérie se trouve à vivre.

Le dispositif poétique se transforme ainsi en un moyen pour montrer un moment historique précis, mais aussi pour en prévoir les possibles résolutions, pour se projeter dans un avenir libre et plus lumineux. Un avenir qui s'enrichit, dans la poésie de Sénac, d'une série d'images naturelles, parmi lesquelles le soleil se présente à plusieurs reprises. Ce n'est pas un hasard alors si l'un des ouvrages principaux du poète s'intitule *Le Soleil sous les armes*²¹⁹ : ce livre, paru en 1957, peut être considéré comme le premier véritable manifeste de la poésie algérienne de résistance. Sénac y clarifie ses idées par rapport aux compositions poétiques, investies selon lui « d'une mission sacrée » et, pour cette raison, « plongé[es] dans l'Histoire »²²⁰. L'écriture est désormais peinte comme un acte d'engagement inné chez le poète, une urgence militante qui invite le peuple à rejoindre la lutte et qui contribue, en même temps, à la cristallisation d'un moment historique. C'est peut-être pour cette raison que la plupart des œuvres citées par Sénac sont inédites ou clandestines : en plein conflit, le poète met de côté les intentions scientifiques ou les possibles approfondissements ou recherches sur le sujet. Au moment de la première publication de l'œuvre, son besoin primaire consiste dans une action littéraire immédiate qui doit apporter une contribution directe à la réalité historique en évolution.

Partant de ces prémisses fondamentales, nous pouvons constater la progressive formation d'une véritable génération littéraire dans le domaine de la production poétique algérienne de résistance. Toutefois, le fait de retrouver des terrains d'entente parmi les différents poètes n'implique pas la création d'un ensemble indifférencié, puisqu'il faut tenir compte également des différentes temporalités de leurs œuvres. À ce propos, certains semblent limiter leur militantisme poétique à une période circonscrite, comme dans le cas de Sénac, Kateb, Kréa, Dib ou Gréki, tandis que d'autres décident d'arrêter toute sorte de production littéraire après la guerre, comme nous l'observons chez Haddad ou Tidafi.

²¹⁶ Jean Sénac, « Istiqlal el Djezairi », dans *Espoir et parole. Poèmes algériens recueillis par Denise Barrat*, Paris, éd. Seghers, 1963, p. 230.

²¹⁷ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 52.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁹ Jean Sénac, *Le Soleil sous les armes. Éléments d'une poésie de la Résistance algérienne*, Rodez, Subervie, 1957.

²²⁰ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 16.

Au-delà des différences concernant la période de production, les thèmes et les styles personnels, ce qui est certain est que, dans la majorité de cas, la parole poétique est perçue comme une arme indispensable pour soutenir et témoigner du vrai combat sur le terrain qui demeure perçu comme une forme de révolte essentielle. Chaque poète part de cette croyance fondamentale pour constituer son propre imaginaire poétique et ses manières expressives, en fonction aussi de sa propre expérience personnelle avec la guerre. L'individualité du poète entre inévitablement dans l'espace de la création et contribue à attribuer des facettes multiples et différentes à la poésie de résistance.

Dans ce panorama hétérogène, la femme parvient, encore une fois, à trouver ses propres moyens d'expression et à donner au lecteur un compte-rendu lyrique de la guerre, d'une perspective strictement liée à son expérience féminine dans le conflit. Il faut souligner que, comme dans le cas de leurs collègues masculins, les femmes poètes traversent un parcours évolutif complexe avant d'arriver à la pure poésie de résistance. À l'instar des productions poétiques masculines, la poésie féminine présente en effet une longue tradition orale liée, pour ce qui les regarde, à la « *boqala* »²²¹ : ce mot fait référence au bocal, récipient employé lors des cérémonies où les femmes se réunissent pour réciter des vers, souvent associés à des gestes rituels précis. Pendant ces réunions, exclusivement féminines et habituellement nocturnes, chaque femme est censée déposer un objet à l'intérieur du bocal et réciter des compositions lyriques, ayant en tête une personne ou une situation qui lui cause de l'inquiétude. De ces invocations, un « petit poème, de quatre à cinq vers »²²² est créé et ensuite interprété par les autres femmes spectatrices : il s'agit souvent d'explications peu claires, étant donnée la nature ambiguë des poèmes. Cette poésie collective et anonyme, dont « les premiers témoignages remontent au XVI^e siècle »²²³, est associée, dans la pensée commune, à l'idée du « jeu plutôt que du rituel, en essayant [ainsi] d'en [justifier] l'insertion dans des pratiques musulmanes, même populaires, la divination étant un acte interdit »²²⁴. La langue utilisée dans cette tradition est l'arabe dialectal, avec des emprunts à d'autres « langues de contact »²²⁵, notamment le français, le turc et l'espagnol ; la structure générale se fonde sur une « certaine pureté de langue, des rythmes, des sonorités » et aussi sur une proximité avec le « *hawzi* »²²⁶, un modèle poétique andalou avec des caractéristiques similaires. En ce qui concerne les thématiques abordées dans ces invocations-compositions, nous constatons la centralité du sujet amoureux et un intérêt général pour les éléments de la quotidienneté.

²²¹ G. Simon-Khédès, « Boqala jeu-poésie à usage divinatoire », *Horizons maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 49, 2003, p. 125. D'après Simon-Khédès, le terme *boqala* définit « un petit récipient en terre avec deux anses, un broc ou le quatrain servant à la divination ».

²²² *Ibid.*

²²³ Jolanda Guardí, « La Boqàla: donne e poesia », dans *Arabesque*, n° 1, 2021, p. 17, traduit par mes soins.

²²⁴ *Ibid.*, p. 19, traduit par mes soins.

²²⁵ G. Simon-Khédès, « Boqala jeu-poésie à usage divinatoire », art. cité, p. 127.

²²⁶ *Ibid.*

Les poèmes composés autour de la boqala, dits *bwaqels*, se construisent à partir d'un monologue intime du « je » qui prend la parole et qui peut parfois inclure d'autres voix, jusqu'à devenir un dialogue. Ce genre permet aux femmes de se projeter dans l'avenir, de trouver un moyen pour s'échapper de la réalité sociale présente qui les enferme. Cette poésie, faite par et pour les femmes, entre à part entière dans la tradition orale de la poésie algérienne et contribue, comme dans les autres cas, à enrichir le profil identitaire, l'héritage mémoriel du peuple algérien.

Au-delà de cette consistante production poétique orale, les femmes poètes s'affirment également dans la scène littéraire écrite, notamment dans le domaine de la poésie de résistance. Malgré la portée de leur production, beaucoup d'entre elles n'ont pas reçu la même résonance réceptive que les hommes, à cause d'une organisation plutôt imprécise de leurs œuvres, souvent éparpillées dans les périodiques de l'époque. À ce propos, Jean Déjeux nous offre « un bilan chiffré » qui s'étend « de 1963 [jusqu'] à la fin de 1974 », selon lequel « au moins 1000 poèmes [auraient] été publiés dans la presse et les revues, écrits par 200 auteurs, à titre indicatif, sur lesquels il faut compter une vingtaine d'Algériennes »²²⁷. Il s'agit dans ce cas d'écritures qui apparaissent de manière impétueuse et chaotique dans une atmosphère d'incertitude et de peur générale à cause du conflit : l'acte d'écrire devient, dans ce cas, une réponse directe, un cri pour fixer une réalité sanglante qui ne doit jamais être oubliée. Cette nécessité impérieuse d'écrire dans le vif du conflit dépend aussi des conditions précaires dans lesquelles ces femmes se retrouvent ; la plupart de ces poèmes, publiés dans les journaux, sont en effet composés en prison. N'étant plus en mesure d'agir sur le terrain, de militer activement, les femmes trouvent une autre manière pour s'engager et pour témoigner leur présence dans une réalité de guerre habituellement réservée aux hommes : elles commencent à écrire de manière spontanée, automatique et elles choisissent la poésie comme moyen d'expression, reflétant dans la forme ce besoin pressant de se mobiliser, de témoigner.

Parmi ces femmes, Zhor Zerari apparaît à plusieurs reprises : militante, auteure algérienne et sœur du commandant Si Azzedine, elle est arrêtée à Alger en 1957 et elle finit par connaître « les centres de torture des troupes du colonel Bigeard »²²⁸. Au terme de sa longue permanence en prison²²⁹, une série de poèmes sont écrits et publiés de manière désordonnée, avant d'être organisés dans deux véritables recueils : *Espoir et Parole*²³⁰, où nous trouvons un ensemble de poèmes algériens réunis par Denise

²²⁷ Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, éd. Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1994, p. 38.

²²⁸ Abdellali Merdaci, *Auteurs algériens de langue française de la période coloniale. Dictionnaire Biographique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2010, p. 259.

²²⁹ *Ibid.*, Merdaci affirme « elle transite par plusieurs prisons en Algérie et en France, jusqu'au mois de mars 1962 ».

²³⁰ Denise Barrat, *Espoir et Parole. Poèmes algériens recueillis par Denise Barrat*, Paris, éd. Seghers, 1963.

Barrat, et *Poèmes de Prison*²³¹, un recueil totalement dédié à l'œuvre de Zerari et publié plus tardivement. Dans ses compositions, Zhor Zerari évoque son univers de guerre, ses souffrances, ses espoirs qui s'entrelacent inévitablement avec les vécus de ses sœurs combattantes ; son expérience intime du conflit est mise à disposition du lecteur à travers le dispositif sincère de la poésie. Son style simple mais piquant, parfois fragmenté, dévoile toute l'atrocité, l'inhumanité de la guerre. Son écriture devient ainsi un témoignage puissant, sans filtres et extrêmement personnel de la période historique en question, en sus d'un rappel continu de l'importance de lutter pour la liberté.

À côté de Zerari, d'autres femmes militantes utilisent la poésie comme une arme, lorsqu'elles sont enfermées dans une prison, incapables de prendre part physiquement au combat : c'est le cas, par exemple, de Leila Djabali, Nadia Guendouz et Malika O'Lahsen dont les compositions lyriques apparaissent regroupées, pour la première fois, dans l'anthologie de Barrat qui fera l'objet de notre étude dans le dernier chapitre. Parallèlement aux poèmes publiés sporadiquement dans les périodiques pendant la guerre, certaines femmes poètes s'affirment sur la scène littéraire par le biais de leurs propres recueils : l'œuvre *Algérie, Capitale Alger*²³² d'Anna Gréki (pseudonyme de Colette Anna Grégoire), parue en 1963, en est l'un des exemples les plus significatifs. Anna Gréki adhère assez précocement à la lutte et rejoint le groupe des Combattants de la libération. À cause de son militantisme, « elle est arrêtée en 1957, et torturée par la police coloniale, avant d'être détenue à Barberousse, puis au camp de Béni Messous »²³³. Comme dans le cas des autres femmes déjà citées, Gréki commence à se dédier à l'écriture lorsqu'elle est emprisonnée et, dès le début, elle choisit la poésie comme moyen expressif. Pour Gréki, « l'œuvre d'art est connaissance, libération, action », écrire signifie agir, mener « une action politique, sociale »²³⁴. Cette nécessité pressante d'agir, malgré l'enfermement physique, se résout dans la rapidité que les vers poétiques offrent :

Toute poésie est révolution
[...]
Je commande aux objets par la vertu d'un mot
Je vois je dis et le futur sera ce que j'ordonne
[...]
Je parle pour ceux qui n'expliquent pas
la souffrance et la révolte des hommes [...]²³⁵

²³¹ Zhor Zerari, *Poèmes de Prison*, Alger, éditions Bouchène, 1988.

²³² Anna Gréki, *Algérie, Capitale Alger*, Paris, éd. Oswald, 1963.

²³³ Abdellali Merdaci, *Auteurs algériens de langue française de la période coloniale. Dictionnaire Biographique, op. cit.*, p. 237.

²³⁴ Anna Gréki, « Théories, prétextes et réalités », *Présence Africaine*, nouvelle série, n° 58, 1966, p. 198.

²³⁵ Anna Gréki, poème inédit de 1952, publié dans la plaquette de l'Union des Écrivains Algériens, Hommage à Anna Gréki, Alger, S.N.E.D., 1966.

Ces vers inédits résument parfaitement la pensée poétique de Gréki qui constitue également la base des poèmes contenus dans son premier recueil. La poésie serait une action de dénonciation, de révolte projetée vers un avenir libre d'un côté et un témoignage sincère de la douleur causée par la lutte de l'autre côté. Un compte-rendu d'une réalité de guerre, certainement dure à vivre et à raconter, mais qui porte en soi l'espoir d'un futur heureux : cette croyance représente le point de départ de tous les poèmes contenus dans le premier recueil de Gréki. Un recueil qui contient 31 poèmes en total, regroupés en 4 sections : la première spécifiquement liée au combat, la deuxième dédiée à son compagnon de lutte Ahmed Inal, mort au combat, la troisième s'adressant à sa terre détériorée par le conflit et la dernière où le « je » du poète se mêle au « nous » de sa collectivité²³⁶. La poésie de Gréki se charge d'un fort symbolisme naturel représentant sa terre, d'une nostalgie tendre pour son enfance et d'un désir furieux de liberté. Ses vers s'animent des références à ses origines, à ses racines et à sa culture, mais son regard ne s'arrête jamais dans le passé puisqu'elle ressent une « colère nue »²³⁷, une « rage au cœur »²³⁸ qui la projettent vers un avenir libre. Une poésie qui se révèle alors bien ancrée dans la terre natale où elle est conçue, soignée dans la forme et le choix du lexique, riche d'expressivité et d'émotion, mais toujours tendant à l'action, à la résistance.

En conclusion, d'après cette étude, la poésie algérienne, des hommes et des femmes, s'insère à tous les niveaux dans l'ample panorama de la production-réaction littéraire autour de la guerre d'Algérie. Pourtant, la diffusion des œuvres appartenant à ce genre a souvent été une question épineuse : malgré sa supériorité quantitative²³⁹ par rapport aux romans, aux nouvelles ou aux pièces de théâtre, les travaux académiques sur la poésie restent limités, à tel point que « certains recueils sont [devenus entre-temps] pratiquement introuvables »²⁴⁰. Cela dit, notre objectif consiste à tenter de récupérer une partie de ce grand héritage et de porter à la lumière l'une des premières anthologies regroupant l'œuvre poétique des Algériens et des Algériennes, qui risque autrement d'être oubliée : *Espoir et parole*, de Denise Barrat. Dans le chapitre suivant, nous continuerons à nous attacher à l'action militante et littéraire féminine dans et sur la guerre ; notre intérêt se focalisera alors sur les poèmes écrits par des femmes, dans le but d'en proposer une traduction du français à l'italien qui puisse ouvrir ultérieurement les frontières des recherches élaborées autour de ce sujet.

²³⁶ Christiane Chaulet Achour, « Écritures du confinement : écrire en prison, Anna Gréki, Bachir Hadj Ali », dans *Diacritik*, avril 2020, <https://diacritik.com/2020/04/08/ecritures-du-confinement-ecrire-en-prison-anna-greki-bachir-hadj-ali/>, consulté le 20 octobre 2022.

²³⁷ Anna Gréki, « L'avenir est pour demain », dans *Espoir et parole*, *op. cit.*, p. 205.

²³⁸ Anna Gréki, « Avec la rage au cœur », dans *Espoir et parole*, *op. cit.*, p. 162.

²³⁹ Jean Déjeux, *Les Tendances depuis 1962 dans la littérature maghrébine*, Alger, Centre Culturel Français, 1973, p. 8.

²⁴⁰ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 7.

Chapitre 3

3. *Espoir et parole* : présentation du recueil

Dans le panorama de la publication poétique, le nom de Denise Barrat s'affirme assez précocement. Née le 15 mai 1923 à Paris, Denise Schoenfeld devient l'épouse du journaliste français Robert Barrat en 1947 et partage avec lui des convictions anticolonialistes. Militants actifs, ils travaillent tous les deux comme journalistes pour *Témoignage chrétien* et déclarent, à plusieurs reprises, leur soutien à la lutte du peuple algérien. Ce soutien est mis en œuvre, à la fin des années quatre-vingt, à travers la création de la SOLIDAM, une association française de solidarité avec les peuples d'Algérie et du Maghreb.

Aux côtés de son mari, Denise Barrat manifeste son soutien à la cause indépendantiste algérienne par le biais de ses articles journalistiques engagés qui s'inspirent, très souvent, de l'écriture militante des écrivains algériens, notamment de la poésie. À ce propos, en juin 1959, Denise Barrat publie un article dans la revue d'étudiants catholiques *Vin Nouveau*²⁴¹ : il s'agit de la première tentative de la journaliste française de rassembler des poèmes algériens, dont un certain nombre restaient encore inédits. Après la fin de la guerre, en 1963, le travail de recueil de Barrat s'affine et se concrétise dans la publication de l'anthologie *Espoir et Parole*, regroupant « quatre-vingt-un poèmes de vingt-six poètes algériens [dont] quinze [...] ont été écrits en prison et quatre, au moins, au maquis »²⁴². Plus précisément, selon Bachir Hadj Ali, le recueil regrouperait au moins « trente-sept [poèmes] écrits en Algérie, dans le maquis, les prisons et la clandestinité »²⁴³ : conçus au cœur de la guerre, dans des conditions précaires, ces poèmes incarnent la voix authentique des espoirs et des souffrances des Algériens et des Algériennes. Il faut aussi souligner que, dans l'ensemble des poèmes proposés par Barrat, « vingt-cinq seulement avaient paru ou étaient sur le point de paraître dans des recueils »²⁴⁴, ce qui donne à cet ouvrage une certaine importance dans la finalisation d'un projet de collection, de diffusion et de mise en valeur des textes poétiques.

L'ouvrage s'ouvre avec une citation de Federico Garcia Lorca qui résonne comme un souhait de la part de Barrat : « on n'a pas encore fait le poème qui traverserait le cœur comme une épée »²⁴⁵. L'éditrice anticipe ainsi les deux caractéristiques primaires des poèmes recueillis, qui peuvent être résumées par les mots *cœur* et *épée*. La poésie représente pour Barrat un témoignage, une réponse à

²⁴¹ Denise Barrat, « Poésie algérienne », dans *Vin Nouveau*, n° 4, juin 1959, p. 49-63.

²⁴² Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 117.

²⁴³ Interview de l'auteur Bachir Hadj Ali dans *Chorus*, n° 5, Paris, hiver 1963, p. 13-17.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p. 7.

la guerre sincère et viscérale qui ressort du cœur du peuple algérien ; un témoignage qui crée une blessure, tout comme une épée, à cause de l'extrême honnêteté et transparence des mots poétiques. La même image militaire, emblématique pour la compréhension du sens ultime du travail de Barrat, est proposée dans une pensée de Jean Sénac insérée au début de l'anthologie : le poète emploie la métaphore d'une lame, dont les deux tranchants seraient la poésie et la résistance, deux faces d'une même pièce. La parole poétique s'affirme comme « dynamique, [une] clé de contact grâce à laquelle la communauté se met en marche et s'exalte » et le poète serait la lumière nécessaire pour éclairer les « larmes »²⁴⁶ d'un peuple en lutte. L'anthologie de Barrat naît de cette volonté de raconter les efforts, les souffrances d'un peuple prêt à se sacrifier afin de satisfaire son immense désir de liberté. Les poèmes recueillis par Barrat sont le fruit d'une confrontation directe avec la réalité brutale de la guerre ; une confrontation qui permet ensuite une ouverture vers l'espoir de l'indépendance, vers « la vision colorée des choses imperceptibles »²⁴⁷.

Après ces prémises éclairant la nature des poèmes contenus dans le recueil, Barrat essaie d'expliquer les motivations à la base de ses choix et de la structuration du parcours poétique proposé. Partant de l'origine commune d'un certain nombre de poèmes, à savoir la prison, Barrat décide de créer une anthologie qui tienne compte de la progression thématique des textes poétiques qu'elle propose : le lecteur est convié à un voyage qui part de la section de la réalité, en passant par la guerre, la torture, la prison et le souvenir pour terminer avec la liberté. Mais, en dépit de cette séparation thématique, tous les poèmes restent strictement unis les uns avec les autres par « les cris vécus de chacun, qui se confondent et s'imbriquent comme un seul et même thème »²⁴⁸. Cette liaison de fond prend forme dans le recueil aussi à travers l'insertion des dessins d'Abdallah Benanteur : ses traits indéfinis, obscurs et monochromatiques accompagnent le lecteur à travers les différents états d'âme évoqués par les poèmes, en créant un lien entre eux. Déjà illustrateur d'une dizaine de poèmes de Jean Sénac²⁴⁹, Benanteur s'exprime par un art abstrait qui serait, selon lui, parfaitement en accord avec l'état d'esprit du peuple algérien. Dans le recueil de Barrat, ce style indéfini devient alors l'emblème, dans un premier temps, du désordre de la guerre et se transforme ensuite en représentation des sentiments forts, des élans du peuple algérien associés à la liberté.

Pour définir son projet, Barrat refuse le terme d'anthologie et lui préfère celui, plus modeste et flou, d'« ébauche »²⁵⁰. Le but de son travail ne réside pas dans la finalisation, dans le complètement

²⁴⁶ Denise Barrat, *Espoir et parole*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁹ D'après <https://www.founoune.com/index.php/abdallah-benanteur-de-lombre-a-la-lumiere/>, consulté le 25 octobre 2022.

²⁵⁰ Denise Barrat, *Espoir et parole*, *op. cit.*, p. 13.

résolutif du regroupement de tous les textes poétiques algériens en langue française ; il s'agit plutôt d'un point de départ, d'une première tentative de donner la parole à des personnes qui, autrement, risquaient de rester inouïes, dans l'espoir que ces poèmes puissent donner le courage à d'autres personnes de parler à leur tour. Le projet poétique de Barrat naît du silence, mais vise, en même temps, à le rompre, enchaînant une quantité toujours plus vaste de voix. C'est pour cette raison que Barrat choisit de rapprocher des « poètes occasionnels » avec des « poètes de métier » : son but est, en effet, de faire du dispositif poétique un espace totalement inclusif, qui parle et s'adresse à la collectivité algérienne. Barrat conclut son avant-propos en soulignant que, même après la guerre, il est toujours nécessaire de rappeler le passé douloureux. Dans ce sens, la poésie serait le parfait point de départ de ce projet, puisqu'elle représente le seul genre « sans frontières », universel pour l'intimité de son langage et, pour cela, capable de parler de « la douleur des humiliés, des hommes de toutes les patries humiliées »²⁵¹, d'instaurer un dialogue entre plusieurs êtres humains.

Le travail de Barrat permettrait d'une part d'instaurer un dialogue entre dominants et dominés, entre Français et Algériens, en considérant la provenance de l'éditrice des poètes du recueil ; d'autre part le fait de s'éloigner du compte-rendu et de la transmission historico-centrée de la guerre d'Algérie, pour s'ouvrir à d'autres formes d'interprétation et de diffusion mémorielle comme la poésie, garantit un regard sur l'Histoire plus humain, plus intime et subjectivement connoté. *Espoir et parole* laisse ainsi les voix algériennes s'exprimer sans filtres, en pouvant se libérer de la « rivalité mimétique »²⁵² à laquelle elles sont soumises habituellement. De plus, la création d'un espace de libre expression pour les visions historiques du peuple algérien englobe et implique indirectement *toutes les patries humiliées*, tous les autres peuples qui ont subi une colonisation, qui ont dû lutter pour leur liberté. Enfin, l'inclusion des femmes dans le recueil permet de s'interroger sur d'autres questions liées à la guerre, notamment sur la position des femmes dans le conflit et dans la société algérienne et, par conséquent, sur leur rôle dans la reconstitution de la mémoire historique de leur peuple d'appartenance.

Partant de toutes ces observations, nous avons décidé de proposer une traduction des poèmes écrits par des femmes contenus dans l'ouvrage de Barrat, tout en attribuant un double objectif à notre travail. D'un côté, la traduction présuppose forcément un approfondissement du texte source, ce qui permet de s'attarder sur la perception féminine de la guerre et de donner aux lecteurs la possibilité d'approfondir l'examen de leur implication historique. De l'autre côté, l'acte traductif en soi pourrait

²⁵¹ Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p. 14.

²⁵² Étienne Balibar, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, éd. PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2011, p. 58.

ouvrir de nouveaux horizons de réflexion, de questionnement et d'attente, ce qui amplifierait les perspectives d'une mémoire plus inclusive et partageable, précisément parce que plus près de l'individu et non d'une collectivité indifférenciée.

Dans le détail, le corpus qui fait l'objet de notre travail se compose de vingt-et-un poèmes de sept écrivaines différentes : Danièle Amrane, Leila Djabali, Assia Djebar, Anna Gréki, Nadia Guendouz, Malika O'Lahsen et Zehor Zerari. Une partie considérable de ces poèmes ont été écrits en prison et étaient, pour cela, inédits au moment de leur publication. Il convient aussi de rappeler que, au-delà de notre sélection ciblée en raison des buts de notre travail, ces poèmes sont parfaitement intégrés au reste du recueil, selon l'ordre et les critères présentés plus haut et établis par l'auteure. Plus précisément, les noms des femmes citées sont absents dans la première section du recueil, celle de la *Réalité*, mais ils sont présents dans toutes les autres parties, notamment dans celle de la *Prison* et celle du *Souvenir* qui comptent six poèmes chacune. Les femmes, souvent exclues de la société, s'affirment pourtant sur le plan du témoignage historique et, grâce à leurs compositions poétiques, dépassent également l'état de « révolutionnaires invisibles »²⁵³.

Mais qui sont ces femmes ? Comme nous avons pu le constater dans les chapitres précédents, les noms de Danièle Amrane et d'Assia Djebar reviennent fréquemment lorsque nous réfléchissons sur la position de la femme algérienne à l'intérieur de la société et de l'Histoire de son pays. Au contraire, les autres femmes écrivaines du recueil de Barrat sont peu connues ou, en général, peu mentionnées. Au-delà d'Anna Gréki et de Zehor Zerari déjà présentées dans le chapitre précédent, la bibliographie autour de la vie et de l'œuvre de Leila Djabali, Nadia Guendouz et Malika O'Lahsen est malheureusement très rare ou difficile à repérer.

Le nom de Leila Djabali apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de Barrat : son seul poème « Pour mon tortionnaire, le lieutenant D... » ouvre la section dédiée à la torture et atteste non seulement l'implication profonde des femmes dans la guerre, mais aussi les horreurs qu'elle, comme beaucoup d'autres femmes et hommes, ont dû subir pendant le conflit. Le poème, écrit à la prison de Barberousse en 1957, révèle le visage le plus violent de la guerre et la douleur immense de Djabali face à ces injustices. Djabali s'adresse directement à son bourreau et met en scène sa vulnérabilité d'une manière extrêmement sincère, devenant ainsi la voix représentative de toutes les autres femmes victimes de telles atrocités. Ainsi, sa souffrance n'est pas le simple cri désespéré d'une blessure

²⁵³ Neil Macmaster, « Des révolutionnaires invisibles : les femmes algériennes et l'organisation de la Section des femmes du FLN en France métropolitaine », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 59-4, n° 4, 2012.

personnelle ; sa poésie incarne le « témoignage généreux des expériences effacées des autres militantes emprisonnées, torturées ou massacrées »²⁵⁴.

Quant à Nadia Guendouz, elle rejoint la lutte du FLN en 1954 et publie des écrits au sein de plusieurs journaux, avant de publier ses deux recueils de poèmes en 1968 et en 1974²⁵⁵. Dans le recueil de Barrat, son nom apparaît deux fois : dans la section *Guerre*, avec le poème « Les hors-la-loi » et dans celle du *Souvenir* avec un poème intitulé « Algérie ». Dans le premier cas, Guendouz instaure un dialogue avec son propre cœur ; un cœur en lutte, qui souffre et se révolte, sans jamais capituler. Ses vers courts et essentiels semblent accompagner le rythme du cœur qui continue de battre, à espérer dans un avenir meilleur, malgré les coups qu'il reçoit, malgré les évidentes difficultés du présent. De l'autre côté, son deuxième poème prend des tons plus sombres et plus mélancoliques : la guerre se situe sur le plan du souvenir, du passé ; un passé qui laisse pourtant un goût doux-amer. Ces vers, souvent fragmentés, évoquent les signes de sécheresse, de cruauté que la guerre a laissés sur la terre algérienne. Mais, malgré ce premier sentiment de désespoir, le dernier vers se projette vers un futur qui semble réserver plus de « fertilité » pour l'Algérie, grâce à l'action salvatrice de son propre peuple.

Finalement, le nom de Malika O'Lahsen figure pendant la première période de l'indépendance, par le biais de poèmes publiés dans des journaux culturels, tels que *Novembre* ou *Atlas Algérie*²⁵⁶. Dans l'ouvrage de Barrat en particulier, O'Lahsen présente deux compositions lyriques dans la partie *Guerre*. La première, nommée « Il a fallu cent ans », exprime la violence de la guerre qui prend l'aspect d'une lame aiguisée fendant les corps et la terre sans pitié : cette segmentation se reflète aussi sur le plan visuel, tenant compte du déplacement que O'Lahsen opère sur certains mots ou sur certains vers. Son deuxième poème « Morts Debout » reprend la même image d'un paysage lugubre, caractérisé par la totale absence de son, mais qui semble s'ouvrir, vers la fin, à une première forme d'action ; une action qui part d'une apparente mobilité, celle causée par la mort, mais qui se ravive peu à peu, motivée par une sous-jacente volonté de se révolter à la brutalité du conflit.

À partir de ces considérations, le but de ce chapitre est de proposer une possible traduction en italien des poèmes au féminin du recueil de Barrat. La traduction sera anticipée par les textes originaux, afin de permettre au lecteur d'élaborer une confrontation directe avec notre travail, en considérant aussi la difficulté du repérage de l'œuvre originale. À la fin de ce chapitre, nous considérerons les

²⁵⁴ Priya Narismulu, « “For my Torturer” : an African woman’s transformative art of truth, justice and peace-making during colonialism », dans *Journal of international Women’s Studies*, Bridgewater, vol. 13, n° 4, septembre 2012, p. 76.

²⁵⁵ Abdellali Merdaci, *Auteurs algériens de langue française de la période coloniale. Dictionnaire Biographique*, op. cit., p. 255.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 256.

implications traductologiques de cet ouvrage, pour pouvoir ensuite élaborer un commentaire qui tienne compte des problèmes relevés pendant le processus de traduction, outre que les choix ou les stratégies spécifiques mises en acte.

3.1 Les poèmes originaux²⁵⁷

GUERRE²⁵⁸

LES HORS LA LOI²⁵⁹

Nadia Guendouz

Tu es bien caché mon cœur

Là dans ton coin

Personne ne te voit

Bien sûr tu bats

Mais on ne t'atteint pas

Dis mon cœur dis-moi

La terreur

Les bérets

Les tanks

Tout ça ne t'atteint pas

Bien sûr il y a les balles

Mais mon cœur

Tu crois

Tu crois aux hors-la-loi

Leur sang coule en toi

Il brûle, il brûle

Comme le feu de la flamme

²⁵⁷ Nous présentons les poèmes sous la même forme et dans le même ordre de l'ouvrage original.

²⁵⁸ Denise Barrat, *Espoir et parole*, *op. cit.*, p. 43.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

Et tes larmes mon cœur

Sont indignes de toi

Tu devrais bondir

Ruer

Crier

Au lieu de pleurer

Et conserver tes pleurs

Pour les jours

Où notre soleil se lèvera

Sur la victoire des hors-la-loi

Malika O'Lahsen

On découpe en morceaux

Ma chair et mon soleil

On découpe en morceaux

Toi

Tu seras blanc

Toi

Tu seras noir

Faim

Paresse

Mauvaise volonté

Il a fallu

Cent ans

Pour en faire un sauvage

Il a fallu

Cent. ans

Et même davantage

On découpe en morceaux

Départements

Circonscriptions

On découpe des images

²⁶⁰ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.64.

Avec des fils de fer

De frontières

On découpe ma chair

Pour en faire l'Histoire

Malika O'Lahsen

Mon pays est un asile de fous

Qui parlent avec leurs yeux

Parce qu'ils n'ont plus de langue

Je l'ai marché

cette nuit noire

Je l'ai marché

jusqu'au silence

Je l'ai marché

jusqu'au cercueil

J'ai vu le bois parler

Des villes aux lumières froides

Des voitures sur le trottoir

Prends garde

la mer étouffe mon soleil

Prends garde

la mer couvre ma voix

Aujourd'hui

Les folles parlent aux rochers

Et racontent aux montagnes

Nos morts sont sortis debout

Nos morts sont partis sur leurs pieds

²⁶¹ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.81.

TORTURE²⁶²

POUR MON TORTIONNAIRE, LE LIEUTENANT D...²⁶³

Leila Djabali

Vous m'avez giflée

— on ne m'avait jamais giflée —

Le courant électrique

Et votre coup de poing

Et ce vocabulaire de voyou

Je saignai trop pour pouvoir encore rougir

Toute une nuit

Une locomotive au ventre

Des arcs-en-ciel devant les yeux

C'était comme si je mangeais ma bouche

Si je noyais mes yeux

J'avais des mains partout

Et envie de sourire.

Puis un matin, un autre soldat est venu

Il vous ressemblait comme une goutte de sang

Votre femme, lieutenant,

Vous a-t-elle remué le sucre de votre café ?

Votre mère a-t-elle osé vous trouver bonne mine

Avez-vous caressé les cheveux de vos gosses ?

²⁶² Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p.95.

²⁶³ *Ibid.*, p.99.

Anna Gréki

Berrouaghia, Camp du Maréchal, Lodi,

Béni-Messous, Paul Cazelles, Saint-Leu,

Ben-Aknoun, Aflou, et j'en oublie !

Notre livre de géographie

A des images qui lui sautent aux yeux

Les écoliers n'ont plus besoin de bûchettes

Ils apprennent à compter sur les morts de leur

quartier désert

Livré aux femmes perdues dans des maisons

démesurées

Et portent les narcisses du matin à l'institutrice

maternelle.

Les petits bergers suspendus au flanc de l'Atlas

Ont perdu leur troupeau

Mais gardent des hommes

Dans les lentisques et les arbousiers

Les chameaux aux longs cils venus de Biskra

Débouchent sur l'abreuvoir de Batna

²⁶⁴ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.119

²⁶⁵ *Ibid*, p.123.

Portant un ciel déhanché

Débouchent un à un près du camp militaire

Au milieu des soldats

Les yeux baissés.

Zehor Zerari

Au loin

Un train siffle

Un appel déchirant

Dans la nuit

Il siffle, siffle

Appelle à la liberté

Aux voyages

Aux grands espaces...

D'où vient-il ?

Où va-t-il ?

Emportant

Des hommes et des femmes

Indifférents, soucieux, blasés,

Impatients, pleins d'espoir

Pour les uns

C'est une nouvelle vie

Pour les autres

C'est une parenthèse...

Il fait nuit

²⁶⁶ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.131.

Le train siffle

Appelle à la liberté

Aux voyages

Aux grands espaces...

Mes rêves fous

Se cognent aux barreaux

Se blessent pour retomber

Pantelants dans ma cellule

Le train est déjà loin...

Zehor Zerari

Un dortoir, une fenêtre, des grilles

Le ciel sans couleur

Liberté sans grilles

Ciel avec couleur

Bruit d'une moto

Vide oppressant

Désir de liberté

Projet affolant

Fermer les yeux

Oublier les murs et les grilles

Vivre un moment sans eux

Béatement écouter les trilles

D'un oiseau éperdu

Ivre d'air et de liberté

Qui près de la grille s'est perdu

Pour vous rappeler la liberté.

²⁶⁷ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.133.

Danièle Amrane

J'ai peur de l'inconnu

Et c'est vers lui que je parlais

C'est alors que je vous ai vus

Vous m'avez appelée

Fenêtres de prison

Fenêtres avec des barreaux

Et derrière ces barreaux

Vous mes frères

Derrière ces barreaux

Raides et froids

Un océan de vie

Et dans mon nom

Que vous avez crié

Un message d'amour

J'ai emporté votre image

Visages pleins de rires

Visages pleins de vie

Derrière ces barreaux noirs

Et je ne me sens plus le droit d'être triste

Je ne vous connais pas

Peut-être ne vous connaîtrai-je jamais

²⁶⁸ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.134.

Mais je vous aime

Je vous aime

Comme j'aime

Les minarets de Tlemcen

Je vous aime

Comme j'aime

Les sentiers de Kabylie

Je vous aime

Mais comment chanter mon amour ?

Anna Gréki

Le Tribunal permanent des Forces Armées

En Algérie a condamné à mort l'Espoir

Quand pour la nième fois tombe le soir

Avec son inéluctable saveur de paix

Pour la nième fois l'Espoir a pris ton visage

Ton nom après tant de noms tant de visages

Perdus parlant tant de langues d'un cœur commun

Parlant de corps navrés pour le bonheur commun

Tu as la simplicité de l'indispensable

Côte à côte avec ta rivière responsable

Cailloux brillants de tes paroles herbes folles

De tes yeux Tu as conquis le droit à la parole

Tu dis à mots précis ce qu'il t'a fallu taire

Longtemps dans le délire noir de leur colère

Armée Tu dis simplement ce qu'il t'a fallu faire

Pour que fleurisse un sang dévoré de misère

Tu te sers des mots pour dire la vérité

De ces villes explosives comme un printemps

Inédit — la vérité des buissons plombés

²⁶⁹ Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p.136.

Que le combattant obscur cache dans son sang

Sang paysan sang citadin sang d'Algérie

Qui vient de France aussi sang de partout sang sombre

Pour que le seul cœur batte à ne jamais se rompre

Celui d'un peuple puissant et énigmatique

Tendre comme une femme qui soigne des fleurs

Tu dis à douce voix des mots accusateurs

Ces balles que tu as dû leur tirer au cœur

Pour que vive ce pays qui sait son honneur

Forte comme une femme aux mains roussies d'acier

Tu caresses tes enfants avec précaution

Et quand leur fatigue se blesse à ta patience

Tu marches dans leurs yeux afin qu'ils se reposent

Cartes battues le ciel est une réussite

A l'heure juvénile où se parfait l'espoir.

Zehor Zerari

Les bourreaux

Aiment la nuit

Les assassins

Ont peur du jour

La tête rasée

Il allait à l'échafaud

Il souriait peut-être

En voyant

Tous ces justiciers repus

Venus légaliser

Son assassinat

Il pleuvait

Et le bourreau pressé

Craignait de s'enrhumer

Il faisait nuit

Sous des noirs parapluies

Tous ces honorables

²⁷⁰ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.138.

Tréplnaient sous la pluie

« Qu'on le tue

Et qu'on en finisse »

Et lui

Souriait

Ils ont peur

De s'enrhumer

Pensait-il

Tout à l'heure

Ils regagneront

L'odeur fétide

De leurs draps

Encore tièdes

Et lui reposera

Dans la terre mouillée

D'El Alia.

Danièle Amrane

J'ai ramené la boqala du puits

Chaque goutte qui en tombait

Portait le nom d'un frère tué

Je l'ai ramenée toute ruisselante à la maison

L'eau en était fraîche et parfumée.

Une de ces gouttes portait ton nom Abd el Latif, mon frère, et lorsqu'elle est tombée j'ai cru entendre ta voix claire et riante.

Te souviens-tu, Abd el Latif, te souviens-tu du rêve que tu m'avais conté un jour ?

« Cette nuit j'ai rêvé que j'étais à la maison, mais alors toute la nuit j'étais là-bas, comme avant...

C'était merveilleux !

Djamila je suis sûre que c'est bientôt l'indépendance, tu verras nous t'emmènerons à Bougie ! »

Je te regardais, Abd el Latif, un visage confiant comme seul peut l'être celui d'un enfant ; tu souriais, d'un sourire éclatant. Je me sentais heureuse, heureuse, je t'ai cru, Abd el Latif ; encore quelques mois de maquis et nous serions de nouveau chez nous, libres et heureux. C'était en septembre 1957.

Ton sourire m'a suivie partout, Bougie c'était ton sourire, il y avait aussi celui de Khelil mais il était toujours empreint d'une ombre de tristesse et je voulais que Bougie ne soit que ton sourire, ce sourire éclatant de joie.

Je suis venue à Bougie en juillet 1962, Bougie pleine de soleil, Bougie pleine de drapeaux, Bougie chantant sa joie, Bougie c'était ton sourire, Abd el Latif, mais tu n'es plus là : Abd el Latif, tu es mort

²⁷¹ Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p. 143.

²⁷² *Ibid.*, p. 147.

au maquis il y a déjà quatre ans et derrière le sourire éclatant de Bougie se dessine le sourire de Khelil, un sourire doux mais toujours empreint d'une ombre de tristesse.

O mes sœurs, mon âme est en peine, qui dira la boqala suivante ?

« La maison de mon aîné est dans la plaine »

« La maison de mon père sur la montagne »

Combien grande est ma peine

Mon père m'a enfermée

Sur les ailes d'une colombe

Je me suis enfuie

La route était semée de tombes

L'eau tarie dans les puits

Mais chez mon aimé j'ai trouvé

Trois robes en cadeau

L'une blanche comme le lis

L'autre verte comme les prairies

Et la dernière rouge comme le soleil couchant La route était semée de tombes... Si Moh, Arezki, je vous revois encore vivants.

« J'étais en maths-spé, j'aime les maths, il faudra continuer nos études. Nous travaillerons en chantier s'il le faut et le soir nous étudierons. L'Indépendance n'est pas pour demain et plus les années passent plus il sera dur de reprendre les études, mais nous le ferons : d'accord Djamila ? »

— « D'accord Si Moh ! »

Arezki chantait, tu as chanté avec lui, plein de fougue. Le lendemain vous avez été tués. Une balle de F.M. Bart au cœur Arezki est mort sur le coup, toi, Si Moh, tu as souffert deux longues heures. Nous étions tapis dans des rochers, tu me tenais la main et je ne pouvais rien, rien pour toi.

O mes sœurs, mon âme est en peine, qui dira la

boqala suivante ?

Combien est jolie la colombe

Enlevée de sa cage !

Dis-moi, ô colombe,

Qui t'a donné des graines

Lorsque tu étais en peine,

Qui t'a donné de l'eau

Lorsque tu étais là-haut,

Là-haut dans nos montagnes ?

O ma mère il n'y a plus d'oppression

Et nous sommes, ô gens, mieux que nous n'étions.

Qui t'a donné des graines, lorsque tu étais en peine ? Slimane, blessé, tu es mort, car nous ne pouvions pas te soigner.

L'abri du village des Chaouchiines, un de nos plus mauvais abris, un étroit boyau de trois mètres et au fond un trou. C'est là que je t'ai trouvé, Slimane, étendu sur un lit de boue, tu étais blessé à la poitrine par une balle explosive. C'était la première fois que je te voyais. Seule ta main qui pétrissait de la boue semblait vivante, ton visage était un cri de douleur. Nous sommes restés là, longtemps, et puis, doucement, tu t'es mis à parler ; c'était l'Indépendance, tu retournais dans ton village, devant la porte de ma mère avec notre drapeau... Tu as souri et tu t'es endormi. Lorsque je suis revenue, Slimane, tu étais mort. Ta main, pleine de boue, s'étalait mollement sans vie et une grosse larme s'était arrêtée sur ta joue.

O mes sœurs, mon âme est en peine, qui dira la

boqala suivante ?

« Il est passé devant ma porte »

« Ivre de joie il titubait »

« Il m'a lancé un lis et une grenade »

Je lui ai renvoyé une branche d'olivier

Et je lui ai dit :

O mon frère je suis guérie

Il m'a répondu

C'est la joie de l'Indépendance

Que Dieu nous donne bonheur et puissance

Khelil est mort, il est mort après six ans de maquis, trois mois avant la fin des combats.

Tu es mort, Khelil, tu n'es plus, mais tu m'as laissé un peu de ta douceur et toute ta tristesse. Ton sourire me suit partout, Khelil, ton sourire si doux et si triste à la fois.

Il est là, derrière la tête haute de ces enfants pieds nus et déguenillés qui défilent : had tnin, had tnin !...
Il est là à la surface des eaux de Béni-Badhel, au fond des grottes où ils torturaient nos frères. Il est là dans la courbe du croissant de notre drapeau ; Il est là dans le rythme que scandent nos enfants : Allah Irahm Ech Chouhada ! Allah Iarhamkoum, Abd el Latif, Si Moh, Arezki, Slimane, Khelil !
Vous êtes morts, vous n'êtes plus là, mais vous nous avez laissé la lourde tâche de vivre et de faire que notre vie soit digne de vous.

Non mes sœurs je ne suis pas guérie

J'ai ramené la boqala du puits

Chaque goutte qui en tombait

Portait le nom d'un frère tué

Et chacune de ces gouttes

M'a brûlée pour toujours.

Anna Gréki

Même en hiver le jour n'était qu'un verger doux
 Quand le col du Guerza s'engorgeait sous la neige
 Les grenades n'étaient alors que des fruits – seule
 Leur peau de cuir saignait sous les gourmandises
 On se cachait dans le maquis crépu pour rire
 Seulement. Les fusils ne fouillaient que gibier.
 Et si la montagne granitique sautait
 A la dynamite, c'était l'instituteur
 Mon père creusant la route à sa Citroën.
 Aucune des maisons n'avait besoin de portes
 Puisque les visages s'ouvraient dans les visages.
 Et les voisins épars, simplement voisinaient.
 La nuit n'existait pas puisque l'on y dormait.

C'était dans les Aurès

A Menaâ

Commune mixte Arris

Comme on dit dans la presse

Mon enfance et les délices

Naquirent là

A Menaâ - commune mixte Arris

Et mes passions après vingt ans

Sont les fruits de leurs prédilections

Du temps où les oiseaux tombés des nids

Tombaient aussi des mains de Nedjâï

Jusqu'au fond de mes yeux chaouias

Frileux comme un iris

Mon ami Nedjâï

Nu sous sa gandoura bleue

²⁷³ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.152.

Courait dans le soir en camaïeu
Glissant sur les scorpions gris
De l'Oued El Abdi
Derrière les chacals brillants
Qui rient le cou ouvert.
Et dressé en angle aigu, lisse
Au haut de ses échasses
Il lançait pour voir clair
Jusqu'à la fin de l'espace
La lune au tire-boulettes.

Maintenant c'est la guerre aussi dans mon douar
Il a replié ses kilomètres de joie
Comme les ailes au-dessus gris d'un papillon
Polymorphe et couve sous des gourbis zingueux
Tous les bonheurs en germe qui n'existent plus
Dehors - pas plus que les vergers dont les soieries
sucrées rendaient le vent plus mielleux qu'une abeille
Pas plus que le bruit des pieds nus de Nedjai
Sur les racines de mon enfance enfouies
Sous des sédiments de peur, de haine, de sang
Car c'est du sang qui bat dans l'Oued El Abdi
Et roule les scorpions gras comme des blessures
Qui seules survivraient des corps martyrisés.

C'est la guerre
Le ciel mousseux d'hélicoptères
Saute à la dynamite
La terre chaude jaillit et glisse
En coulée de miel
Le long des éclats de faïence bleue
Du ciel blanc
Les bruits d'hélices
Ont remplacé les bruits d'abeille

Les Aurès frémissent
Sous la caresse
Des postes émetteurs clandestins
Le souffle de la liberté
Se propageant par ondes électriques
Vibre comme le pelage orageux d'un fauve
Ivre d'un oxygène soudain
Et trouve le chemin de toutes les poitrines

Les bruits disparaissent
Dans la tiédeur de l'atmosphère et dans le temps
C'est la guerre muette
Derrière les portes de Batna
J'assiste sur l'écran de mon enfance
A un combat silencieux
Sur des images au ralenti

A la lumière de mon âge je l'avoue
Tout ce qui me touche en ce monde jusqu'à l'âme
Sort d'un massif peint en rose et blanc sur les cartes
Des livres de géographie du cours moyen
Et lui ressemble par je ne sais quelle joie liquide
Où toute mon enfance aurait déteint.
Tout ce que j'aime et ce que je fais à présent
A des racines là-bas
Au-delà du col du Guerza à Menaâ
Où mon premier ami je sais qu'il m'attendra
Puisqu'il a grandi dans la chair de mon cœur. Si
Le monde qui m'entoure a vieilli de vingt ans
Il garde dans sa peau mes amours chaouias.

Assia Djebar

Je te cherche parmi les cadavres
tous les matins
tout près de chez nous
chaque nuit morte l'ombre redégorge des corps
sous le pont
tout près de chez nous
on me dit
un homme n'est plus que les gardes emportent
et qu'ils ne retrouvent pas
Je te cherche parmi les cadavres
tous les matins

Tous un seul et l'aurore
compagne chaque fois étranglée,
tous face multipliée
que le temps ne pourra enterrer
leur silence ton absence se ressemblent
j'attends pour un jour la rencontre
sous le pont
parmi les lauriers
On me dit

²⁷⁴ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.156.

un homme ne meurt pas dont le sang ne s'efface
dans ton cœur et dans celui des autres
que tu ne connais pas
Je te cherche parmi les cadavres
tous les matins

Je te cherche parmi les cadavres
leurs yeux qui finissent me répondent
sur le sol soleils écrasés
Je te cherche je te représente
notre champ d'avenir s'ensemence
sans labours mais leur chair est l'offrande
Je t'attends je te reconnais
sous le pont
parmi les lauriers

Je me dis
flambe la seule désespérance
je suis la vie le ciel la plaine de la souffrance
ton sang fertile demain
demain déjà la mort féconde
Tous les matins
tout près de chez nous
je te cherche parmi les cadavres

Danièle Amrane

J'ai crié. Pourquoi ?

— Si Ali

Était moussebil

Son douar avait été brûlé

Il ne parlait jamais

Il luttait

Il luttait avec haine

Et je le comprenais

Si Ali ne parlait jamais

Un jour un frère l'a soigné

En brûlant une ferme

Il s'était brûlé le bras

Et la face gauche

« Si Ali tu garderas jusqu'à la mort

La joue et le bras noirs »

Il a souri et il est parti

Si Ali au début tu me faisais peur

Ensuite je t'ai aimé

Un jour je t'ai retrouvé

Allongé dans l'herbe

Près d'un oued

²⁷⁵ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.158.

Un avion t'avait mitraillé

Tu étais le premier mort

Que je voyais

Et je ne savais pas que tu étais mort

Car ton visage

Avait l'air doux

D'un enfant sage

Si Ali tu étais mort

Comme tes enfants et ta femme

Si Ali

Où était partie ta haine ?

Anna Gréki

Je ne sais plus aimer qu'avec la rage au cœur
C'est ma manière d'avoir du cœur à revendre
C'est ma manière d'avoir raison des douleurs
C'est ma manière de faire flamber des cendres
A force de coups de cœur à force de rage
La seule façon loyale qui me ménage
Une route réfléchie au bord du naufrage
Avec son pesant d'or de joie et de détresse
Ces lèvres de ta bouche ma double richesse

A fond de cale à fleur de peau à l'abordage
Ma science se déroule comme des cordages
Judicieux où l'acier brûle ces méduses
Secrètes que j'ai draguées au fin fond du large
Là où le ciel aigu coupe au rasoir la terre

Là où les hommes nus n'ont plus besoin d'excuses
Pour rire déployés sous un ciel tortionnaire
Ils m'ont dit des paroles à rentrer sous terre
Mais je n'en tairai rien car il y a mieux à faire
Que de fermer les yeux quand on ouvre son ventre

²⁷⁶ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.162.

Je ne sais plus aimer qu'avec la rage au cœur
Avec la rage au cœur aimer comme on se bat
Je suis impitoyable comme un cerveau neuf
Qui sait se satisfaire de ses certitudes
Dans la main que je prends je ne vois que la main
Dont la poignée ne vaut pas plus cher que la mienne
C'est bien suffisant pour que j'en aie gratitude
De quel droit exiger par exemple du jasmin
Qu'il soit plus que parfum étoile plus que fleur
De quel droit exiger que le corps qui m'étreint
Plante en moi sa douceur à jamais à jamais
Et que je te sois chère parce que je t'aimais
Plus souvent qu'à mon tour parce que je suis jeune
Je jette l'ancre dans ma mémoire et j'ai peur
Quand de mes amis l'ombre me descend au cœur
Quand de mes amis absents je vois le visage
Qui s'ouvre à la place de mes yeux – je suis jeune
Ce qui n'est pas une excuse mais un devoir
Exigeant un devoir poignant à ne pas croire
Qu'il fasse si doux ce soir au bord de la plage
Prise au défaut de ton épaule – à ne pas croire...

Dressée comme un roseau dans ma langue les cris
De mes amis coupent la quiétude meurtrie

Pour toujours – dans ma langue et dans tous les replis
De la nuit luisante – je ne sais plus aimer
Qu’avec cette plaie au cœur qu’avec cette plaie
Dans ma mémoire rassemblée comme un filet

Grenade désamorcée la nuit lourde roule
Sous ses lauriers-roses là où la mer fermente
Avec des odeurs de goudron chaud dans la houle
Je pense aux amis morts sans qu’on les ait aimés
Eux que l’on a jugés avant de les entendre
Je pense aux amis qui furent assassinés
A cause de l’amour qu’ils savaient prodiguer

Je ne sais plus aimer qu’avec la rage au cœur

A la saignée des bras les oiseaux viennent boire

Nadia Guendouz

J'ai regardé tes pierres

J'ai regardé ta terre

Et tes montagnes et tes plaines

Et ta neige et ton printemps

J'ai vu l'herbe

Qui demain sera le blé

J'ai vu l'amandier fleuri

Au mois de janvier

J'ai vu encore

des barbelés

Témoins d'hier

Mais les oliviers

m'ont saluée

Le vent passait

M'apportant la chanson

des oliviers

Je suis à toi

Je suis à toi

Hier le sang a arrosé

ma terre

Aujourd'hui je donne

²⁷⁷ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.173.

Des olives à ses fils

Hier des corps à terre

se tordaient

Aujourd'hui sur les tombes

d'hier

Le blé a poussé

Les veines qui ont arrosé

Les gorges de la Mort

Palestro

Les graines noires

Qui ont pris vos vies

Les graines noires

Sont devenues des olives

Les graines noires

Qui ont troué vos ventres

Ne sont plus en acier

Vos enfants en témoignent

Vous êtes morts

Et nous irons arroser

Les oliviers.

Zehor Zerari

Beaucoup de poètes

T'ont chantée

Pour toi les hommes

Donnent leur vie

Et moi tu m'obsèdes

Jour et nuit

À tout moment

Tu m'obsèdes

Quelquefois je souris

En pensant à toi

Tu remplis alors

Tous mes rêves

Mais d'autres fois

Tu deviens encombrante

Tu me poursuis

Et tu m'énerves

Sournoise tu m'épies

D'un coin bleu

Du ciel nuageux

Habillée d'un manteau

²⁷⁸ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.185.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.195.

Bleu ensoleillé
Tu deviens lancinante
Ouvertement tu me nargues
En te sauvant vers l'horizon
Et je songe à tous ceux
Qui se croient libres
Et qui te dédaignent
Pauvres imbéciles
Libres ils sont enchainés
Par des soucis stupides
Le journal local
Et le prix du bifteck
L'élégance et la politesse

Et puis après tout
A chacun sa liberté.

Zehor Zerari

Si tu es un edelweiss

Je grimperai

La montagne bleue

Pour te cueillir

Si tu es une fleur aquatique

Je plongerai dans les vertes

Profondeurs sous-marines

Pour te prendre

Si tu es un oiseau

J'irai

Dans les immenses forêts

Pour t'écouter

Si tu es une étoile

Je veillerai

Toutes mes nuits

Pour te voir

Liberté

²⁸⁰ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.197.

Anna Gréki

Il jaillit tout entier lui-même de sa bouche
Cet amour fort vibrant comme l'air réchauffé
Tout entier de sa propre bouche à ras du cœur

Hors de la matrice énorme de la guerre
Tu nais dans un soleil de cris et de mains nues
Prodiguant des Juillets moissonneurs et debout
Nos morts qui t'ont rêvé se comptent par milliers
Un seul aurait suffi pour que je me rappelle
La tracé des chemins qui mènent au bonheur

Les champs de tendre chair se taisent apaisés
Nos morts rendent la terre au soc frais des charrues
Et dans tes veines bat la flamme de leur sang

Toi qui as exigé l'extrême du possible
D'épouvantables vertus – ce pain de ta bouche –
Tu iras par la force au-delà de toi-même

Nous qui t'avons nourri du plus cher de nous-mêmes
La terre crue la datte sèche et le pois chiche
Nous t'apprendrons à vivre de cœur populaire

²⁸¹ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.198.

Chaque homme a droit de vie sur qui lui tient à cœur

Tu fais partie du monde humilié des vivants

Le peuple qui te tient aura raison de toi

Le ciel indépendant ne parle qu'au futur

Il nous reste à présent l'énergie de l'espoir

Je t'aime Liberté comme j'aime mon Fils.

Danièle Amrane

Demain peut-être

Nous serons libres

Demain peut-être

La guerre sera finie

C'est la fin

Et tout le monde sourit

C'est la fin

Mais mon sourire est plein d'amertume

Sept années de guerre

Ne finissent pas sur un point

Sept années de guerre

Ne se laissent pas oublier

Comme un cauchemar

Elles vivront longtemps encore

Dans ton regard

De bête traquée

Femme torturée

Dans tes yeux fous

Homme torturé

Elles vivront longtemps encore

Dans nos rires forcés

²⁸² Denise Barrat, *Espoir et parole*, op. cit., p.200.

Qui veulent oublier les morts
Dans la note gaie
Trop gaie de nos chants
Qui parlent d'avenir
Dans le cœur de nos enfants
Assoiffés de tendresse
Ou de sang
Sept années de guerre
Elles vivront longtemps encore
Cachées au plus profond de nous-mêmes
Car nous voulons vivre
Nous voulons redevenir
Des êtres humains.

Anna Gréki

L'avenir est pour demain

L'avenir est pour bientôt

Le soleil de nos mains prend un éclat farouche

Dans la colère nue qui nous monte à la bouche

La multiple mémoire murit l'avenir

Cette mémoire douce à la dent. En prison

Etre libre prend le sens unique de nos

Amours l'amour la voix précise de ces luttes

Tenaces qui nous ont jetées là debout

Sur le charnier des oliviers et des hommes.

La cruauté de notre vie sera comprise et justifiée.

L'avenir est pour bientôt

L'avenir est pour demain,

L'avenir s'exprime très mal à la façon

D'une langue vacillante. Et les incroyables

Disent bleus de peur d'avoir perdu la raison

Qu'hier reste futur dans cet éclat mort-né

De qui mangeait de la terre, vivait de dos

²⁸³ Denise Barrat, *Espoir et parole, op. cit.*, p.205.

Et invente d'être libre – ce huitième
Péché capital comme une exécution capitale
Mais l'aube têtue ensemece nos nuits
L'avenir guillotiné redresse la tête

L'avenir est pour bientôt

L'avenir est pour demain

L'avenir guillotiné redresse la tête
Et ces femmes fières d'avoir le ventre rouge
A force de remettre au monde leurs enfants
A chaque aube – ces femmes bleuies de patience
Qui ont trop de leurs voix pour apprendre à se
Taire
Avec leurs mains – des feuilles – sur nos corps
Fiévreux
Avec des feuilles – leurs mains – plantées dans le
Ciel
Déplacent savamment les bornes de la vie
Comme on apprivoise une étoile comme on la tue

L'avenir est pour bientôt

L'avenir est pour demain

Par-delà les murs clos comme des poings fermés

A travers les barreaux ceinturant le soleil

Nos pensées sont verticales et nos espoirs

L'avenir lové au cœur monte vers le ciel

Comme des bras levés en signe d'adieu

Des bras dressés enracinés dans la lumière

En signe d'appel d'amour de reviens ma vie

Je vous serre contre ma poitrine mes sœurs

Bâtisseuses de liberté et de tendresse

Et je vous dis à demain car nous le savons

L'avenir est pour demain

L'avenir est pour bientôt.

3.2 Proposition de traduction

GUERRA

I FUORILEGGE

Nadia Guendouz

Sei ben nascosto mio cuore

Là nella tua tana

Che ogni sguardo allontana

Di certo tu batti

Ma nessuno riesce a colpirti

Dimmi cuore mio dimmi

Il terrore

I berretti

I carri armati

Niente di tutto ciò ti colpisce

Certo ci sono i proiettili

Ma cuore mio

Tu credi

Tu credi ai fuorilegge

Il loro sangue ti trafigge

E brucia, e brucia

Come fuoco di una fiamma

E le tue lacrime mio cuore

Sono indegne di te

Dovresti scattare

Scalciare

Urlare

Invece di piangere

E conservare i tuoi pianti

Per i giorni nascenti

In cui il nostro sole sorgerà

Sulla vittoria dei fuorilegge.

Malika O'Lahsen

Fanno a pezzi

La mia carne e il mio sole

Fanno a pezzi

Te

Tu sarai bianco

Te

Tu sarai nero

Fame

Pigrizia

Cattiva volontà

Ci sono voluti

Cent'anni

Per farne un selvaggio

Ci sono voluti

Cent'anni

E anche di più

Fanno a pezzi

Dipartimenti

Distretti

Fanno a pezzi delle immagini

Con i fili spinati

Delle frontiere

Fanno a pezzi la mia carne

Per farci la Storia.

Malika O'Lahsen

Il mio Paese è un rifugio di folli

Che parlano con gli occhi

Perché non hanno più una lingua

L'ho attraversato

in questa notte buia

L'ho attraversato

fino al silenzio

L'ho attraversato

fino alla tomba

Ho sentito il bosco parlare

Delle città dalle luci fredde

Delle automobili sul marciapiede

Fa' attenzione

il mare soffoca il mio sole

Fa' attenzione

il mare copre la mia voce

Oggi

Le donne folli parlano alle rocce

E raccontano alle montagne

I nostri morti si sono alzati in piedi

I nostri morti camminano con le proprie gambe.

TORTURA

PER IL MIO TORTURATORE, IL TENENTE D...

Leila Djabali

Mi ha schiaffeggiata

— nessuno l'aveva mai fatto —

La corrente elettrica

E il suo pugno

E quel linguaggio da delinquente

Sanguinai troppo per poter arrossire ancora

Una notte intera

Una locomotiva nel ventre

Degli arcobaleni davanti agli occhi

Era come se mangiassi la mia bocca

Come se affogassi i miei occhi

Avevo mani ovunque

E voglia di sorridere.

Poi una mattina, un altro soldato è arrivato

Le assomigliava, come due gocce di sangue

Sua moglie, tenente,

Ha girato lo zucchero nel suo caffè?

Sua madre ha osato trovarla in ottima forma

Ha accarezzato i capelli dei suoi bambini?

PRIGIONE

IL CAMPO

Anna Gréki

Berrouaghia, Camp du Maréchal, Lodi,
Béni-Messous, Paul Cazelles, Saint-Leu,
Ben-Aknoun, Aflou²⁸⁴, e altri che dimentico !

Il nostro libro di geografia

Ha immagini che balzano agli occhi

Gli scolari non hanno più bisogno dei regoli

Imparano a contare sui morti del loro

quartiere deserto

Lasciato in mano a donne smarrite in case

smisurate

E portano i narcisi del mattino alla maestra

della materna.

I pastorelli sospesi sul margine dell'Atlante

Hanno perso il loro gregge

Ma conservano degli uomini

Tra i lentischi e i corbezzoli.

I cammelli dalle lunghe ciglia venuti da Biskra

Raggiungono l'abbeveratoio di Batna

²⁸⁴ Si tratta di un elenco di luoghi di detenzione usati dai francesi durante la guerra d'Algeria.

Portando un cielo incerto

Sbucano uno per volta vicino al campo militare

In mezzo ai soldati

A occhi bassi.

Zhor Zerari

In lontananza

Un treno fischia

Un richiamo straziante

Nella notte

E fischia, fischia

Richiama alla libertà

Ai viaggi

Ai grandi spazi...

Da dove viene?

Dove va?

Trasporta

Degli uomini e delle donne

Indifferenti, preoccupati, annoiati

Impazienti, pieni di speranza

Per gli uni

È una vita nuova

Per gli altri

È una parentesi...

Scende la notte

Il treno fischia

Richiama alla libertà

Ai viaggi

Ai grandi spazi...

I miei sogni folli

Urtano contro le sbarre

Feriti ricadono

Ansimanti nella mia cella

Il treno è già lontano...

Zhor Zerari

Un dormitorio, una finestra, delle grate

Il cielo senza colore

Libertà senza grate

Cielo colorato

Rumore di una moto

Vuoto opprimente

Desiderio di libertà

Idea esaltante

Chiudere gli occhi

Dimenticare i muri e le grate

Vivere per un po' senza blocchi

Ascoltare beatamente le serenate

Di un uccello inquieto

Ebbro d'aria e di libertà

Che vicino la grata si è smarrito

Per ricordarvi la libertà.

MI AVETE CHIAMATA, FINESTRE DI PRIGIONIA...

Danièle Amrane

Ho paura dell'ignoto

E verso di lui sono andata

È allora che vi ho visti

Mi avete chiamata

Finestre di prigionia

Finestre con delle grate

E dietro queste grate

Voi fratelli miei

Dietro queste grate

Dure e fredde

Un oceano di vita

E nel mio nome

Che voi avete gridato

Un messaggio d'amore

Ho portato con me la vostra immagine

Volti colmi di risate

Volti colmi di vita

Dietro queste sbarre nere

E non mi sento più in diritto d'esser triste

Non vi conosco

Forse non vi conoscerò mai

Ma vi amo

Vi amo

Come amo

I minareti di Tlemcen

Vi amo

Come amo

I sentieri di Cabilia

Vi amo

Ma come posso cantare il mio amore?

Anna Gréki

Il Tribunale permanente delle Forze Armate²⁸⁶

In Algeria condanna a morte la Speranza

Quando cala la sera per l'ennesima volta

Con il suo fatale sapore di pace

Di nuovo la Speranza assume il tuo volto

Il tuo nome tra tanti nomi e tanti volti

Persi parlanti tante lingue d'un cuor comune

Di corpi massacrati per la gioia comune

Tu hai la semplicità dell'indispensabile

Fianco a fianco con il tuo fiume responsabile

Sassi aurei la tua voce, come erbe selvatiche

I tuoi occhi. Tu hai conquistato il diritto alla parola

Tu dici chiaramente ciò che hai dovuto tacere

A lungo nel delirio nero della loro cattiveria

Armata. Tu dici solo ciò che hai dovuto fare

Per far fiorire un sangue corrosivo di miseria

²⁸⁵ In arabo *El Amal* significa speranza

²⁸⁶ I Tribunali permanenti delle Forze Armate sono creati nel 1953 e aboliti definitivamente nel 1982. In Algeria, tre TPFA sono istituiti : Algeri, Orano e Costantina, i quali dovevano occuparsi di giudicare le « infrazioni al codice di giustizia militare », <https://aaf.ica-atom.org/france-tribunal-permanent-des-forces-armees-commune-departement>, consultato il 28 ottobre 2022

Ti servi di parole per dir la verità
Di città esplosive come una primavera
Inedita — verità di cespugli piombati
Che il cupo guerriero nasconde nel suo sangue

Sangue contadino sangue di città sangue di Algeria
Dalla Francia e da ovunque sangue torbido
Per far sì che il cuor batta senza mai spezzarsi
Quello di un popolo forte ed enigmatico

Dolce come una donna che s'occupa dei fiori
Tu pronunci a voce calda discorsi accusatori
Colpi che hai dovuto sparar loro nel cuore
Per la vita di questo Paese che sa il suo onore

Forte come una donna dalle mani d'acciaio
Carezzi i tuoi figli con molta precauzione
E quando stanchi cedono alla tua pazienza
Cammini nei loro occhi affinché si riposino

A carte mischiate il cielo è un successo
In piena gioventù quando la speranza s'affina.

Zhor Zerari

I carnefici

Amano la notte

Gli assassini

Hanno paura del giorno

La testa rasata

Si avvicinava al patibolo

Sorrìdeva forse

Vedendo

Tutti questi giustizieri sazi

Venuti per legalizzare

Il suo assassinio

Pioveva

E il carnefice frettoloso

Temeva di raffreddarsi

Calava la notte

Sotto degli ombrelli neri

Tutti questi signori onorevoli

Fremevano sotto la pioggia

“Ammazziamolo

E facciamola finita”

E lui

Sorrìdeva

Hanno paura

Di raffreddarsi

Pensava

Più tardi

Ritroveranno

L'odore fetido

Delle loro lenzuola

Ancora tiepide

E lui, riposerà

Nella terra bagnata

Di El Alia²⁸⁷

²⁸⁷ Cimitero algerino situato nel comune di Oued Smar, ad Algeri.

Danièle Amrane

Ho riportato a casa la boqala dal pozzo

Ogni goccia che perdeva

Portava il nome di un fratello ucciso

L'ho riportata a casa tutta gocciolante

La sua acqua era fresca e profumata

Una di queste gocce portava il tuo nome, Abd el Latif, fratello mio, e quando è caduta a terra mi è sembrato di sentire la tua voce limpida e allegra.

Ti ricordi, Abd el Latif, ti ricordi il sogno che mi hai raccontato un giorno?

“Questa notte ho sognato di essere a casa, di passare tutta la notte a casa, come prima...era meraviglioso!

“Djamila sono sicuro che l'indipendenza arriverà presto, vedrai ti porteremo a Bougie!”

Io ti guardavo, Abd el Latif, un volto ottimista come solo può esserlo quello di un bambino ; tu sorridevi, un sorriso abbagliante. Io ero felice, felice, ti ho creduto, Abd el Latif; ancora qualche mese di resistenza e poi saremo di nuovo a casa, liberi e felici. Era settembre del 1957.

Il tuo sorriso mi aveva seguita ovunque, Bougie era il tuo sorriso, e c'era anche quello di Khelil ma questo era sempre seguito da un'ombra di tristezza e io volevo che solamente Bougie fosse il tuo sorriso, quel sorriso così straripante di gioia.

²⁸⁸ Termine « all'origine di una pratica divinatoria, diventata un gioco accompagnato da delle brevi poesie, recitate o improvvisate, che venivano poi interpretate come dei presagi », <https://babzman.com/el-boqala-buqala-une-pratique-divinatoire-mediterrannee/> consultato il 28 ottobre 2022. Per avere più informazioni a riguardo, cfr. paragrafo 2.2 del secondo capitolo di questa tesi.

Sono arrivata a Bougie nel luglio del 1962, Bougie piena di sole, Bougie piena di bandiere, Bougie che cantava la sua gioia, Bougie era il tuo sorriso, Abd el Latif, ma ora tu non ci sei più: Abd el Latif, sei morto nella resistenza quattro anni fa e dietro il sorriso abbagliante di Bougie si svela il sorriso di Khelil, un sorriso dolce ma sempre pervaso da un'ombra di tristezza.

Oh, sorelle mie, la mia anima è in pena, chi dirà la prossima boqala?

“La casa del mio primogenito è in pianura”

“La casa di mio padre è sulla montagna”

Quant'è grande il mio dolore

Mio padre mi ha rinchiusa

Con le ali di una colomba

Io sono fuggita

La strada era disseminata di tombe

L'acqua dei pozzi era prosciugata

Ma a casa del mio amato ho trovato

Tre vestiti in regalo

Uno bianco come il giglio

Uno verde come le praterie

L'ultimo rosso come il sole che tramonta.

La strada era disseminata di tombe...Si Moh, Arezki, vi rivedo ancora vivi.

“Ero all'ultimo anno del liceo scientifico, mi piace la matematica, dobbiamo continuare a studiare. Lavoreremo in un cantiere se ne avremo bisogno e la sera studieremo. L'indipendenza non arriverà domani e più gli anni passano più sarà dura riprendere a studiare ma noi lo faremo: va bene Djamila?”

“Va bene, Si Moh!”

Arezki cantava, tu cantavi con lui, appassionatamente. L'indomani siete stati uccisi. La pallottola di una mitragliatrice nel cuore, Arezki è morto sul colpo, e tu, Si Moh, hai sofferto per due lunghe ore. Eravamo incastrati tra le rocce, tu mi tenevi la mano e io non potevo fare niente, non potevo fare niente per te.

Oh, sorelle mie, la mia anima è in pena, chi dirà la prossima boqala?

Com'è bella la colomba

Liberata dalla sua gabbia

Dimmi, oh colomba,

Chi ti ha offerto dei semi

Quando eri sofferente,

Chi ti ha offerto dell'acqua,

Quando eri lassù,

Lassù nelle nostre montagne?

Oh, madre mia, non c'è più oppressione

E noi, oh popolo, stiamo meglio di come stavamo.

Chi ti ha offerto dei semi quando eri sofferente? Slimane, ferito, sei morto perché non potevamo curarti.

Il rifugio del villaggio dei Chaouchiines, uno dei nostri peggiori rifugi, un budello stretto di tre metri con un buco nel fondo. È là che ti ho trovato Slimane, steso su un letto di fango, colpito al petto da una pallottola esplosiva. Era la prima volta che ti vedevo. Solo la tua mano impastata di fango sembrava viva, il tuo volto era un grido di dolore. Siamo restati là a lungo, e poi, dolcemente, tu ti sei messo a parlare; l'Indipendenza era arrivata, tu rientravi nel tuo villaggio, davanti la porta di mia madre con la nostra bandiera...Hai sorriso e ti sei addormentato. Quando sono tornata, Slimane, tu eri morto. La tua mano, piena di fango, pendeva molle senza vita e una grossa lacrima giaceva ferma sulla tua guancia.

Oh, sorelle mie, la mia anima è in pena, chi dirà la prossima boqala?

“È passato davanti alla mia porta”

“Ebbro di gioia barcollava”

“Mi ha lanciato un giglio e una granata”

Io, gli ho porto un ramo di ulivo

E gli ho detto:

Oh, fratello mio, sono guarita

Mi ha risposto

È la gioia dell'Indipendenza

Che Dio ci dia la felicità e la forza

Khelil è morto, è morto dopo sei anni di resistenza, tre mesi prima della fine dei combattimenti.

Tu sei morto Khelil, tu non ci sei più, ma mi hai lasciato un po' della tua dolcezza e tutta la tua tristezza. Il tuo sorriso mi segue ovunque Khelil, il tuo sorriso così dolce e così triste al contempo.

È là dietro la testa alta dei bambini che marciano scalzi e logori: had tnin, had tnin! Uno due, uno due!...

È là sulla superficie delle acque di Beni Badhel, nel fondo delle grotte dove torturavano i nostri fratelli.

È là nella curva della mezzaluna della nostra bandiera.

È là nella melodia canticchiata dai nostri bambini:

Allah Iraham Ech Chouhada! Che Dio abbia pietà dei nostri martiri!

Allah Iarhamkoum, che Dio abbia pietà di voi: Abd el Latif, Si Moh, Arezki, Slimane, Khelil!

Voi siete morti, non ci siete più, ma ci avete lasciato l'arduo compito di vivere e di fare in modo che la nostra vita sia degna di voi.

No, sorelle mie, non sono guarita

Ho riportato a casa la boqala dal pozzo

Ogni goccia che perdeva

Portava il nome di un fratello ucciso

E ognuna di queste gocce

Mi ha bruciata per sempre.

Anna Gréki

Anche d'inverno il giorno era un dolce frutteto
Quando il colle di Guerza s'intasava di neve
Le granate eran semplici frutti
Solo la loro pelle cuoiosa sotto le leccornie sanguinava
Nascosti nella fitta boscaglia per ridere
Solamente. I fucili rovistavano per gioco.
E se poi la granitica montagna esplodeva
Sotto la dinamite, era il maestro
Mio padre che spianava la strada per la Citroën.
Nessuna casa aveva bisogno delle porte
Dato che i volti s'aprivano ai volti.
E i vicini sparsi, eran solo dei vicini.
La notte non esisteva perché trascorreva dormendo.

Era nell'Aurès

A Mena

Comune misto Arris

Come si dice nei giornali

La mia infanzia e le delizie

Nacquero là

A Mena – comune misto Arris

E le mie passioni dopo vent'anni

Sono il frutto delle loro predilezioni

Del tempo in cui gli uccelli caduti dai loro nidi

Cadevano anche dalle mani di Nedjaï

Fino in fondo ai miei occhi da Chaoui²⁸⁹

Freddo come un'iride

Il mio amico Nedjâi

Nudo sotto la sua gandura blu

Correva nella sera sfumata

Scivolando sugli scorpioni grigi

Di Oued El Abdi

Dietro gli sciacalli luminosi

Che ridono con la gola aperta

E ritto ad angolo acuto, levigato

Dall'alto dei suoi trampoli

Lanciava per vederci chiaro

Fino in fondo

La luna con la fionda.

Adesso c'è la guerra persino nel mio douar²⁹⁰

Ha ripiegato i suoi chilometri di gioia

Come le ali dal dorso grigio d'una farfalla

Polimorfa che cova sotto gurbi²⁹¹ di zinco

Tutte le gioie in germe che non ci sono più

Fuori – solo i frutteti le cui dolci sete

rendevano il vento più mellifluido di un'ape

²⁸⁹ Gli Chaoui sono un gruppo etnico berbero, concentrato nella regione di Aurès in Algeria.

²⁹⁰ Dizionario Garzanti Linguistica, « accampamento, villaggio musulmano (Africa) », <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=douar>, consultato il 28 ottobre 2022.

²⁹¹ Enciclopedia Treccani, « schietta forma primitiva di abitazione [...] una capanna da rotonda a ovale [...] costituita da un'impalcatura di pali », https://www.treccani.it/enciclopedia/africa_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato il 28 ottobre 2022.

Solamente il rumore dei piedi scalzi di Nedjâi
Sulle radici sepolte della mia fanciullezza
Sotto fondi di paura, di odio e di sangue
Perché il sangue è ciò che scorre a Oued El Abdi
E fa rotolare gli scorpioni grassi come ferite
Sole sopravvissute dei corpi martoriati.

È la guerra

Il cielo spumeggiante di elicotteri

Esplose con la dinamite

La terra calda sgorga e scivola

Come una colata di miele

Lungo le schegge di maiolica blu

Del cielo bianco

I rumori delle eliche

Hanno sovrastato i ronzii delle api

L'Aurès freme

Sotto la carezza

Dei trasmettitori clandestini

Il soffio di libertà

Si propaga come onde elettriche

Vibra come il pelo minaccioso di una belva

Ebbro di un ossigeno improvviso

E trova la strada per tutti i petti

I rumori spariscono

Nel tepore dell'atmosfera e nel tempo

È la guerra muta

Dietro le porte di Batna

Assisto sullo schermo della mia infanzia

A un combattimento silenzioso

Su immagini a rallentatore

Alla luce della mia età lo confesso

Ciò che più mi tocca l'anima in questo mondo

Viene da un massiccio rosa e bianco sulle carte

Dei libri di geografia di quinta elementare

E gli somiglia per non so quale gioia liquida

Dove tutta la mia infanzia sarebbe sbiadita.

Tutto ciò che amo e che faccio oggi

Ha le sue radici là

Oltre il colle di Guerza a Menaâ

Dove il mio primo amico so che m'aspetterà

Poiché lui, è cresciuto nella carne del cuor mio. Se

Il mondo circostante invecchia di vent'anni

Lui, serba sottopelle i miei amori da Chaouïa

Assia Djebar

Ti cerco tra i cadaveri

Tutte le mattine

Proprio vicino casa nostra

Ogni notte che muore l'ombra rigurgita dei corpi

Sotto il ponte

Proprio vicino casa nostra

Mi dicono

Che un uomo non c'è più e le guardie lo portano via

E non lo ritrovano

Ti cerco tra i cadaveri

Tutte le mattine

Tutti un solo essere e l'aurora

Compagna ogni volta strangolata

Tutti un solo volto moltiplicato

Che il tempo non potrà seppellire

Il loro silenzio la tua assenza si somigliano

Aspetto per un giorno l'incontro

Sotto il ponte

Tra gli allori

Mi dicono

Non muore un uomo il cui sangue non si cancella

Nel tuo cuore e in quello degli altri

Che non conosci

Ti cerco tra i cadaveri

Tutte le mattine

Ti cerco tra i cadaveri

I loro occhi spenti mi rispondono

Sul suolo soli schiacciati

Ti cerco ti raffiguro

Il nostro campo di futuro si semina

Senza aratura ma la loro carne è l'offerta

Ti aspetto ti riconosco

Sotto il ponte

Tra gli allori

Mi dico

Arde la sola disperazione

Io sono la vita il cielo la valle della sofferenza

il tuo sangue fertile domani

domani già la morte feconda

Tutte le mattine

Proprio vicino casa nostra

Ti cerco tra i cadaveri.

Danièle Amrane

Ho gridato. Perché?

— Si Ali

Era moussebil²⁹²

Il suo douar era stato bruciato

Non parlava mai

Lottava

Lottava con odio

E io lo capivo

Si Ali non parlava mai

Un giorno un fratello l'ha curato

Bruciando una fattoria

Si era bruciato il braccio

E il lato sinistro del volto

“Si Ali tu conserverai fino alla morte

La guancia e il braccio neri”

Ha sorriso e se n'è andato

Si Ali all'inizio mi facevi paura

Poi ti ho amato

Un giorno ti ho ritrovato

Disteso sull'erba

²⁹² «letteralmente colui che dona sé stesso [...] volontario, partigiano, che agisce dentro e fuori la sua regione, che può, tra l'altro, occuparsi dell'approvvigionamento, etc. », in Patrick Kessel et Giovanni Pirelli, *Le Peuple algérien et la Guerre, lettre et témoignages 1954-1962*, Cahiers libres n°41-42-43, Paris, François Maspero, 1962, p.18.

Vicino a un uadi

Un aereo ti aveva bombardato

Eri il primo morto

Che vedevo

E non sapevo che eri morto

Perché il tuo volto

Aveva l'aria dolce

Di un bambino saggio

Si Ali tu eri morto

Come i tuoi bambini e tua moglie

Si Ali

Dov'era finito il tuo odio?

Anna Gréki

Io non so più amare senza rabbia nel cuore

È la mia maniera di aver cuore da vendere

È la mia maniera di vincere il dolore

È la mia maniera di aver brace da ardere

A forza di pulsare a forza di arrabbiarmi

Il solo modo chiaro che ho per garantirmi

Un percorso pensato sull'orlo del naufragio

Con un carico d'oro di gioia e d'indigenza

Labbra della tua bocca mia doppia ricchezza

Senza risorse a fior di pelle all'arrembaggio

La mia scienza si slega come del cordaggio

Saggio dove l'acciaio brucia queste meduse

Segrete che ho dragato in fondo al mar aperto

Là dove il cielo aguzzo taglia a raso la terra

Là dove uomini nudi non devono scusarsi

Per ridere sfrenati sotto un cielo crudele

Mi dicono parole da dover sotterrare

Ma io non starò zitta perché si deve far più

Di chiudere gli occhi con un ventre aperto

Io non so più amare senza rabbia nel cuore
Con la rabbia nel cuore amare come lottare
Io sono spietata come un nuovo cervello
Che sa come saziarsi delle sue certezze
Nella mano che stringo vedo solo la mano
La cui presa non è più valida della mia
È più che sufficiente per esserne già grata
Con che diritto chiedere tipo al gelsomino
Di essere più che profumo o stella più che fiore
Con che diritto chiedere al corpo che mi stringe
Di piantare in me la sua dolcezza sempre
E che io ti sia cara solo perché t'amavo
Più del dovuto solo perché io sono giovane
Mi ancorò alla memoria e provo timore
Quando i miei amici m'ombreggiano il cuore
Quando vedo il volto degli amici assenti
Che mi si raffigura davanti agli occhi – sono giovane
Che non è una scusa piuttosto un dovere
Un dovere pungente da non riuscir a credere
La dolcezza di questa sera lungo la spiaggia
Qui senza la tua spalla – da non crederci...

Ritta come una canna nella mia lingua l'urlo
Dei miei amici recide la quiete martoriata
Sempre – nella mia lingua e in tutte le pieghe

Della notte lucente – io non so più amare

Senza ferite al cuore senza queste ferite

Nella mia memoria raccolta come un filo

Granata disinnescata la notte scorre lenta

Sotto gli oleandri dove il mare fermenta

Odor di pece calda nell'onda agitata

Penso agli amici morti senz'esser stati amati

Gli amici giudicati prima d'esser uditi

Penso agli amici che sono stati uccisi

A causa dell'amore che sapevano dare

Io non so più amare senza rabbia nel cuore

Gli uccelli bevono dalle braccia dissanguate

Nadia Guendouz

Ho guardato le tue pietre

Ho guardato la tua terra

E le tue montagne e le tue pianure

E la tua neve e la tua primavera

Ho visto l'erba

Che domani sarà grano

Ho visto il mandorlo in fiore

Nel mese di gennaio

Ho visto ancora

dei fili spinati

Testimoni di ieri

Ma gli ulivi

mi hanno salutata

Il vento soffiava

Portandomi la canzone

degli ulivi

Appartengo a te

Appartengo a te

Ieri il sangue ha innaffiato

La mia terra

Oggi io porgo

Degli ulivi ai suoi figli

Ieri dei corpi a terra

si torcevano

Oggi sulle tombe

di ieri

Il grano ha smosso

Le vene che hanno innaffiato

Le gole della Morte

Palestro

I semi neri

Che hanno preso le vostre vite

I semi neri

Sono diventati delle olive

I semi neri

Che hanno bucato il vostro ventre

Non sono più d'acciaio

I vostri bambini ne sono testimoni

Voi siete morti

E noi andremo a innaffiare

Gli ulivi.

LIBERTÀ

LIBERI

Zehor Zerari

Molti poeti

Ti hanno cantata

Per te gli uomini

Danno la vita

E io sono ossessionata da te

Giorno e notte

In ogni momento

Mi ossessioni

A volte sorrido

Pensando a te

Tu riempi allora

Tutti i miei sogni

Altre volte invece

Diventi ingombrante

Mi perseguiti

E mi innervosisci

Subdola mi spii

Da un angolo azzurro

Del cielo nuvoloso

Con indosso un cappotto

Azzurro soleggiato

Diventi assillante

Apertamente mi deridi
Rifugiandoti verso l'orizzonte
E penso a tutti quelli
Che si credono liberi
E che ti disdegnano
Poveri imbecilli
Liberi sono incatenati
Da problemi stupidi
Il giornale locale
E il prezzo della bistecca
L'eleganza e la gentilezza

E poi dopo tutto
A ciascuno la propria libertà.

Zehor Zerari

Se tu fossi un edelweiss

Scalerei

La montagna azzurra

Per coglierti

Se tu fossi un fiore acquatico

Mi immergerei nei verdi

Abissi sottomarini

Per prenderti

Se tu fossi un uccello

Me ne andrei

Nelle immense foreste

Per ascoltarti

Se tu fossi una stella

Veglierei

Tutte le mie notti

Per vederti

Libertà.

Anna Gréki

Sgorga tutto intero dalla sua stessa bocca

L'amore che vibra forte come aria riscaldata

Intero dalla sua bocca sino a radere il cuore

Al di fuori del grembo enorme della guerra

Nasci dentro un sole di grida e mani nude

Prodigando dei Lugli²⁹⁴ mietitori ed eretti

I nostri mille morti ti hanno spesso sognata

Uno solo bastava per potermi ricordare

La via dei sentieri per la felicità

Campi di carne tenera tacciono nella quiete

I morti sono terra per il vomere freddo

Nelle tue vene batte la fiamma del loro sangue

Tu che hai preteso tutto il massimo possibile

Dalle mille virtù – il pane della bocca tua –

Tu andrai con violenza al di là di te stesso

²⁹³ In arabo *El Houria* significa libertà.

²⁹⁴ Il 5 luglio del 1962 ha luogo la proclamazione ufficiale dell'indipendenza dell'Algeria.

Ti abbiamo nutrito del più caro tra di noi

Terra crudele dattero secco e il cece

Ti insegniamo la vita con cuore popolare

Ogni uomo esige la vita dei suoi cari

Tu fai parte del mondo offeso dei viventi

Stretto a te il popolo avrà la sua vittoria

Il cielo indipendente parla solo al futuro

Ad oggi ci rimane l'energia della speme

Ti amo Libertà come amo mio Figlio.

Danièle Amrane

Domani forse

Saremo liberi

Domani forse

La guerra sarà finita

È finita

E tutti sorridono

È finita

Ma il mio sorriso è pieno d'amarrezza

Sette anni di guerra

Non finiscono di punto in bianco

Sette anni di guerra

Non si lasciano dimenticare

Come un incubo

Vivranno ancora a lungo

Nel tuo sguardo

Da bestia braccata

Donna torturata

Nei tuoi occhi folli

Uomo torturato

Vivranno ancora a lungo

Nei nostri sorrisi forzati

Che vogliono dimenticare i morti

Nella nota gioiosa

Troppo gioiosa dei nostri canti

Che parlano di futuro

Nel cuore dei nostri bambini

Assetati di tenerezza

O di sangue

Sette anni di guerra

Vivranno ancora a lungo

Nascosti nel nostro intimo

Perché noi vogliamo vivere

Noi vogliamo ritornare

Degli esseri umani.

Anna Gréki

Il futuro è domani

Il futuro è presto

Sole dei nostri palmi colmo di luce ferrea

Nella collera nuda che ci sale in bocca

La plurima memoria matura il futuro

Questa memoria dolce al gusto. In prigione

La libertà assume il solo senso dei nostri

Amori l'amore voce giusta di queste lotte

Nella fossa degli ulivi e degli uomini

La crudeltà della nostra vita sarà capita e motivata

Il futuro è presto

Il futuro è domani

Il futuro si esprime molto male a mo' di

Una lingua instabile. E gli increduli

Dicono bianchi di paura per aver perso la testa

Che ieri resta futuro in questa luce già morta

Di colui che mangiava la terra, a schiena voltata

E pensa d'esser libero – questo ottavo

Peccato capitale come un'esecuzione capitale

Ma l'aurora caparbia insemina le nostre notti

Il futuro ghigliottinato rialza la testa

Il futuro è presto

Il futuro è domani

Il futuro ghigliottinato rialza la testa

E queste donne fiere di avere il ventre rosso

A furia di rimettere al mondo i loro figli

Ad ogni nuova alba – le donne blu di pazienza

Che hanno troppa voce per imparare a stare zitte

Con le loro mani – delle foglie – sui nostri corpi

Febbrili

Con delle foglie – le loro mani – piantate nel

Cielo

Spostano con virtù i perni della vita

Come domare una stella, come ucciderla

Il futuro è presto

Il futuro è domani

Oltre i muri chiusi come dei pugni stretti

Attraverso le sbarre che cingono il sole

Ritti i nostri pensieri e le nostre speranze

Il futuro stretto al cuore sale verso il cielo

Come braccia alzate in segno di addio
Delle braccia alzate con radici lucenti
Un appello d'amore di ritorna mia vita
Vi stringo al mio petto sorelle mie
Costruttrici di libertà e di tenerezza
E vi dico a domani perché noi lo sappiamo

Il futuro è domani

Il futuro è presto.

3.3 Prémisses au commentaire: poésie, genre et légitimité

Avant de se plonger dans la traduction de ces poèmes, nous nous sommes interrogée sur les significations que cet acte implique. La définition de la traduction s'est souvent fondée sur des oppositions binaires : texte source ou texte cible, traduction de la lettre ou traduction de l'esprit, ces contrapositions essentielles ont représenté le point de départ pour l'élaboration de différentes théories traductologiques. À partir d'Eugene Nida jusqu'à Jean-René Ladmiral, le débat autour de la traduction s'est longtemps attardé sur des questions purement linguistiques, de manière à réduire l'acte traductif à un simple processus mécanique fondé sur un transfert d'un système de signes, plus ou moins réalisable. Selon cette perspective, la traduction serait alors un choix univoque entre « l'eau » et « le feu »²⁹⁵, entre visibilité ou invisibilité du traducteur, entre fidélité ou infidélité et ainsi de suite. Certes, le débat sur ce sujet est très ancien et très ample, ce qui nous offre la possibilité de nous attarder sur des problématiques différentes qui se posent lorsque nous traduisons. Quoiqu'il en soit, notre but ici n'est pas de trouver une voie résolutoire à ces questions, déjà énormément explorées par beaucoup de critiques. Il s'agira plutôt de considérer les spécificités identitaires et les enjeux des textes dont nous avons proposé une traduction, pour essayer d'analyser l'un des parcours traductifs possibles à mettre en acte.

L'idée de départ de notre travail se fonde sur une vision de la traduction en tant que « négociation », qui tient compte de l'impossibilité de « dire [toujours et exactement] la même chose »²⁹⁶. Outre qu'il est presque impossible, un travail de traduction totalement fondé sur le principe d'équivalence entre systèmes risque de s'avérer stérile ou excessivement automatisé, notamment dans le domaine poétique. Rejetant ce type d'approche, la traduction représente pour nous un acte plus dynamique, qui implique un dialogue ouvert entre les textes plutôt que les systèmes. Pour reprendre Henri Meschonnic, la traduction est alors un passage « de texte à texte », qui permet de « montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique » et qui implique un « décentrement » plutôt qu'une « annexion »²⁹⁷.

Pendant la phase préparatoire anticipant notre travail de traduction, cette centralité du dispositif textuel a représenté notre point de départ ; ce qui nous a conduit à approfondir la nature des textes de notre corpus et, plus précisément, leur appartenance au genre de la poésie. En effet, notre travail de

²⁹⁵ Jean-René Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, n° 16, 2004, p. 19. Ladmiral emploie cette image pour expliquer l'opposition nette entre une approche sourcière et une approche cibliste dans la traduction.

²⁹⁶ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 14-15, traduit par mes soins.

²⁹⁷ Henri Meschonnic, « L'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage », dans *Équivalences*, n°1-2, 2007, p. 25.

traduction naît d'une interrogation qui résulte parfois difficile à régler : qu'est-ce que signifie traduire un poème ? Une question qui présuppose et entraîne inévitablement une tentative de tracer les contours du genre et du langage poétiques. D'après de nombreuses définitions, la poésie serait une synthèse entre rythme et image, « une province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense »²⁹⁸. Plus que d'autres genres, la poésie possède son propre langage, parfois considéré comme inaccessible, à cause de sa force symbolique, sur le plan du sens et sur le plan purement expressif. C'est pour cette raison qu'il serait peut-être même contradictoire de donner une définition univoque à un genre qui s'est souvent autoproclamé comme obscur. Car, « si les classifications sont rassurantes, les poésies ne sont pas faites pour rassurer », ce qui implique la présence « dans tout acte poétique » de « quelque chose d'inouï et [dans un certain sens] d'excessif »²⁹⁹. Selon Frontier alors, l'acte poétique a subi une évolution continue du point de vue du sens attribué, pendant les différentes époques, justement à cause de la « liberté » à la base de ce genre. Par conséquent, face à une question aussi vaste que « qu'est-ce que la poésie ? », la « seule réponse raisonnable [...] ne peut être que celle-ci : la poésie est ce que le poète veut qu'elle soit »³⁰⁰. Or, cette liberté à la base du langage poétique ne signifie pas que toute sorte de composition apparemment vague ou ineffable doit rentrer dans le territoire poétique. Comme dans tous les autres domaines artistiques, il vaut mieux nuancer, s'interroger plutôt que de définir et de considérer ainsi toutes les variables (historiques, culturelles, linguistiques, etc...) qui pourraient ajouter ou éliminer des éléments définitionnels.

Après avoir constaté cette difficulté dans l'attribution d'une définition claire au genre poétique, une autre question s'est posée spontanément : est-il possible de traduire la poésie ? Si la réponse est oui, comment pouvons-nous le faire ? Apparemment, la traduction poétique a toujours été considérée comme presque impraticable ; déjà, Dante dans son *Convivio* soutenait que « aucune chose de celles qui ont été mises en harmonie par lien de poésie ne peut se transposer de sa langue en autre sans qu'on rompe sa douceur et son harmonie »³⁰¹. Or, si nous supposons que l'action de traduire implique la duplication du « système textuel [afin qu'il puisse reproduire], sous une certaine description, des effets analogues chez le lecteur », ce qui en dérive est le fait que chaque traduction pourrait présenter une marge d'erreur ou « d'infidélité »³⁰². Ainsi, la prétendue incapacité de traduire la poésie serait plutôt une exaspération de ce que Berman définit comme « défektivité inhérente à l'acte

²⁹⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, éd. de Minuit, Paris, 1963, p. 241.

²⁹⁹ Alain Frontier, *La Poésie*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2012, p. 14.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

³⁰¹ Cité par Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 28.

³⁰² Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, *op.cit.*, p. 14-15, traduit par mes soins.

traductif »³⁰³ : la traduction, en général, n'exclut pas l'absence d'un certain nombre de défauts, d'imperfections ou même de lacunes. Ce déficit propre de la traduction s'amplifie quand nous nous confrontons à un texte poétique, étant donné qu'il présente, le plus souvent, un ensemble de cas particuliers qui peuvent être difficiles à rendre, dans leur intégralité, dans une autre langue et une autre culture. La traduction poétique serait alors « une activité aux multiples dimensions » qui devrait viser à reproduire « l'harmonie des mots » du texte source, à savoir sa « parfaite convenance entre le son et le sens »³⁰⁴. Dans ce sens, le traducteur « sait que la poésie est un acte et c'est cet acte qu'il faut traduire » ; un acte qui implique une attention « à chaque détail », un désir profond de résoudre « l'énigme »³⁰⁵ constituant le cœur de chaque texte poétique. Or, malgré les efforts du traducteur, chaque poème présente ses problématiques et, par conséquent, chaque traduction comporte des pertes ou des failles, car « traduire, c'est suivre le chemin ouvert par l'œuvre, en même temps qu'on trace, pour cette œuvre, un chemin tout neuf [...] traduire un texte [littéraire], c'est lui donner une voix, un corps nouveau »³⁰⁶.

Prenant pour acquis qu'il vaut mieux parler de « traduisibilité relative »³⁰⁷ plutôt que d'intraduisibilité totale, il reste pourtant une interrogation à résoudre : existe-t-il un chemin univoque à suivre pour réaliser une traduction poétique ? Il est impossible de donner une réponse définitive, vu que les textes poétiques comportent des problématiques amples car :

Il peut arriver que dans un texte, dans une communication, des traits formels soient essentiels pour la communication. L'objet de la communication n'est plus alors la seule substance, mais aussi la forme, non plus seulement les structures profondes, mais aussi les structures superficielles pour ainsi dire. La langue n'est plus seulement un moyen, mais aussi un but. [...] la poésie [est] le lieu où cette réification de la langue est la plus dense.³⁰⁸

La force des textes poétiques réside exactement dans cette capacité de transmettre un message, d'offrir un sens au lecteur à travers un langage qui, pour citer von Humboldt, serait *energeia* encore plus qu'*ergon*. Dans le texte poétique, plus que dans d'autres textes littéraires, la langue se fond avec

³⁰³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 86.

³⁰⁴ Erol Karya, « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique », dans *Meta. Journal des traducteurs*, vol. 43, n° 2, 1998, p. 2.

³⁰⁵ Yves Bonnefoy, « La Traduction de la Poésie », dans *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XXX-XXXI, 2004, p. 73-74.

³⁰⁶ Lori Saint-Martin, « De la traduction littéraire comme plénitude », dans *Spirale*, n° 249, 2014, p. 59.

³⁰⁷ Alain Flaubert Takam, « De la traduisibilité et de l'intraduisibilité : une approche linguistique de la traduction », dans *Initiales/Initials*, Dalhousie University, vol.21, 2006, p. 93.

³⁰⁸ Ludwig Söll, « Traduisibilité et intraduisibilité », dans *Meta. Journal des traducteurs*, vol. 16, n° 1-2, mars 1971, p. 27.

le sens, de sorte que la forme et le contenu soient, tous les deux et en même temps, l'élément moteur de l' « activité créatrice »³⁰⁹ ; et c'est justement cette particularité à rendre la poésie difficile à traduire. Il s'agit en tout cas d'un caractère particulier qui se présente dans les textes poétiques selon des degrés différents, avec plus ou moins d'intensité, conformément aux objectifs, au contexte de création, aux sujets abordés et ainsi de suite.

Après avoir formulé ces observations préliminaires, nous avons ressenti le besoin de nous imposer des lignes directrices pour entreprendre notre travail de traduction. En effet, bien qu'il pourrait sembler erroné d'enfermer le genre poétique à l'intérieur de limites circonscrites – surtout à la lumière des prémisses faites – l'acte traductif exige toujours une prise de position. Dans notre cas en particulier, cette prise de position s'est réalisée par le choix d'organiser notre traduction à partir de deux composantes principales du genre poétique, à savoir le contenu et la forme. Il s'agit d'une décision qui pourrait apparaître réductrice, mais qui s'est avérée fondamentale pour la continuité et la cohérence de notre travail. À partir de ces considérations initiales, une série de questions se sont nécessairement posées, surtout pour notre volonté de prêter attention au sens, à la substance des compositions poétiques de notre corpus. Nos doutes principaux ont été les suivants : que signifie traduire des poèmes de guerre ou de prison ? Que signifie traduire des poèmes au féminin ? Enfin et surtout, est-ce que nous avons le droit de traduire ces poèmes ?

En ce qui concerne la première question, il est évident que la guerre s'infiltré de manière viscérale à l'intérieur du recueil de Barrat. Notre but a été de comprendre jusqu'à quel point la guerre, et toutes ses déclinaisons, se manifestaient dans l'écriture de nos poétesses. Nous avons tenté de relever les nuances, les spécificités que l'expérience de la guerre prenait dans chaque composition. Si nous nous en tenons à l'idée selon laquelle les mots d'un individu ne sont « que la somme de son expérience personnelle et subjective »³¹⁰, il est évident qu'une expérience aussi bouleversante que la guerre ne peut que laisser des traces partout. Or, cette présence de la guerre dans le dispositif poétique peut se manifester selon des manières, des images différentes : les femmes-poètes de notre corpus représentent la guerre selon leurs vécus personnels, leur intimité et cette diversification inévitable finit par se refléter dans le lexique, dans les mots de leurs compositions lyriques. Les mots constituent le sens de ces poèmes et le sens a représenté, dans beaucoup de cas, le point de départ de notre travail traductif. Selon cette perspective, notre objectif a été de saisir « l'allure » de chaque poème, sa « cohérence interne », à entendre comme « une activité »³¹¹. Il s'est agi alors de réussir à saisir le

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁰ Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, p. 26.

³¹¹ Jean-Pierre Richard, « L'épreuve du rythme : le « poème » d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? », dans *Palimpsestes*, n° 23, 2010, p. 18.

cœur animé, actif et personnel dans chaque poème, les éléments qui sculptaient le sens, pour essayer de les reproduire dans la traduction dans la mesure du possible. Enfin, à part ces aspects plus subjectivement connotés, qui seront présentés plus précisément au sein du commentaire, nous avons retrouvé un élan commun à la base de ces poèmes qui constitue un élément unificateur. Toutes les voix féminines du recueil de Barrat écrivent pour rompre le silence, pour mettre noir sur blanc leur existence, pour concrétiser leurs idées, leurs émotions en relation aux événements historiques qu'elles, comme les hommes, se retrouvent à vivre. Ce désir de prendre la parole, de s'engager se manifeste dans la force, la puissance de ces compositions ; notre souhait est alors de réussir à transmettre cet engagement, cette soif de liberté dans notre traduction.

Deuxièmement, nous nous sommes interrogée sur la question du genre des autrices. D'après certains critiques, « la traduction de la poésie, en général, et du poème féminin, en particulier, s'avère être une expérience d'exception »³¹². Si la traduction d'un poème au féminin présente ses traits d'unicité, est-ce que cela implique que le genre de l'auteur peut avoir une incidence sur l'écriture et, conséquemment, sur la traduction ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord se demander s'il est possible de distinguer une écriture féminine d'une écriture masculine dans le cas spécifique de ces poèmes. Partant du principe selon lequel « l'écriture serait une vision du monde », un acte « qui passe par le prisme de sa [de l'auteur] personnalité singulière et particulière », toutes sortes de textes littéraires présentent nécessairement « des éléments [qui] se glissent [...], entre les lignes, à son insu, dictés par l'inconscient, personnel et collectif [...] qui font surface ici et là dans le texte »³¹³. De fait, le dispositif textuel, en général, donne à chacun et à chacune la possibilité de transposer et de véhiculer ses propres expériences de vie, ses propres idées, de manière subjective. Dans ce sens, les mots d'un texte deviendraient le vecteur qui permet de faire passer un message, un discours de l'auteur au lecteur ; un discours qui s'anime et « se nourrit et de l'imaginaire et du corps [de l'auteur] comme instrument d'appréhension du monde »³¹⁴. Ainsi, une triade s'impose qui expliquerait les possibles, bien que variables, connexions entre sexe et écriture : monde – imaginaire et corps de l'individu – texte. Cela dit, il est clair que « le genre » d'un texte « peut ne pas correspondre au sexe biologique de l'auteur »³¹⁵, notamment si nous pensons aux stéréotypes que l'on attribue souvent à une pensée ou à une vision du monde soit féminine soit masculine.

³¹² El-Djouher Khalef, « Expérience de Traduction en poésie féminine », dans *Cahiers de Traduction*, vol. 18, n° 1, Université de Tizi Ouzou, 2015, p. 35.

³¹³ Françoise Wuilmart, « Traduire un homme, traduire une femme...est-ce la même chose ? », dans *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 22, 2009, p. 24.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

³¹⁵ *Ibid.*

Il nous reste alors à examiner si et dans quelle mesure l'imaginaire et le corps des femmes se manifestent dans les poèmes de notre corpus. En ce qui concerne l'imaginaire, il faut tout d'abord spécifier que la perception du monde qui se reproduit dans les poèmes est premièrement liée à des facteurs culturels, communs au peuple algérien, plus qu'à des questions de genre. En effet, si nous nous en tenons à l'univers des images qui caractérisent les poèmes du recueil de Barrat dans son intégralité, nous trouverons plus ou moins les « mêmes références symboliques [telles que] le soleil, la terre, la mer, les éléments, l'arbre surtout [...] thèmes communs, symbolique, influences communes [...] »³¹⁶. Cela dit, cet ensemble d'éléments partagés entre les poètes, qui dépend aussi de « l'échange continu et indissociable individu-société, société-individu », ne les empêche pas d'apporter une « contribution individuelle »³¹⁷ à leurs textes. Ce qui nous intéresse alors, du point de vue traductif, est d'essayer de prêter attention à ces composantes culturelles ou naturelles qui se présentent dans les poèmes à plusieurs reprises, afin d'en capter les nuances que les femmes leur ajoutent, pour les reproduire dans notre texte cible. À côté de cela, nous nous focaliserons sur les influences de « l'oralité » qui s'infiltreront de manière plus ou moins significatives dans les poèmes au féminin, tout comme « la charge émotionnelle », « les symboles spirituels » et enfin « les références au quotidien [ou] aux valeurs de la vie »³¹⁸.

Ensuite, quant au corps, la présence physique de la femme se perçoit de nombreuses fois et selon des manières différentes d'un poème à l'autre. Dans certains cas, les corps des femmes entrent à petits pas dans le poème et ils reflètent la violence de la guerre. Ces « petits pas » se manifestent dans le texte par une apparition modeste du corps, qui est ainsi réduit en fragments ; des fragments devenant le miroir à travers lequel observer et dénoncer l'atrocité d'une réalité de guerre, de misère et de douleur. C'est le cas, par exemple, de « Les hors-la-loi », où le corps se limite à être cœur, ou aussi de « Il a fallu cent ans », où la poétesse ne réussit qu'à parler de « morceaux de chair ». D'autres fois, le corps féminin s'impose plus nettement et devient même la source d'inspiration du poème : « Pour mon tortionnaire, le lieutenant D... » en est l'exemple le plus important. Il s'agit dans ce cas d'une prise de parole corporelle et directe de la part de la poétesse ; le corps devient le témoin interne et fondamental de l'un des côtés les plus sombres de la guerre d'Algérie : la torture. Selon une autre perspective, le corps des femmes se présente dans le poème de manière indirecte, presque imperceptible, et il se transforme en spectateur d'une scène où d'autres corps, masculins ou indéfinis, sont les acteurs principaux. Nous en trouvons un exemple dans « Une exécution capitale », « Tous les matins » ou dans « Pourquoi ? » où le regard féminin se situe sur le même plan que celui du

³¹⁶ Jacqueline Lévi-Valensi, « Aspects de la poésie algérienne », dans *Confluent*, n° 47, 1965, p. 50.

³¹⁷ Yvonne Llavador, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 123.

³¹⁸ El-Djouher Khalef, « Expérience de Traduction en poésie féminine », art. cit., p. 36-38.

lecteur, en l'accompagnant tout au long de la composition. Mais, même s'ils semblent absents, les corps de femmes dans ces poèmes se mélangent involontairement à ceux des individus qu'elles décrivent, puisqu'ils coexistent dans le même espace, pendant la période historique. Dans ce cas alors, le corps féminin devient une « identité narrative »³¹⁹, le témoin interne et externe à la fois qui trace les contours de l'Histoire et s'y insère implicitement. Quant à nous, nous avons tenu compte de cette attention caractérisant le discours des femmes-poètes algériennes pour les éléments corporels, que ce soit en termes de présence ou d'absence, afin d'essayer de recréer les mêmes effets dans notre traduction.

Une dernière question est surgie pendant la phase précédant notre travail de traduction ; en effet, au-delà des problématiques strictement liées aux textes et à nos stratégies traductives, nous nous sommes posée des interrogations concernant la légitimité de notre travail. Comment pouvons-nous justifier la traduction d'un ensemble de poèmes apparemment si lointains de nous d'un point de vue temporel, spatial et culturel ? Il est notoire que la légitimité en traduction a souvent été une question délicate et très débattue. Pour comprendre l'ampleur de cette discussion, il suffit de penser à la désormais connue « Affaire Amanda Gorman »³²⁰, source d'un fort battage médiatique en Europe en mars 2021. À ce moment, une grosse polémique avait été soulevée autour du choix de l'éditeur Meulenhoff de confier la traduction d'un poème de la poétesse afro-américaine Gorman à Marieke Lucas Rijneveld, auteure et traductrice blanche et non-binaire. La polémique s'est conclue par le retrait de Rijneveld et la réattribution de la traduction. Pourtant, ce débat clos, des interrogations restent inévitablement : est-il correct de problématiser la figure du traducteur ou de la traductrice lorsque nous entreprenons un travail de traduction ? Ou serait-il plus souhaitable de se focaliser sur les exigences du texte en soi ? Si l'on suppose que les critiques formulées autour de la traductrice de Gorman sont raisonnables, nous devons suivre la même logique pour l'attribution d'une figure traductrice à toute typologie de texte qui pourrait poser un problème d'identité : cela dit, est-ce qu'il faudrait « être aveugle pour traduire Hellen Keller, [...] voire mort pour traduire du latin ? »³²¹.

Ces comparaisons absurdes soulignent qu'il est anodin de réduire un travail de traduction à des simples associations identitaires entre auter·e et traducteur ou traductrice. Le fait de ne pas être algérienne, de ne pas avoir vécu la guerre d'Algérie en personne ne sont que des limites facilement surmontables, en comparaison des besoins, des objectifs que la traduction des poèmes d'une telle

³¹⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 439.

³²⁰ https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/04/11/affaire-amanda-gorman-la-traduction-metisse-mixte-par-definition-est-queer-de-facto_6076362_3232.html, consulté le 10 novembre 2022.

³²¹ Bérengère Viennot dans un article paru sur Slate le 16 mars 2021, <https://www.slate.fr/story/205541/polemique-traduction-poeme-amanda-gorman-femme-noire-communautarisme>, consulté le 10 novembre 2022.

importance historique et humaine pourrait avoir. C'est pour cette raison que, même sans une correspondance directe avec le(s) sujet(s) que nous traduisons, l'acte de traduire peut et doit se réaliser, car la traduction devrait surtout représenter une opportunité d'ouverture plus que de fermeture. Traduire devient alors un droit qui répond à une « éthique de l'être ensemble, [à une] expression libre »³²², ce qui correspond au « droit d'hériter des autres et, par conséquent, à celui de transmettre son propre héritage, la condition étant d'agir fraternellement, "traductivement", autrement dit dans l'équité, le respect, la solidarité »³²³. L'acte traductif n'implique pas forcément et seulement une reconnaissance directe entre deux personnes, entre l'auteur et le traducteur ; il s'agit d'un contact qui concerne une multitude de vies, de cultures, de langues, de pensées et des idées différentes :

le droit de la traduction n'est donc plus seulement le projet commun d'ordonnement juridique d'une activité lucrative en recherche de normes, mais bien plus un droit à la traduction, c'est-à-dire un droit d'initiative, d'autonomie, d'accessibilité, de créativité et de dissémination, voire d'insémination et de métissage³²⁴.

Bien sûr, chaque travail de traduction requiert des règles à connaître, des critères à suivre et un certain degré de compétence, mais tous ces éléments, bien que nécessaires, ne sont pas suffisants. Traduire signifie tout d'abord avoir soif de découvrir, de se rapprocher et, parfois, vouloir mettre en acte une stratégie qui puisse garantir une « protection contre l'érosion de l'œuvre par l'action du temps »³²⁵.

Dans notre cas en particulier, la motivation à la base de notre travail de traduction était double. D'une part, il s'agissait d'un intérêt premier et purement personnel, d'un désir de connaître et de relire l'histoire de la guerre d'Algérie dans la perspective littéraire féminine, souvent passée sous silence. D'autre part, il y avait la volonté de valoriser un ouvrage peu connu et désormais peu diffusé, dans le but d'explorer une partie de la mémoire littéraire algérienne, souvent mise de côté, notamment celle liée à la poésie. Dans ce domaine, nous nous sommes focalisés sur les compositions féminines, pour démontrer leur présence et leur importance dans l'histoire algérienne, pour donner de l'espace à leur voix dans un contexte spatial et temporel totalement différent, celui de l'Italie de nos jours. Notre traduction naît d'une envie et d'un souhait de faire résonner les mots de ces femmes, leurs cris de désespoir et de douleur, leurs rêves et leurs espoirs. Dans un présent où, malheureusement, la guerre

³²² Salah Basalamah, *Le Droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 213.

³²³ *Ibid.*, p. 224.

³²⁴ Salah Basalamah, *Le Droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*, *op.cit.*, p. 405.

³²⁵ *Ibid.*

ne semble pas encore une réalité lointaine et dépassée, notre objectif est de nous situer aux côtés des êtres humains opprimés, d'essayer de soutenir et de célébrer leur engagement et de faire valoir leur naturel, en tant qu'humain, et toujours actuel désir de liberté, tout en restant consciente de la grande responsabilité que ce travail comporte.

3.4 Stratégies et propositions de traduction des poèmes au féminin dans *Espoir et parole : poèmes algériens recueillis par Denise Barrat*

La traduction des poèmes de notre corpus a été précédée par une phase d'analyse et d'approfondissement des textes sources ; cette étude préliminaire s'est avérée fondamentale pour la compréhension des points critiques et des spécificités de chaque poème et des leurs possibles points en commun.

Dans le domaine de cette analyse initiale, nous avons dû choisir une démarche à suivre : comme nous l'avons déjà souligné, nous avons orienté notre travail vers deux directions principales, tout en considérant le « sens » ou le « son » de chaque composition. En ce qui concerne le sens, chaque poème reflète, de manière plus ou moins évidente, le macro-thème de la section dans laquelle il est inséré ; ce fond commun n'a pas empêché, en tout cas, aux poétesses de décliner le sujet abordé selon leurs propres vécus ou perspectives. Leur personnalité se reflète alors dans leur manière de choisir les mots et de les positionner dans le poème ; à ce propos, une réflexion sur le « signifié » du texte, voire l'ensemble d'images constituant le contenu, s'est avérée essentielle. En effet, lorsque nous traduisons un poème, le risque est de se substituer au poète original, de devenir créateur plus que traducteur. Or, adopter cette attitude pour une traduction poétique peut se révéler imprudent. Il faudrait plutôt essayer de devenir une sorte de « parallèle »³²⁶ du poète, de se juxtaposer à lui : seulement ainsi, nous réussissons à nous « confronter » et à saisir les « deux langues distinctes » qui caractérisent chaque poème, à savoir « l'autre langue (la langue étrangère ou la langue source) et la langue “autre” (la langue propre à la poésie – cette langue dans la langue – qui [...] pour reprendre l'expression de Dante, constitue son “lien musaïque” »³²⁷. Réussir à « traduire en poète », à reproduire « l'expérience »³²⁸ linguistique, sensorielle et personnelle que chaque poème nous donne a été le point de départ de notre traduction poétique.

Partant de ces observations, nous avons essayé de prêter attention à l'univers symbolique, aux images de chaque poème ; un choix qui nous a conduit à nous focaliser sur le lexique employé par chaque poétesse de notre corpus. Il s'agit d'une stratégie que nous avons adoptée pour la plupart des poèmes traduits, compte tenu du fait que, souvent, il n'y avait pas une métrique stricte à respecter. Il faut en

³²⁶ Christine Lombez, « Le traducteur de poésie : un “poète parallèle” ? », dans *La Signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles*, Aline Marchand et Pascale Roux (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 338, 2020, p. 87.

³²⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

³²⁸ Claire Placial, « Seul un poète peut traduire la poésie – Vraiment ? », dans *Langues de feu. Les traducteurs et l'esprit des langues. Tours de Babel et glossolalies*, 2014, <https://languesdefeu.hypotheses.org/814#:~:text=Aussi%2C%20si%20le%20traducteur%20de,n'est%20pas%20si%20difficile.>, consulté le 11 novembre 2022.

tout cas préciser que notre volonté de privilégier le sens du poème n'a pas déterminé une indifférence totale envers d'autres composantes poétiques potentiellement importantes, telles que des singularités sonores ou visuelles. Cela dit, le but primaire de notre travail a été chercher d'éventuelles répétitions significatives, des possibles polysémies ou des simples spécificités lexicales qu'il fallait reproduire dans notre traduction.

Dans ce sens, nous avons tenté de rester le plus proche possible du texte source, en réalisant une traduction soigneuse de ces particularités lexicales ou expressives. Pourtant, si nous supposons que « le traducteur envahit, extrait et rapporte [dans une certaine mesure] »³²⁹, cette dernière action de "retour à la maison", d'accommodation à tous les éléments spécifiques du texte cible, implique parfois une séparation nécessaire et plus ou moins évidente. Il convient alors de mettre de côté les équivalences et les similitudes entre texte source et traduction, afin de parcourir les exemples de détachement, au niveau du sens, qui se sont nécessairement vérifiés dans certains cas.

³²⁹ George Steiner, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, éd. Oxford University Press, 1975, traduit par Lucienne Lotringer, p. 301.

3.4.1 Proposition de traduction des poèmes de Nadia Guendouz

En considérant l'ordre de présentation choisi par Denise Barrat dans son recueil et en se focalisant sur les problématiques que nous avons évoquées, la première femme-poète à apparaître est Nadia Guendouz. Dans son premier poème, « Les hors la loi », nous avons dû effectuer des petits changements ou des ajouts soit pour respecter les rimes soit pour rendre le poème traduit plus harmonieux pour la langue d'arrivée. À ce propos, les vers « Là dans ton coin/ Personne ne te voit » (v.2-3) sont devenus « Là nella tua tana/ Che ogni sguardo allontana »³³⁰ : nous nous sommes détachée de la traduction purement littérale afin de respecter la musicalité originale, tout en gardant le sens général de l'énoncé. Ensuite, les vers « Mais on ne t'atteint pas » (v. 5) et « Tout ça ne t'atteint pas » (v. 10) ont été traduits respectivement « Ma nessuno riesce a colpirti » et « Niente di tutto ciò ti colpisce »³³¹ ; dans les deux cas nous avons considéré la répétition de la phrase utilisée par Guendouz et nous l'avons reproduite en renforçant la négation et l'idée d'indéfini qui émergent du texte source par l'emploi de deux pronoms indéfinis et négatifs dans la langue cible. De plus, « Mais mon cœur » (v. 12) et « Il brûle, il brûle » (v. 16) ont été traduits par « Ma cuore mio » et « E brucia, e brucia »³³² : nous avons renversé la position du mot « cœur » avec celle de l'adjectif possessif « moi », puisqu'en italien, cette opération permet d'attribuer une « connotation emphatique »³³³ à l'expression, répétée quatre fois dans le poème original. Finalement, le pronom personnel sujet « il » a été remplacé par une répétition de la conjonction « e », tenant compte du fait qu'en italien, contrairement au français, « l'explicitation du pronom personnel sujet est presque toujours facultative et non obligatoire »³³⁴.

³³⁰ Proposition de traduction de la présente étude, p. 115.

³³¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 115.

³³² Proposition de traduction de la présente étude, p. 115.

³³³ La grammatica italiana (2012), Treccani, « Possessivi, Aggettivi e Pronomi »,

https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi-e-pronomi-possessivi_%28La-grammatica-italiana%29/, consulté le 10 novembre 2022, traduit par mes soins.

³³⁴ La grammatica italiana (2012), Treccani, « Personali, Pronomi », https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_%28La-grammatica-italiana%29/ consulté le 10 novembre 2022, traduit par mes soins.

3.4.2 Proposition de traduction des poèmes de Malika O’Lahsen

En ce qui concerne Malika O’Lahsen, des réflexions ont été élaborées sur son premier poème, à savoir « Il a fallu cent ans ». Dans cette composition, l’idée du découpage est absolument centrale et se manifeste, non seulement dans le choix de certains mots, mais aussi visuellement dans la composition de vers fragmentés, déplacés et souvent formés par un seul mot ou une seule expression. Nous retrouvons l’expression « on découpe en morceaux » trois fois au total (v. 1, v. 3 et v. 17) et l’expression « on découpe [des images ou ma chair] » deux fois (v. 20 et v. 23).

Le problème principal demeure dans la première expression. En italien, la traduction pourrait se réaliser selon plusieurs options : par un « noi », qui est sûrement à exclure dans ce cas, par l’emploi de la forme impersonnelle « si » ou par la troisième personne du pluriel, à savoir un « loro » plutôt indéfini. Notre traduction a été « fanno a pezzi »³³⁵, choisissant ainsi la troisième des options susmentionnées ; il nous semblait, en effet, que l’ « on » du poème source pourrait se référer à « des personnes dont l’identité n’est pas connue ou précisée »³³⁶. Dans ce sens, nous avons aussi évité d’explicitier le sujet, afin de ne pas trop alourdir la phrase. Il en va de même pour les deux autres vers où nous retrouvons l’expression « on découpe » ; il faut préciser que, même dans ce cas, nous avons décidé de garder l’expression « fanno a pezzi » afin de respecter la répétition du verbe « découper » présente dans le poème original.

Une dernière problématique, au niveau du sens, s’est présentée pour la traduction du mot « circoncriptions » (v. 19). Si nous considérons la signification principale du mot, nous devrions le traduire par « circoscrizione »³³⁷ ; mais, en analysant le contexte général du poème, nous avons l’impression que ce mot a été utilisé pour parler de la subdivision territoriale appliquée en Algérie. À ce propos, nous avons reçu une confirmation de cette hypothèse grâce à la consultation de la traduction anglaise du même poème, où le mot « circoncriptions » est traduit par « districts »³³⁸. Pour cette raison, nous avons choisi d’utiliser le mot « distretti », qui évoque « la partie d’un territoire soumis à une juridiction d’une autorité ou d’un organe administratif »³³⁹.

En ce qui concerne le deuxième poème de O’Lahsen, c’est-à-dire *Morts debout*, il faut considérer deux passages qui ont été objet d’une réflexion au moment de la traduction : « J’ai vu le bois parler » (v. 10) et les deux derniers vers « Nos morts sont sortis debout / Nos morts partis sur leurs pieds » (v.

³³⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 117.

³³⁶ Dictionnaire Larousse, « on », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/on/55984>, consulté le 10 novembre 2022.

³³⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 117.

³³⁸ Stella et Frank Mkalawile Chipasula, *The Heinemann Book of African Women’s Poetry*, Cambridge, éd. ProQuest Information and Learning, 2005, p. 8.

³³⁹ Dizionario Treccani, « distretto », <https://www.treccani.it/vocabolario/distretto2/>, consulté le 10 novembre 2022.

20-21). Dans le premier vers, les problèmes qui se posent sont essentiellement deux, déterminés par la polysémie du mot « bois » et par l'usage de la formule « j'ai vu... parler ». D'après le TLFi, le terme « bois » aurait deux significations possibles : soit il s'agit d'un « ensemble de végétaux croissant dans un lieu », soit il serait à entendre « en tant que matière végétale »³⁴⁰. Dans notre traduction, nous avons choisi d'adopter la première explication et d'employer le mot « bosco » plutôt que « legno », puisque cette alternative semblait plus spontanée en italien et s'harmonisait mieux avec tous les autres éléments naturels cités dans le poème, voire soleil, mer (v. 14), rochers (v. 18) et montagnes (v. 19).

De plus, à propos de la construction de la phrase en général, nous avons choisi de traduire le participe passé « vu » par « sentito » qui, en italien, fait référence à une sphère sensorielle différente par rapport à celle du texte original. Si « vu » est associé à l'acte de regarder, « sentito » concerne l'acte d'écouter ; en considérant l'utilisation du verbe « parler » dans la même phrase, nous avons jugé opportun de faire ce changement, afin de rendre la personnification du bois plus logique du point de vue structurel. Quant au cinquième vers « cette nuit noir », nous avons opté pour la traduction « in questa notte buia »³⁴¹ : nous avons ajouté la préposition « in » pour souligner la durée de la marche entreprise par la poétesse et nous avons traduit « noire » par « buia » et non « nera » pour rendre le vers plus naturel en italien.

Enfin, pour les deux derniers vers, notre choix de traduction a été « I nostri morti si sono alzati in piedi / I nostri morti camminano con le proprie gambe »³⁴². Dans le premier cas, la traduction littérale aurait été « I nostri morti sono usciti in piedi » qui, pourtant, semble un peu trop forcé en italien. Pour cette raison, nous avons choisi l'expression « si sono alzati » qui s'accorde mieux avec « in piedi » et qui donne toujours l'idée d'un mouvement, de se lever pour commencer à bouger³⁴³, un peu comme « sortir » du poème de O'Lahsen. Il en va de même pour le dernier vers, où nous avons décidé de nous détacher légèrement du vers original : « sont partis » est devenu « camminano » et « sur leurs pieds » a été traduit par « con le proprie gambe ». Comme dans de nombreux autres cas, nous avons opéré ici selon un processus de modulation obligatoire qui s'avère nécessaire ici afin d'éviter de réaliser une traduction trop artificielle et peu idiomatique en italien, bien que grammaticalement correcte³⁴⁴.

³⁴⁰ TLFi : Trésor de langue française informatisé, « bois »,

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3158568975;r=1:nat=:sol=6;>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁴¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 119.

³⁴² Proposition de traduction de la présente étude, p. 119.

³⁴³ Dizionario Treccani, « alzare », <https://www.treccani.it/vocabolario/alzare/>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁴⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, Napoli, Liguori, 2016, p. 44.

D'après notre recherche, nous avons observé une récurrence plutôt fréquente en français du mot « pieds », associé à d'autres formules, exprimant l'idée d'un mouvement ou indiquant des manières pour affronter une situation. À titre d'exemple, nous pourrions citer « sauter à pieds joints sur l'occasion », dans le sens de s'empressement d'en profiter, « être sur le pied de guerre », à savoir être prêt à parer à toute éventualité ou aussi « être sur pied »³⁴⁵ qui veut dire être prêt à agir et ainsi de suite. Dans le cas particulier de ce poème, le mot « pieds » est associé à l'idée de « partir », de « se mettre en chemin », ce qui nous fait transmettre un sentiment de force, de détermination. Si nous analysons l'usage figuré du mot « pieds » en italien, il s'agit, dans la plupart de cas, d'expressions qui nous suggèrent plutôt un sens de précaution, de discrétion : « andare (o camminare) in punta di piedi » qui signifie marcher sans se faire remarquer, « non muovere piede » c'est-à-dire rester immobile ou encore « andare, camminare con i piedi di piombo »³⁴⁶ voire procéder avec attention. Il est clair alors que toutes ces images font partie d'un ensemble d'expressions idiomatiques propres à un certain « code de langue en tant que forme stable » et « liées aux conditions sociales dans lesquelles la langue est actualisée, c'est-à-dire des usages »³⁴⁷. C'est pour cette raison que nous avons décidé de substituer « piedi » avec « gambe », mot qui, en italien et au sens figuré, est plus souvent associé à l'idée de « résistance et [...] de force physique »³⁴⁸. Finalement, nous avons remplacé « sort partis » par « camminano », puisque cette forme verbale en ajout à l'expression « con le proprie gambe »³⁴⁹ souligne la volonté de ces morts d'avancer tout seuls, de continuer à marcher, à résister.

³⁴⁵ Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition (actuelle), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P2279>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁴⁶ Dizionario Treccani, « piede », <https://www.treccani.it/vocabolario/piede/>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁴⁷ Alain Rey, « La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique », dans *Travaux de linguistique et de Littérature*, XI, 1973, p. 1 cité par Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, op. cit., p. 116-117.

³⁴⁸ Dizionario Treccani, « gamba », <https://www.treccani.it/vocabolario/gamba/>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁴⁹ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro, « con le proprie gambe », <https://dizionario.internazionale.it/parola/con-le-proprie-gambe>, consulté le 10 novembre 2022.

3.4.3 Proposition de traduction du poème de Leila Djabali

Le troisième poème au féminin du recueil, « Pour mon tortionnaire, le lieutenant D » de Leila Djabali, a aussi présenté des points problématiques. Tout d'abord, nous avons réfléchi sur l'usage du « vous », afin de résoudre les doutes suivantes : est-ce qu'il s'agit de la deuxième personne plurielle ? Est-ce qu'il indique plutôt une formule de politesse ? Si nous considérons le titre, nous comprenons que les mots de Djabali veulent s'adresser à une personne en particulier, à savoir son tortionnaire. Nous avons alors choisi de traduire « vous » en tant que formule de politesse, correspondant au « lei » italien. Ensuite, nous nous sommes focalisés sur le vers 5 « Et ce vocabulaire de voyou », afin de trouver une traduction appropriée au mot « voyou ». Selon le TLF, un voyou serait un « homme généralement jeune au comportement grossier et provocant, de mœurs douteuses et sans moralité »³⁵⁰. Nous avons traduit ce vers par « e quel linguaggio da delinquente »³⁵¹, parce que le mot « delinquente » nous semblait suggérer la même idée de vulgarité évoquée par Djabali. Toujours dans ce cas, nous avons choisi d'employer « linguaggio » plutôt que « vocabolario », traduction littérale de « vocabulaire », pour permettre une association plus ample de l'expression « da delinquente » avec le comportement général du lieutenant, à savoir sa manière de s'exprimer verbalement et corporellement.

Enfin, un autre passage qui a subi une petite modification est le vers 15, c'est-à-dire « Il vous ressemblait comme une goutte de sang ». Dans ce cas, nous avons traduit par « Le assomigliava, come due gocce di sangue »³⁵², en adoptant une forme plurielle pour traduire « goutte » ; ce choix s'explique par le biais de l'expression idiomatique italienne « somigliarsi come due gocce d'acqua »³⁵³ qui suggère la même idée de ressemblance présente dans le poème de Djabali.

³⁵⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « voyou », <https://www.cnrtl.fr/definition/voyou>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁵¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 120.

³⁵² Proposition de traduction de la présente étude, p. 120.

³⁵³ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro, « come due gocce d'acqua », <https://dizionario.internazionale.it/parola/come-due-gocce-dacqua>, consulté le 10 novembre 2022.

3.4.4 Proposition de traduction des poèmes de Zehor Zerari

Les poèmes de Zehor Zerari sont assez courts, fragmentés, essentiels et très puissants en même temps : des caractéristiques que nous avons essayé de reproduire dans notre traduction, tout en prêtant attention à la longueur visuelle des vers. Même si, la plupart du temps, nous sommes restée le plus proche possible de l'original, nous avons parfois dû effectuer des changements qu'il convient de parcourir. Dans son premier poème, « Contre les barreaux », aucune opération particulièrement significative n'a été élaborée, sauf pour le vingt-sixième vers, à savoir « se blessent pour retomber ». Dans notre traduction, nous avons opéré une transposition, voire une « opération grammaticale [...] qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre »³⁵⁴ ; de cette manière, « se blessent » est devenu un adjectif, « feriti », associé à un verbe conjugué au présent, « ricadono »³⁵⁵, et non plus à l'infinitif. Cette opération se justifie par un usage plus fréquent de l'adjectif en italien par rapport au français³⁵⁶ ; une traduction littérale aurait engendré une répétition de deux formes verbales, « si feriscono per ricadere », qui aurait trop alourdi le vers.

Dans son deuxième poème, « Les murs et les grilles », nous nous sommes focalisée sur quatre passages : « ciel avec couleur » (v. 4), « projet affolant » (v.8), « d'un oiseau éperdu » (v.13) et les rimes à partir du neuvième jusqu'au douzième vers. Dans le premier cas, nous avons décidé de traduire l'expression plus longue « avec couleur » par un simple adjectif, à savoir « colorato »³⁵⁷. La raison est la même que celle ayant conduit à l'opération de transposition précédente : une volonté de rendre le vers plus naturel et léger dans la langue cible.

En ce qui concerne le huitième vers, nous avons proposé la traduction « idea esaltante »³⁵⁸ et pas celle plus littérale de « progetto sconvolgente »³⁵⁹ pour deux motifs principaux. Nous avons choisi le mot « idea » par rapport à « progetto », puisqu'il est plus abstrait et, pour cela, plus apte à décrire le « désir de liberté » auquel Zerari fait référence dans le vers précédent. Quant au mot « affolant », la traduction directe aurait été « sconvolgente » qui, toutefois, peut présenter des connotations négatives en italien, telles que « scioccante, traumatizzante [...] sconcertante »³⁶⁰. Pour cette raison, nous avons préféré

³⁵⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, *op. cit.*, p. 58.

³⁵⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 123.

³⁵⁶ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori, 2008, capitolo 1.

³⁵⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 125.

³⁵⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 125.

³⁵⁹ Dictionnaire Larousse bilingue (français-italien), « affolant », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/affolant/1406>, consulté le 10 novembre 2022.

³⁶⁰ Dizionario Treccani, « sconvolgente », https://www.treccani.it/vocabolario/sconvolgente_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consulté le 10 novembre 2022.

adopter le mot « esaltante » qui suggère un sentiment d'enthousiasme, en ligne avec l'espoir d'une liberté qui se perçoit dans le poème.

Une autre réflexion a été effectuée à l'égard du mot « éperdu » : à nouveau, d'après le dictionnaire cet adjectif se traduirait en italien par « sconvolto ». Nous avons toutefois décidé de le traduire par « inquieto » qui s'avère plus doux et nuancé, désignant un « état d'agitation [...] pour quelque chose que l'on tient à cœur »³⁶¹.

Finalement, nous avons ajouté l'expression « senza blocchi »³⁶² (v.11) et nous avons traduit « trilles » par « serenate » (v.12) afin de respecter les rimes avec « occhi » et « grate » que nous trouvons aussi dans le poème original, quoique sous des formes différentes.

Quant au troisième poème de Zerari, « Une exécution capitale », nous avons réfléchi sur deux passages en particulier. Tout d'abord, les dix-neuvième et vingtième vers « Qu'on le tue/ Et qu'on en finisse » ont été traduits par « Ammaziamolo /E facciamola finita »³⁶³, sans respecter précisément la forme originale qui en italien aurait été « Che lo si ammazzi/ E che la si faccia finita ». Nous avons choisi d'adopter une forme à l'impératif, assez courte et rapide, qui semble bien accordée avec l'idée d'exécution suggérée par le titre, plutôt qu'une forme au subjonctif, trop stricte et formelle.

De plus, nous avons adopté la locution verbale « farla finita » qui laisse entendre la volonté d'« arrêter ou faire cesser brusquement quelque chose d'énervant »³⁶⁴, pour souligner de nouveau la négligence des assassins, leur hâte de tuer, souvent mise en évidence par la poétesse.

Un autre passage sur lequel nous nous sommes attardée a été le vingt-septième vers, à savoir « ils regagneront ». Nous avons eu du mal à trouver une possible traduction pour ce verbe qui s'accordait avec les vers suivants, dont nous avons initialement pensé renverser l'ordre : la proposition de traduction aurait alors été « Rientreranno/ Nelle loro lenzuola/ Dall'odore fetido ». Pourtant, nous nous sommes rendue compte que, de cette façon, nous aurions perdu la centralité de « L'odore fetido » que nous avons dans le poème source ; pour cette raison, nous avons choisi le verbe « Ritroveranno »³⁶⁵ qui nous permettait de limiter les changements et de maintenir le sens original.

³⁶¹ Dizionario Treccani, « inquieto », <https://www.treccani.it/vocabolario/inquieto/>, consulté le 10 novembre 2022, traduit par mes soins.

³⁶² Proposition de traduction de la présente étude, p. 125.

³⁶³ Proposition de traduction de la présente étude, p. 130.

³⁶⁴ Dizionario Treccani, « farla finita »,

[https://www.treccani.it/vocabolario/finito/#:~:text=farla%20finita%20\(con%20la%20indeterminato.\)%2C%20uccidersi%3B%20farla%20f.](https://www.treccani.it/vocabolario/finito/#:~:text=farla%20finita%20(con%20la%20indeterminato.)%2C%20uccidersi%3B%20farla%20f.), consulté le 10 novembre 2022, traduit par mes soins.

³⁶⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 130.

Enfin, dans ses deux derniers poèmes, « Libres » et « Si tu es », ce sont deux les opérations de traduction qu'il faut considérer. Dans le premier poème, une petite question s'est posée au vers cinq, à savoir « Et moi tu m'obsèdes » : en effet, en italien la traduction littérale serait « E a me mi ossessiononi », où la répétition « a me mi » est tendancielle à éviter à l'écrit, quoique récurrente dans les textes littéraires³⁶⁶. Pour éviter ces ambiguïtés, nous avons choisi d'opter pour la phrase « e io sono ossessionata da te »³⁶⁷, qui permet de créer le même effet d'insistance sur le « moi » de la poétesse présent dans le poème original. Finalement, dans le dernier poème, le changement mis en acte concerne la construction des subordonnées hypothétiques placées au début de chaque strophe. Si dans le poème original Zerari utilise le présent, « Si tu es », en italien nous avons été obligée d'utiliser le subjonctif « Se tu fossi »³⁶⁸ pour respecter les règles grammaticales.

³⁶⁶ La grammatica italiana (2012), Treccani, « a me mi, a te ti », https://www.treccani.it/enciclopedia/a-me-mi-a-te-ti_%28La-grammatica-italiana%29/, consulté le 10 novembre 2022.

³⁶⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 150.

³⁶⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 152.

3.4.5 Proposition de traduction des poèmes de Danièle Amrane

Toujours en travaillant sur les questions spécifiquement liées au sens des poèmes, nous avons considéré les compositions de Danièle Amrane. Dans son premier poème, « Vous m'avez appelée, fenêtres de prison », nous nous sommes attardées sur deux vers en particulier : « J'ai emporté votre image » (v 15.) et « Mais comment chanter mon amour » (v. 30). Dans le premier cas, nous avons dû allonger le vers, pour mieux rendre l'idée du verbe « emporter ». En effet, d'après le TLF, le verbe emporter signifie « prendre avec soi en quittant un lieu »³⁶⁹ ; pour cette raison, nous avons traduit le vers par « Ho portato con me la vostra immagine » afin de reproduire les mêmes effets que le verbe français. Finalement, le dernier vers a subi une addition du verbe « potere » dans la version italienne, en devenant « Come posso cantare il mio amore ? »³⁷⁰ ; une addition qui ne change pas la signification intrinsèque du vers mais qui sert, en italien, à renforcer l'effort de la poétesse dans sa quête d'une manière de chanter son amour.

Le deuxième texte de Danièle Amrane que nous trouvons dans le recueil est *Boqala* : il s'agit d'une composition très particulière qui se distingue des autres par sa volonté de mélanger des moments lyriques avec des moments plus narratifs. Dans notre traduction, nous avons gardé cette opposition de tons, tout en faisant attention au lexique et à la structuration des phrases de différentes parties ; malgré nos efforts, il y a eu des points critiques qu'il convient de rappeler.

Dans les tout premiers vers, nous avons effectué des opérations au sein du premier, du deuxième, du quatrième et du cinquième vers. Dans le premier cas, il s'agit d'un simple ajout : « J'ai ramené la boqala » est devenu « Ho riportato a casa la boqala »³⁷¹, car le verbe italien « riportare », indiquant un mouvement, nécessite ici une spécification du lieu de destination. Deuxièmement, « qui en tombait » (v. 2) est devenu « che perdeva » et pas « che cadeva »³⁷², pour mieux souligner le point de départ du mouvement de l'eau, à savoir la *boqala*, qui en français est évoqué par « en ». Le type d'opération faite au vers 4 consiste plutôt en un déplacement : « Je l'ai ramenée toute ruisselante à la maison » est devenu « L'ho riportata a casa tutta gocciolante »³⁷³. L'expression « (ri)portare a casa »³⁷⁴ est une locution verbale italienne qui vaut mieux ne pas séparer ; c'est pour cette raison que nous avons positionné « tutta gocciolante » à la fin.

³⁶⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « emporter », <https://cnrtl.fr/definition/emporter>, consulté le 11 novembre 2022.

³⁷⁰ Proposition de traduction de la présente étude, p. 126.

³⁷¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 132.

³⁷² Proposition de traduction de la présente étude, p. 132.

³⁷³ Proposition de traduction de la présente étude, p. 132.

³⁷⁴ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro, « portare a casa », <https://dizionario.internazionale.it/parola/portare-a-casa>, consulté le 11 novembre 2022.

Le dernier vers de cette première partie, « L'eau en était fraîche et parfumée », a été traduit par « La sua acqua era fresca e profumata »³⁷⁵ : l'ajout de l'adjectif possessif italien « sua » sert pour remplacer « en » qui, dans le vers original, fait référence à la *boqala*.

Successivement, dans le premier passage narratif, il convient de faire une remarque à propos du mot « maquis ». Ce mot apparaît deux fois, aux lignes quatorze et vingt-cinq, et possède des significations multiples pour le monde francophone, parmi lesquelles nous trouvons la suivante : « forme de lutte de partisans contre un envahisseur ; guérilla »³⁷⁶. Nous avons ensuite fait une recherche pour comprendre si nous aurions pu utiliser ce même mot en italien, sans changer sa forme originale : ce qui en ressort est que ce mot existe en italien, mais son usage y est lié à un contexte historique différent. En effet, d'après Treccani, le maquis serait le « mouvement et organisation française de résistance à l'occupation allemande »³⁷⁷ ; c'est pour cette raison que nous avons opté pour le mot plus générique de « resistenza »³⁷⁸, afin d'éviter toute possible confusion pour le lecteur italien. Ainsi faisant, nous avons aussi pu nous abstenir de recourir aux notes de traduction, qui se sont révélées plus utiles dans d'autres occasions que nous analyserons par la suite.

Ensuite, dans le deuxième passage lyrique nous avons réfléchi sur l'expression vocative « mes sœurs » qui est devenue « sorelle mie »³⁷⁹. Dans ce cas, nous avons réfléchi sur la collocation de type nom-adjectif³⁸⁰ et nous avons décidé d'effectuer un renversement de la position originale de ces deux éléments, ce qui est récurrent pour les exclamations ou les vocations en italien, comme nous l'avons déjà vu pour le poème de Guendouz. Quant à la partie narrative suivante, deux problèmes principaux se sont présentés, concernant l'usage d'un lexique spécialisé : plus précisément, nous nous sommes attardées sur « maths-spé » (ligne 31) et « une balle de F.M. Bart » (ligne 40). Dans le premier cas, l'expression en question est une abréviation qui indique les mathématiques spéciales, à savoir les « classes successives qui préparent aux concours d'entrée dans les grandes écoles scientifiques »³⁸¹. Il s'agit d'une définition qui concerne spécifiquement le système scolaire français qui se détache, du point de vue structurel et nominatif, de celui italien, ce qui rend la question assez épineuse. Nous avons d'abord pensé traduire l'expression en restant le plus proche possible de l'original ; mais nous

³⁷⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 132.

³⁷⁶ Dictionnaire des Francophones, « maquis »,

<https://www.dictionnairedesfrancophones.org/form/maquis/sense/wkt%3Asense%2Fbe94a0e1191da6e8d4e6e26096198180>, consulté le 11 novembre 2022.

³⁷⁷ Dizionario Treccani, « maquis », <https://www.treccani.it/vocabolario/maquis/>, consulté le 11 novembre 2022.

³⁷⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 132.

³⁷⁹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 133.

³⁸⁰ Lorenza Russo, « La proximité linguistique entre le français et l'italien : le cas des collocations », dans *Nouveaux cahiers de linguistique française*, vol. 33, 2019, p. 319-334.

³⁸¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « mathématique », <https://www.cnrtl.fr/definition/math%C3%A9matique>, consulté le 11 novembre 2002.

nous sommes rendue compte qu'une traduction telle que « classe preparatoria di matematica » aurait pu abuser le lecteur italien et aurait sans aucun doute nécessité d'une note. Pour surmonter cette difficulté, nous avons opté pour une technique de « traduction oblique »³⁸², à savoir l'adaptation :

L'adaptation est le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole inter-linguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction. Ou plus simplement : l'adaptation est le processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction³⁸³

Partant de ces observations, nous avons proposé la traduction « all'ultimo anno del liceo scientifico »³⁸⁴ car, ainsi, nous instaurons une équivalence du point de vue du système scolaire, quoique par des moyens d'expression forcément différents, qui permettent au lecteur italien de mieux se plonger dans le texte. En ce qui concerne le deuxième terme problématique, nous avons effectué des recherches qui n'ont pourtant pas donné les résultats escomptés. Vu qu'aucune information additionnelle n'a été trouvée à propos d'une possible arme nommée « F.M. Bart », nous avons décidé de consulter la traduction anglaise du texte de Danièle Amrane, où la traductrice adopte le terme générique « machine-gun »³⁸⁵, « mitrailleuse » en français et « mitragliatrice »³⁸⁶ en italien. Nous avons choisi d'adopter cette même technique de généralisation, pour éviter une sensation d'éloignement excessif chez le lecteur italien ; ce qui l'aurait peut-être créé si nous avions laissé la dénomination originale.

Enfin, aucune variation significative n'a été opérée au sein de deux dernières parties lyriques, tandis que pour les passages narratifs des réflexions se sont avérées nécessaires. Du point de vue de la structure de la phrase, il faut signaler deux points : « c'était l'Indépendance » (ligne 55) et « s'étalait mollement sans vie » (ligne 59), traduit respectivement par « l'Indipendenza era arrivata » et « pendeva molle senza vita »³⁸⁷. Dans le premier cas, nous avons dû changer la phrase, puisqu'en italien, une traduction littérale telle que « era l'Indipendenza » ne sonne pas naturelle ; nous avons alors ajouté « era arrivata » pour clarifier le sens de l'énoncé au lecteur italien.

³⁸² Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, *op. cit.*, p. 45-46.

³⁸³ Georges L. Bastin, « La notion d'adaptation en traduction », dans *Meta*, XXXVIII, vo.38, n°3, 1993, p. 477.

³⁸⁴ Proposition de traduction de la présente étude, p. 133.

³⁸⁵ Jonah Radding, Susan Slyomovics, « Translation of “Boqala” (poem) by Danièle-Djamila Amrane-Minne », dans *Ezra. An Online Journal of Translation*, vol. 15, n°1, 2021, p. 14.

³⁸⁶ Proposition de traduction de la présente étude, p. 134.

³⁸⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 134.

Ensuite, pour le deuxième point, nous avons d'abord réfléchi sur la signification du verbe « s'étaler » : à ce propos, d'après les dictionnaires, l'équivalent italien serait « spiegare ; stendere ; spalmare » mais aussi « sprofondare ; cascare »³⁸⁸ dans d'autres cas. Dans notre traduction, nous avons employé le verbe « pendere », car il nous semble qu'il puisse bien s'accorder avec les qualifications suivantes, à savoir « molle » et « senza vita ». En ce qui concerne la transformation de l'adverbe « mollement » en adjectif, il convient de faire référence aux explications sur l'usage fréquent de l'adjectif en italien citées plus haut.

Enfin, les dernières observations faites dans ces deux derniers passages sont liées à des problématiques plus strictement culturelles qui se sont posées pour le terme « Chaouchiines » et pour les phrases transcrites en arabe. Après avoir fait des recherches, nous avons trouvé une seule autre occurrence du terme « chaouchine », dans une forme légèrement différente, employé pour se référer aux « fabricants de chéchias »³⁸⁹. Dans notre traduction, nous avons décidé de laisser le terme dans sa forme originale, en ajoutant une note pour faire orienter le lecteur italien ; nous avons en effet pensé qu'un potentiel équivalent italien du terme, qui aurait été un simple calque, aurait pu sembler trop forcé. Au contraire, pour les phrases en arabe, nous avons de nouveau consulté la traduction anglaise du poème et nous avons décidé de procéder de la même manière ; cela dit, nous avons laissé les phrases en arabe, en ajoutant une traduction italienne à côté, ce qui nous permet de ne pas faire appel aux notes. Il faut aussi spécifier que, n'ayant pas de compétences en arabe, nous avons proposé une traduction littérale, réalisée par le soutien de la traduction anglaise, des sources disponibles en ligne³⁹⁰ et des avis de personnes externes connaissant l'arabe.

L'avant dernier poème de Danièle Amrane, appelé « Pourquoi ? », présente des problèmes au niveau du vocabulaire, car la poétesse utilise souvent des mots culturellement ou historiquement connotés qui sont difficiles à rendre en italien : c'est le cas de « moussebil » (v. 3) ou de « douar » (v. 4). Ce type de problématique, également présent dans d'autres poèmes, a été géré à travers le recours à la note de traduction qui s'est parfois révélée une addition nécessaire, au cours de notre travail, pour des raisons multiples. Compte tenu de l'usage récurrent et diversifié de la note dans notre stratégie traductive, nous approfondirons cette thématique, de manière plus détaillée, dans la conclusion de notre commentaire, où nous retracerons tous les passages impliqués. Dans l'ensemble, ce poème a été traduit d'une manière proche de l'original, sauf pour le treizième vers « et la face gauche » qui a

³⁸⁸ Dictionnaire Larousse bilingue (français-italien), « s'étaler », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/%C3%A9taler/27794#27796>, consulté le 11 novembre 2022.

³⁸⁹ Hassen Boubakri, Habiba Nouri, « Migrations, transformations sociales et recomposition des territoires dans la Jeffara (Sud-Est de la Tunisie) », dans *Développement rural, Environnement et Enjeux territoriaux. Regards croisés Oriental marocain et Sud-Est tunisien*, dir. par P. Bonte, M. Elloumi, H. Guillaume, M. Mahdi, Tunis, Cérès éd., 2009, p. 132.

³⁹⁰ Voir <https://talkinarabic.com/egyptian/phrases/islamic-expressions/>, consulté le 11 novembre 2022.

subi un ajout en italien, en devenant « e il lato sinistro del volto »³⁹¹ ; l'ajout de « del volto », qui se relie à « la joue » (v. 15) permet de rendre le sens du vers plus clair pour le lecteur italien.

Finalement, dans son dernier poème « Sept années de guerre », les opérations effectuées sont essentiellement deux : « sur un point » (v.10) traduit par « di punto in bianco »³⁹² et « cachées au plus profond de nous-mêmes » (v. 31) devenu « nascosti nel nostro intimo »³⁹³. Dans le premier cas, nous avons choisi d'adopter une expression figée et idiomatique italienne qui accentue l'idée d'une temporalité soudaine évoquée dans le vers original par « sur un point » : nous avons, en ce sens, opté pour une « modalité expressive [...] liée à des usages »³⁹⁴ afin de rendre notre traduction plus naturelle pour un lecteur italien. Quant au deuxième cas, nous avons fait le choix de l'économie : le vers italien résulte plus court par rapport à celui français, grâce à l'expression « nel nostro intimo »³⁹⁵ qui suggère la même idée de profondeur du vers de départ.

³⁹¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 143.

³⁹² Proposition de traduction de la présente étude, p. 155.

³⁹³ Proposition de traduction de la présente étude, p. 156.

³⁹⁴ Josiane Podeur, *Jeux de traduction, op. cit.*, p. 116-117.

³⁹⁵ Grande Dizionario Hoepli Italiano di Aldo Gabrielli (2018), « intimo », <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/I/intimo.html>, consulté le 11 novembre 2022.

3.4.6 Proposition de traduction du poème d'Assia Djébar

Pour conclure, toujours dans le but de réaliser une traduction soigneuse du sens et des images, il nous reste à analyser les choix traductifs appliqués pour le poème « Tous les matins » d'Assia Djébar. Tout d'abord, une première opération a été mise en acte pour « chaque nuit morte » (v. 4), devenu en italien « ogni notte che muore »³⁹⁶ : dans ce cas, l'adjectif est remplacé par une phrase relative qui explicite l'élément précédent, à savoir « notte », mais d'une manière plus naturelle en italien ; l'effet final est le même que celui de la proposition d'origine, car « che muore » souligne toujours l'idée du temps qui passe.

Deuxièmement, les vers « un homme n'est plus que les gardes emportent / et qu'ils ne retrouvent pas » (v. 8-9) ont été transformés en « che un uomo non c'è più e le guardie lo portano via / e non lo ritrovano »³⁹⁷. Tenant compte de la structure peu claire du vers original, nous avons reconstitué l'ordre de la phrase en mettant le « che » en première position afin d'éclaircir la signification de l'énoncé pour un lecteur italien. De plus, en considérant l'importance des images corporelles dans ce poème, les vers « tous un seul [...] » (v. 12) et « tous face multipliée » (v. 14) ont été traduits par « tutti un solo essere [...] » et « tutti un solo volto moltiplicato »³⁹⁸. Dans le premier cas, nous avons ajouté « essere » car l'expression « tutti un solo » en italien nécessite un substantif à la fin qui en complète le sens. Dans l'autre cas, nous avons ajouté « un solo » pour souligner l'incapacité de la poétesse à distinguer les visages des cadavres dont elle parle ; il s'agit de mettre l'accent sur l'annihilation des corps humains provoquée par la mort.

La dernière opération qu'il convient de mentionner concerne le vingt-septième vers « leurs yeux qui finissent me répondent », devenu « i loro occhi spenti mi rispondono »³⁹⁹. Sur la base du contexte général du poème, l'expression « leurs yeux qui finissent » pourrait exprimer l'idée d'un regard qui s'éteint peu à peu, à cause de la mort qui arrive. Nous avons essayé de reproduire cette même image dans notre traduction en traduisant ce vers par « i loro occhi spenti mi rispondono » : en italien, nous avons été économe en utilisant l'adjectif « spenti » qui sert ici pour évoquer un regard qui « manque de vitalité »⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Proposition de traduction de la présente étude, p. 141.

³⁹⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 141.

³⁹⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 141.

³⁹⁹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 142.

⁴⁰⁰ Grande Dizionario Hoepli Italiano di Aldo Gabrielli (2018), « spento », <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/spento.html#:~:text=%7C%7C%20Che%20manca%20di%20vivacit%C3%A0,un%20azzurro%20di%20tono%20s>, consulté le 11 novembre 2022, traduit par mes soins.

3.4.7 Bilan final

Dans tous les cas susmentionnés, nous avons choisi une traduction soigneuse du sens, du lexique et des images ; ce choix, déjà annoncé, a été réalisable en tenant compte de la métrique malléable de ces poèmes, caractérisés par des vers libres. Il convient de rappeler que cette fluidité métrique n'a toutefois pas impliqué une absence totale de rythme, vu que chaque « poème est fait de strates »⁴⁰¹ qui peuvent se juxtaposer ou s'opposer selon des critères différents. Chacun de ces poèmes possède alors sa musicalité qui, quoique parfois moins évidente, est déterminée par les rimes, les répétitions, la disposition visuelle des vers ou leur longueur, plutôt que par la métrique ; une musicalité que nous avons essayé de reproduire quand et si possible.

Cela dit, d'après notre décision de donner de la priorité au sens, le rythme de ces poèmes a parfois été difficile à maintenir, causant inévitablement des failles dans notre traduction. À titre d'exemple, nous pourrions citer les rimes présentes dans la première ou la deuxième partie lyrique de *Boqala* que nous avons décidé de mettre de côté pour favoriser une traduction proche de l'univers symbolique évoqué par la poétesse que nous avons estimé être prédominant. Ou encore, l'assonance entre « se lèvera » et « les hors-la-loi » qui se crée dans les derniers vers de « Les Hors la loi » et qui s'est avérée impossible à respecter en italien, en fonction de notre traduction littérale « fuorilegge » qu'il nous a paru important de maintenir, au regard de la valeur historique de cette expression⁴⁰².

⁴⁰¹ Joëlle Gardes, « Encore et toujours sur la traduction de la poésie », dans *Un'altra lingua*, n° 10, 2016, <https://rivistatradurre.it/encore-et-toujours-sur-la-traduction-de-la-poesie/>, consulté le 15 novembre 2022.

⁴⁰² « Des hors-la-loi, des bandits, des rebelles et enfin des aventuriers » sont des appellations employées par les Français pour identifier les combattants algériens, dans Malek Abada, *Guerre de Libération, Histoire de la révolution algérienne*, Alger, Chihab Éditions, 2014, p. 66.

3.4.8 Proposition de traduction des poèmes d'Anna Gréki

Un choix différent a été adopté pour les poèmes d'Anna Gréki où la métrique joue, le plus souvent, un rôle central. Les poèmes de Gréki contenus dans le recueil de Barrat sont six en total et cinq d'entre eux présentent une métrique assez stricte : à l'exception de « Le Camp », tous ses poèmes sont écrits en alexandrins. Ces vers, appartenant à la métrique française classique, se composent de deux hémistiches de six syllabes chacun, pour un total de douze syllabes, donnant aux poèmes un rythme bien scandé. La régularité métrique n'est pas la seule composante à établir une distinction entre la poésie de Gréki et les autres poèmes précédemment analysés ; une distinction s'instaure en effet aussi bien du point de vue thématique que stylistique :

La poesia di Anna Gréki [...] si identifica con la sua missione; è un'arte che, pur appartenendo alla storia, rivela una realtà universale che supera la limitatezza dei fatti e assurge a mito. Il gusto per la parola forte, concreta corrisponde all'intuizione artistica e all'esperienza vissuta. Prima della parola scritta c'è la "parola" *tout court*, la voce umana, [...] Poesia è sintesi di sentimento e di immagine, è slancio violento ma armonioso del pensiero verso la libertà⁴⁰³.

Dans sa poésie, la parole se fait geste et vice-versa ; son langage simple et charnel concrétise ses sentiments, ses actions et ses idéaux et s'adresse à une collectivité, à son peuple. Dans beaucoup de ces poèmes, Gréki ne se limite pas à son existence ; lorsqu'elle exprime « ses passions, ses souvenirs, elle figure, en même temps, une multitude de personnes »⁴⁰⁴, transformant sa poésie en une prise de parole universelle. Ces mots deviennent « épais », en tant qu'incarnation de ses « élans passionnés »⁴⁰⁵ : les images poétiques de Gréki trouvent un sens dans leur rythme, qui sert comme base pour renforcer les intentions, les significations des mots. La métrique se révèle alors un point central de sa poésie pour l'ampleur et la puissance qu'elle donne aux mots ; des mots qui se répètent, qui s'affirment avec véhémence, exprimant le fort engagement de la poétesse. Si les autres poèmes du recueil de Barrat sont plutôt centrés sur le sens, sur le pouvoir évocateur des mots, chez Gréki nous trouvons une attention particulière au « pouvoir signifiant du langage [qui] se manifeste souvent par des vers courts, cadencés »⁴⁰⁶.

Partant de ces considérations, nous avons choisi de considérer la métrique des poèmes d'Anna Gréki comme le point de départ de notre traduction. Ce choix a forcément entraîné une question cruciale :

⁴⁰³ Antonella Sichirollo, « La poesia di Anna Gréki », dans *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia maghrebina contemporanea d'espressione francese*, Giuliana Toso Rodinis (dir.), Padova, Pàtron éd., 1978, p. 303.

⁴⁰⁴ Antonella Sichirollo, « La poesia di Anna Gréki », art. cit., p. 307, traduit par mes soins.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 304-305, traduit par mes soins.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 308., traduit par mes soins.

quelle métrique faut-il suivre en italien pour reproduire les effets des alexandrins ? Deux possibilités s’offraient : soit nous aurions dû faire recours aux hendécasyllabes, pour le rôle analogue que ces vers jouent dans l’histoire poétique italienne, soit nous aurions pu adopter le *martelliano*, un double heptasyllabe proche de la métrique originale. Cette dernière option nous a semblé la plus apte à restituer au lecteur italien les mêmes sensations, au niveau rythmique, que les poèmes originaux. Il faut en tout cas spécifier que le choix de privilégier la métrique, le rythme plutôt que le sens, a été mis en acte non sans difficultés, non sans des failles inévitables. Chez Gréki plus que chez les autres poétesses, notre traduction s’est souvent révélée un « travail de deuil »⁴⁰⁷. Les pertes de notre traduction ont essentiellement été de deux types : d’une part, notre volonté de favoriser la métrique a parfois impliqué de sacrifier le sens, d’autre part, la décision même d’être attentive à la métrique a souffert des exceptions, malgré nos efforts. Selon ces prémisses, nous pensons qu’il convient de nous attarder sur les points critiques de nos traductions de Gréki, afin d’accompagner le lecteur dans une compréhension plus profonde de notre travail. Il faut aussi spécifier que, dans cette analyse des choix traductifs, nous ne tenons pas compte du poème « Le Camp », qui n’a pas présenté de difficultés particulières ni du point de vue du sens ni du point de vue métrique ; nous considérerons pourtant les stratégies traductives adoptées pour ce poème au sein de la dernière partie de ce commentaire, dans le but de nous focaliser sur la question des notes de traduction.

Tout d’abord, en prenant en considération les cas où le sens des poèmes ont subi des petites altérations en raison de la métrique, il convient d’analyser quelques exemples significatifs. Dans « El Amal », nous pourrions citer : « a condamné » (v. 2) au passé qui devient « condanna »⁴⁰⁸ au présent en italien, « quand pour la nième fois tombe le soir » (v. 3) qui subit un déplacement et se transforme en « quando cala la sera per l’ennesima volta »⁴⁰⁹ ou « parlant de corps navrés pour le bonheur commun » (v. 8) traduit par « di corpi massacrati per la gioia comune »⁴¹⁰ où nous avons éliminé « parlant » pour une question de métrique, en reliant ainsi ce vers au précédent. Ensuite, il y a eu des petits changements concernant le lexique qui permettent de raccourcir le vers, comme dans le cas de l’adjectif « brillants » (v. 11) devenu « aurei »⁴¹¹. Nous avons aussi dû éliminer des éléments qui rendaient les vers trop longs par rapport aux règles de métrique que nous devons respecter : c’est le cas par exemple de « mains roussies d’acier » (v. 29) qui devient simplement « dalle mani d’acciaio »⁴¹². De l’autre côté, nous avons décidé de maintenir la répétition du mot « sang » (v. 21)

⁴⁰⁷ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 8.

⁴⁰⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 128.

⁴⁰⁹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 128.

⁴¹⁰ Proposition de traduction de la présente étude, p. 128.

⁴¹¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 128.

⁴¹² Proposition de traduction de la présente étude, p. 129.

car nous l'avons jugé très importante, même si ce choix a causé une rupture de la métrique. De plus, nous avons ajouté de la ponctuation aux vers 11, 12 et 15 afin de rendre la lecture plus fluide pour un italophone, car la structure de phrases de Gréki pourrait parfois s'avérer trop obscure et difficile à comprendre⁴¹³. Enfin, nous avons effectué des changements qui n'ont pas impliqué un bouleversement total de sens, plutôt une reformulation : à titre d'exemple nous pouvons citer « Et quand leur fatigue se blesse à ta patience » (v. 31) transformé en « E quando stanchi cedono alla tua pazienza »⁴¹⁴.

Deuxièmement, il convient de s'attarder sur les opérations mises en actes dans « Avec la rage au cœur ». Dans la première strophe, nous avons essayé de maintenir le sens original des vers, opérant de simples reformulations de sorte à respecter les rimes : c'est le cas de « C'est ma manière d'avoir raison des douleurs/ C'est ma manière de faire flamber des cendres » (v. 3-4) devenus « È la mia maniera di vincere il dolore / È la mia maniera di aver brace da ardere »⁴¹⁵ dont les syllabes finales s'accordent avec « cuore » et « vendere » des vers précédents. Nous avons adopté la même logique pour les vers suivants : « À force de coups de cœur à force de rage/ La seule façon loyale qui me ménage »(v. 5-6) ont été transformés en « A forza di pulsare a forza di arrabbiarmi/ Il solo modo chiaro che ho per garantirmi »⁴¹⁶. D'autres changements mineurs sont présents dans le reste du poème : « n'ont plus besoin d'excuses » (v. 15) traduit par « non devono scusarsi »⁴¹⁷, « un ciel tortionnaire » (v. 16) devenu « cielo crudele »⁴¹⁸, la suppression de la répétition « à jamais à jamais » (v. 30) ou l'ajout de « solo » pour les vers trente et un et trente-deux. Ensuite, nous avons effectué des déplacements, afin de faire rentrer les vers dans la métrique italienne préétablie : nous en trouvons des exemples au trente-cinquième vers « Quand des mes amis absents je vois le visage » devenu « Quando vedo il volto degli amici assenti »⁴¹⁹ ou « la nuit lourde roule » (v. 44) traduit par « la notte scorre lenta » et enfin « À la saignée des bras les oiseaux viennent boire » (v. 52) que nous avons transformé en « Gli uccelli bevono dalle braccia dissanguate »⁴²⁰. Finalement, dans ce poème aussi, nous avons effectué des opérations au niveau des temps des verbes, comme l'on peut le voir pour « furent assassinés » (v. 49) traduit par « sono stati uccisi »⁴²¹ dans notre version italienne. Ce choix

⁴¹³ Dans nombre de ses poèmes, il peut arriver de trouver des mots au milieu du vers avec la première lettre en majuscule ; cette lettre fonctionne comme un point indiquant le début d'un autre énoncé. Dans certains de ces cas, nous avons décidé d'explicitement la ponctuation afin d'éviter des possibles ambiguïtés pour le lecteur italien.

⁴¹⁴ Proposition de traduction de la présente étude, p. 129.

⁴¹⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 145.

⁴¹⁶ Proposition de traduction de la présente étude, p. 145.

⁴¹⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 145.

⁴¹⁸ Proposition de traduction de la présente étude, p. 145.

⁴¹⁹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 146.

⁴²⁰ Proposition de traduction de la présente étude, p. 147.

⁴²¹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 147.

se justifie non seulement par des raisons de métrique mais aussi par la récurrence et l'usage différent du passé simple en italien⁴²².

Quant à « El Houria » des choix traductifs significatifs ont été effectués à partir de la troisième strophe : le septième et le huitième vers « Nos morts qui t'ont rêvée se comptent par milliers / Un seul aurait suffi pour que je me rappelle » sont devenus « I nostri mille morti ti hanno spesso sognata / Uno solo bastava per potermi ricordare »⁴²³. Dans le premier cas, nous avons dû reformuler la phrase en essayant de rester le plus proche possible du sens original, quoique avec des nuances différentes ; dans le deuxième vers, nous avons simplifié la structure des verbes en adoptant un imparfait plutôt qu'un conditionnel passé et un infinitif plutôt qu'un subjonctif. Dans la strophe suivante « se taisent apaisés » (v. 10) a été traduit par « tacciono nella quiete », où le substantif « quiete » remplace l'adjectif « apaisés ». Le vers suivant « Nos morts rendent la terre au soc frais des charrues » (v. 11) a subi des modifications évidentes, devenant « I morti sono terra per il vomere freddo »⁴²⁴ : nous avons mis en acte une forte simplification du vers original afin de respecter la métrique, tout en essayant de rendre, dans les limites du possible, les intentions du vers d'origine. Finalement, il faut prendre en considération les opérations effectuées pour la septième strophe qui, en italien, a été traduit : « Ogni uomo esige la vita dei suoi cari / Tu fai parte del mondo offeso dei viventi / Stretto a te il popolo avrà la sua vittoria »⁴²⁵. De nouveau, notre traduction est simplifiée par rapport au poème source : « a droit de vie sur qui lui tient à cœur » (v. 19) transformé en « esige la vita dei suoi cari » ou encore « Le peuple qui te tient » devenu « Stretto a te il popolo ».

Toujours dans ce domaine, le dernier poème qu'il convient de mentionner est « L'avenir est pour demain ». Le premier changement se trouve au premier vers, où « Le soleil de nos mains prend un éclat farouche » a été réduit à « Sole dei nostri palmi colmo di luce ferrea »⁴²⁶ : au-delà de petits variations du point de vue lexical, nous avons choisi d'opter pour une phrase nominale qui nous permet ici de rester dans les limites métriques. Ensuite, au douzième vers, « bleus de peur » a été traduit par « bianchi di paura »⁴²⁷ pour des raisons purement culturelles ; de fait, en italien, nous utilisons, d'habitude, la couleur blanche pour exprimer de manière idiomatique un sentiment de peur⁴²⁸. Une autre réduction de sens a été appliquée au vers suivant où « mort-né » a été traduit par

⁴²² Accademia della Crusca, <https://accademiadellacrusca.it/consulenza/ancora-sulluso-del-passato-remoto/241>, consulté le 15 novembre 2022.

⁴²³ Proposition de traduction de la présente étude, p. 153.

⁴²⁴ Proposition de traduction de la présente étude, p. 153.

⁴²⁵ Proposition de traduction de la présente étude, p. 154.

⁴²⁶ Proposition de traduction de la présente étude, p. 157.

⁴²⁷ Proposition de traduction de la présente étude, p. 157.

⁴²⁸ Dizionario dei Modi di Dire, Hoepli Editore, https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/B/bianco_1.shtml, consulté le 15 novembre 2022.

« già morta »⁴²⁹ : dans une traduction littérale nous aurions dû choisir l'expression italienne équivalente « nato morto » ; pourtant, le « già » de notre version nous garantit de rester fidèle aux objectifs préfixés. Enfin, pour les mêmes raisons, l'expression « enracinés dans la lumière » (v. 35) s'est transformée en « con radici lucenti »⁴³⁰.

Après avoir pris en considération les points critiques principaux et spécifiques de chaque poème de Gréki, il convient de faire des précisions sur la métrique en soi. Comme nous l'avons déjà dit, nous avons choisi d'adopter le double heptasyllabe, ce qui nous a obligé à combiner deux vers et à prêter attention aux accents sur la sixième syllabe. En sus de cette règle structurante, l'heptasyllabe peut parfois présenter des schémas rythmiques internes que nous n'avons pas pu respecter. Or, même en laissant de côté ces règles rythmiques secondaires, notre travail s'est révélé, dans de nombreux cas, également difficile à accomplir. Il suffit de poser un regard critique sur la strophe initiale et finale de « Menaa des Aurès » ou sur d'autres vers éparpillés dans les autres poèmes pour comprendre que les objectifs que nous avons établis se sont parfois révélés irréalisables. Cela dit, il nous semble en tout cas anecdotique de faire une énumération exhaustive de tous les vers où nous avons eu du mal à être rigoureusement respectueuse de la métrique, puisque là n'est pas notre intérêt principal.

Ce qu'il nous paraît important de souligner est que, face à ces impasses évidentes, nous nous sommes longtemps interrogées sur la meilleure démarche à suivre : est-ce qu'il vaudrait mieux proposer une simple traduction littérale et mettre de côté nos soucis liés à la métrique ? Ou, est-ce qu'il vaut la peine de tenter de proposer une traduction qui, bien qu'imparfaite, tienne compte, quand et si possible, des spécificités des poèmes d'origine ? Finalement, cette deuxième option a prévalu ; sans aucune prétention ni conviction, notre travail a essayé d'écouter la voix de la poétesse, pour pouvoir la transmettre, authentiquement et dans les limites de nos capacités, à quelqu'un d'autre. Notre objectif principal a alors consisté à rapprocher le lecteur le plus possible du poème original et à faire percevoir, même partiellement et imparfaitement, toutes les particularités de la plume de Gréki.

⁴²⁹ Proposition de traduction de la présente étude, p. 157

⁴³⁰ Proposition de traduction de la présente étude, p. 159.

3.4.9 L'emploi des notes de traduction

Mettant de côté les questions primaires liées au sens et au son, il nous reste à considérer une dernière problématique commune à une partie des poèmes de notre corpus, à savoir l'emploi de la note de traduction. La note en traduction est souvent perçue de manière négative, un moyen qui « nous informe que le traducteur est là, qu'il est sur la défensive [...] c'est un aveu d'échec, de défaillance »⁴³¹. Dans notre travail en particulier, la note n'a pas été tant le symptôme d'une difficulté d'un point de vue traductif, sauf pour des cas particuliers ; elle a plutôt représenté une stratégie permettant d'« élucider une notion culturelle ou civilisationnelle » et d'intervenir sur « une lacune contextuelle, [sur une] marque d'une différence », afin de « la réduire, de façon visible et objective, par l'appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume »⁴³².

La note nous a permis de considérer une série d'éléments qui risquaient d'apparaître obscurs pour un lecteur italien, non seulement sur le plan de la signification, mais surtout pour des motivations culturelles, spatiales ou historiques. Il suffit de penser aux notes employées pour donner des informations sur El Alia dans « Une exécution capitale » ou pour expliquer la référence temporelle dans « El Houria » de Gréki. Dans ces cas spécifiques, l'ajout de commentaires en bas de page nous a donné la possibilité de rapprocher le lecteur italien de la réalité historique et sociale algérienne, qui est inévitablement omniprésente dans ces poèmes. Au contraire, dans d'autres cas, la note nous a aidé à justifier et éclairer nos choix de traduction ou de « non-traduction » : cela s'est vérifié dans tous les cas où nous avons décidé de garder certains mots dans leur forme originale, tels que *douar* ou *moussebil* ou dans les cas des titres en arabe des poèmes de Gréki ou des noms propres. Nous avons ici décidé de recourir à une simple transposition car « la charge stylistique [du phénomène désigné] correspond à une exotisation fonctionnelle du texte d'arrivée »⁴³³ : nous avons jugé opportun, dans ce cas, de laisser des traces évidentes du poème original qui sont culturellement impliquées, plutôt que d'opter pour des calques qui auraient peut-être été trop artificiels. Cela dit, il y a eu aussi des occasions où nous avons préféré trouver un équivalent italien, pour rendre la compréhension du texte immédiatement limpide pour notre potentiel lecteur, notamment dans le domaine de la toponymie ; une stratégie qui nous a permis de rendre la lecture plus fluide, sans perturbations.

⁴³¹ Gaetano Chiurazzi, « La nota del traduttore, spia della diversità », dans *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti*, n° 7, 2014, p. 1, traduit par mes soins.

⁴³² Pascale Sardin, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpsestes*, n° 20, 2007, p. 122.

⁴³³ Josiane Podeur, *Jeux de traduction, op. cit.*, p. 48.

3.4.10 Considérations finales

En guise de conclusion, ce travail de traduction nous a permis d'entreprendre un parcours de recherche orienté dans une double direction : d'un côté, le recueil poétique de Barrat nous a offert un nouveau regard sur l'histoire de la guerre d'Algérie, assurant une perspective mémorielle décentralisée par rapport au discours historiographique habituel et au vécu masculin ; de l'autre côté, notre intérêt ciblé pour les poèmes des femmes nous a permis d'approfondir une partie du conflit algérien, à savoir l'engagement féminin, longtemps négligé. L'objectif primaire de notre traduction a alors été « la mise en rapport de cultures », dans le but de produire « une [...] reconnaissance de l'autre [pour soutenir] ou déstabilise[r] les rapports au pouvoir »⁴³⁴.

L'acte de traduire a représenté pour nous une possibilité de rencontre avec l'Autre, à savoir la femme algérienne, dans le but de découvrir sa réalité et son histoire ; un voyage dont le but ultime était de mettre en lumière des voix authentiques, parfois oubliées et de soutenir leur lutte, en renouveler la valeur. Dans ce sens, la traduction a représenté pour nous une action politique, une occasion pour offrir une prise de parole libre, sans frontières. C'est pour cette raison que toutes les erreurs, les lacunes, inévitables dans tout travail de traduction, n'ont été que des problématiques partielles ; notre objectif principal a été de permettre à ces voix féminines d'avoir une plus grande résonance, de leur accorder l'attention qu'elles méritent. Et, dans les grandes lignes, notre souhait est que ce travail puisse ouvrir de nouvelles pistes de réflexion, de nouvelles interrogations, afin d'amplifier le discours autour d'un événement historique qui mérite d'être toujours rappelé. Par ailleurs, notre décision de donner de l'espace aux voix féminines a été déterminée par une volonté de considérer l'histoire de la guerre d'Algérie par leur point de vue, leur expérience, dans l'espoir que leur combat reste toujours vivant et honoré.

⁴³⁴ Barbara Godard, « L'Éthique du traduire: Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », dans *TTR*, vol.14, n° 2, 2001, p. 55.

Conclusion

Ce travail s'est développé à partir d'un ensemble d'interrogations : existe-t-il une manière incontestablement correcte de raconter l'Histoire ? Quel est le rapport entre individu et Histoire collective ? L'individu est-il l'acteur ou le produit de l'Histoire dont il fait partie ? Est-ce que la littérature pourrait représenter une ressource pour amplifier le discours de l'historiographie classique ? Est-ce que, dans ce sens, la traduction ne prolongerait-elle l'action d'ouverture, en termes de recherche, déjà entreprise par la littérature ?

Notre objectif principal était de démontrer les fortes implications existantes entre récit individuel et récit collectif lorsque nous abordons un sujet historique ; plus précisément, notre désir était de considérer le point de vue féminin dans le domaine d'une reconstitution de l'un des nombreux groupes mémoriaux liés à la guerre d'Algérie. Pour la réalisation de ce projet, nous avons tout d'abord considéré la participation des femmes algériennes à la lutte nationale selon une approche purement historique : notre but était de donner au lecteur des informations, des données essentielles mais indispensables pour toute sorte de réflexion historique.

Deuxièmement, nous nous sommes focalisées sur les problématiques concernant la question mémorielle autour de la guerre d'Algérie ; dans ce cas, notre intérêt était de souligner l'importance des œuvres littéraires et artistiques afin d'élaborer un discours plus inclusif, ponctuel et authentique car individuellement connoté.

Pour conclure ce parcours « interdisciplinaire » nous avons décidé de proposer des traductions des poèmes écrits par des femmes algériennes et recueillis dans *Espoir et Parole* par Denise Barrat. La traduction a représenté pour nous une manière de terminer notre voyage mémoriel au féminin, mais aussi un moyen pour le rouvrir dans un espace et un temps différents par rapport à ceux du début. À cet égard l'acte traductif a premièrement été une volonté, de notre part, de garantir une « circulation internationale des idées »⁴³⁵, une action « politique » dont le but primaire serait d' « ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger »⁴³⁶. Notre espoir est que ce travail puisse, en quelque sorte, ouvrir ultérieurement les confins de recherche sur le thème abordé et de promouvoir une méthode d'étude historique plus proche de l'être humain.

⁴³⁵ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145-1, 2002, p. 3-8.

⁴³⁶ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, cité par Claire Placial dans « La traduction comme accueil de l'étranger », <https://languesdefeu.hypotheses.org/780>, consulté le 10 janvier 2023.

Dans une perspective plus générale, notre choix de privilégier le point de vue des femmes dépend du fait qu'elles, plus que les hommes, ont longtemps été ignorées par les discours de l'historiographie classique et, après la guerre, elles ont fini par retourner à leur habituel statut subalterne. Or, malgré leurs « corps prisonniers » leurs « âmes » ont continué à être « plus que jamais mouvantes »⁴³⁷. En effet, derrière le silence apparent, des femmes ont pris la parole, en mettant noir sur blanc non seulement leur participation à la guerre, comme nous l'avons vu dans les œuvres littéraires mentionnées au sein du deuxième chapitre, mais aussi leur volonté d'exister publiquement, de s'affirmer dans le monde extérieur, de pouvoir être libres. Une liberté qui a souvent été négligée, au lendemain de l'Indépendance, par le biais de mesures contraignantes, comme dans le cas du Code de la famille⁴³⁸.

Malgré ces obstacles, des vrais mouvements féministes se sont progressivement formés, dans le but de poursuivre la lutte des anciennes moudjahidates et de déconstruire « le mythe de l'égalité, acquise par la participation des femmes à la libération du pays et garantie par la Constitution ». Cette nouvelle lutte, qui ne cesse pas d'être mise en place même aujourd'hui, se fixe pour objectif de « poser l'oppression des femmes comme problème politique » comme « un combat commun », de sorte à faire sortir les « problèmes des femmes »⁴³⁹ de la sphère privée à laquelle ils sont normalement relégués. De cela, nous comprenons alors la nécessité de considérer l'individu, dans ce cas féminin, comme partie intégrante de la collectivité et la collectivité comme un ensemble d'individus, notamment lorsque nous affrontons toutes sortes de discours historiques, politiques et ainsi de suite.

Face à une réalité actuelle où des femmes sont encore obligées de combattre pour leur liberté, leur droit de parole, regarder le passé à travers leurs yeux se révèle une étape fondamentale afin de comprendre et résoudre les failles du présent et, surtout, d'assurer un futur plus égalitaire.

⁴³⁷ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éd. Albin Michel, 2004, p. 9.

⁴³⁸ Il s'agit d'un ensemble de règles promulguées en 1984 concernant les relations familiales et se basant sur « une interprétation inégalitaire de la jurisprudence islamique ». Pour plus d'informations : <https://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/dire/2022/05/30/lutte-inachevee-femmes-algeriennes>, consulté le 10 janvier 2023.

⁴³⁹ Ghaïss Jasser, Amel Mahfoudh, Feriel Lalami, Christine Delphy, « Les luttes des femmes arabes contre le patriarcat, les pouvoirs tyranniques, l'islamisme, le colonialisme et le néocolonialisme », dans *Nouvelles questions féministes*, n° 2, vol. 35, 2016, p. 15.

Bibliographie

ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger-Paris, éd. ENAP-Bordas, 1990.

ACHOUR Christiane, « Écritures du confinement : écrire en prison, Anna Gréki, Bachir Hadj Ali », dans *Diacritik* [en ligne], avril 2020.

AMRANE Djamilia, *Les femmes algériennes dans la guerre*, éd. Plon, 1991.

AMRANE Djamilia, « Les combattantes de la guerre d'Algérie », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 26, 1992, p. 58-62.

BALIBAR Étienne, *Histoire interminable. D'un siècle l'autre. Écrits I*, éd. La Découverte, coll. « Sciences Humaines », 2020.

BALIBAR Étienne, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, éd. PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2011

BAQUEY Stéphane, « V. Déplacements et ancrages de la poésie (ou non-poésie) algérienne contemporaine arabophone et francophone », dans *L'Algérie, traversées*, Ghyslain Lévy, Catherine Mazauric, Anne Roche (dir.), Paris, éd. Hermann, collection « Colloque de Cerisy », 2018, p. 287-305.

BARRAT Denise, *Espoir et Parole. Poèmes algériens recueillis par Denise Barrat*, Paris, éd. Seghers, 1963.

BARRAT Robert, *Les Maquis de la liberté*, Paris, Les éditions du Témoignage Chrétien, 1988, Préface par Denise Barrat.

BARRAT Robert, « Un journaliste français chez les "hors-la-loi algériens" », *France-Observateur*, 15 septembre 1955.

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943 (1^{ère} édition).

BEDJAOUI Ahmed, « Assia Djebar, l'écriture, le cinéma... », dans *Littérature et cinéma arabe*, Alger, éd. Chihab, 2016, p. 123-137.

BENALLEGUE Nora, « La femme algérienne dans la lutte pour l'indépendance et la reconstruction nationale », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 4, 1983, Vol. XXV, p. 759-774.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle »*, Genève, éd. Librairie Droz, coll. « Travaux de Sciences Sociales », 1972.

BOUSSOIS Sébastien, *Guerre d'Algérie : le trou noir de l'histoire. Préface de Benjamin Stora*, Paris, éd. Erick Bonnier, 2021.

BRAC DE LA PERRIÈRE Caroline, *Derrière les héros, les employées de maisons musulmanes en service chez les Européens à Alger pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 1987.

BRODZIAK Sylvie, « Les femmes et la guerre de Libération nationale/guerre d'Algérie : Entre mémoire ancienne et écritures récentes », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 103, automne 2014, p. 9-23.

BRUN Catherine, *Guerre d'Algérie : les mots pour la dire*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

BRUN Catherine, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoires de la guerre d'Algérie ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, mars 2014, n° 117, p. 67-74.

BRUN Catherine, « Assia Djébar : Jalons pour l'itinéraire d'un "je-nous" », dans *Revue de l'histoire littéraire de la France*, n°4, vol. 116, 2016, p. 915-934.

CARRIÈRE Jean-Claude, AZZEDINE Si, *C'était la guerre*, éd. Plon, 1993.

CLANCY-SMITH Julia, « Islam, genre et identités dans la fabrication de l'Algérie française, 1830-1962 », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n° 1, 2006, p. 25-40.

DAJOUT Tahar, *Les Chercheurs d'os*, Paris, éd. du Seuil, 1984.

DAUMAS Eugène, *Mœurs et coutumes de l'Algérie. Tell, Kabylie, Sahara*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1853.

DÉJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, éd. Naaman, 1973.

DÉJEUX Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, éd. Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1994.

DÉJEUX Jean, *Les Tendances depuis 1962 dans la littérature maghrébine*, Alger, Centre Culturel Français, 1973.

DIB Mohammed, *L'Incendie*, Paris, éd. Le Seuil, 1954.

DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, éd. Le Seuil, 1952.

DJEBAR Assia, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, réédition « Points », 2012.

DJEBAR Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris, éd. Julliard, 1967.

- DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, éd. Albin Michel, 1999.
- DJEBAR Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.
- DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éd. Albin Michel, 2004.
- DJERBAL Daho, « De la difficile écriture de l'histoire d'une société (dé)colonisée. Interférence des niveaux d'historicité et d'individualité historique », *Naqd*, hors-série n°3, 2014, p. 213-231.
- EL CORSO Malika, « La mémoire des militantes de la Guerre de libération nationale », dans *Insaniyat*, n°3, 1998, p. 25-51.
- EL KOUBI Salem, *Contes et poèmes de l'Islam*, Paris, Jouve, 1917.
- ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- FANON Frantz, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1959, cité par Jean-Charles Jauffret, *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*, Paris, éd. Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2003.
- FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
- FERAOUN Mouloud, *Le Fils du Pauvre*, Le Puy, éd. Les Cahiers du Nouvel Humanisme, 1950.
- GADANT Monique, *Le nationalisme algérien et les femmes. Préface de Mohammed Harbi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives », 1995.
- GAUBERT Serge, « La preuve par l'art », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, 1995.
- GIAVARINI Laurence, « Histoire, Littérature, Vérité. Sur la littérature comme geste historiographique », dans *Belin. Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°65-2, 201, p. 78-96.
- GRÉKI Anna, *Algérie, Capitale Alger*, Paris, éd. Oswald, 1963.
- GRÉKI Anna, « Théories, prétextes et réalités », *Présence Africaine*, nouvelle série, n° 58, 1966.
- GUARDI Jolanda, « La Boqàla: donne e poesia », dans *Arabesque*, n° 1, 2021, p. 16-27.
- GUENOUN Ali, « Mémoire et guerre d'Algérie : quand des maquisards (ré)écrivent le(ur) passé », *L'Année du Maghreb*, I/2004, éd. CNRS éditions, p. 519-531.
- GUICHETEAU Gérard et COMBIER Marc, *L'Algérie oubliée. Images d'Algérie*, Paris, Acropole, 2004.
- HADDAD Malek, *La Dernière Impression*, Paris, éd. Julliard, 1958.

- HADDAD Malek, « La longue marche », dans *Progrès*, n°4, octobre 1953.
- HAMDI Nora, *La Maquisarde*, Paris, éd. Grasset, 2014.
- HARBI Mohammed, *Le FLN : mobilisation autoritaire et participation populaire*, dans *Raison présente*, n° 157-158, , 2006, Le fait en histoire.
- ISNARD Hildebert, « Aux origines du nationalisme algérien », dans *Annales*, N°4, 1949, p. 463-474.
- JAUFFRET Jean-Charles, *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*, Paris, éd. Autrement, 2003.
- J. NAGY László, « Le Manifeste du peuple algérien : document fondamental du nationalisme algérien », dans *Chronica*, n°4, 2004, p.99-106.
- JASSER Ghaïss, MAHFOUDH Amel, LALAMI Ferial, DELPHY Christine, « Les luttes des femmes arabes contre le patriarcat, les pouvoirs tyranniques, l'islamisme, le colonialisme et le néocolonialisme », dans *Nouvelles questions féministes*, n° 2, vol. 35, 2016, p. 6-16.
- KATEB Yacine, « Complainte des mendiants arabes de la Casbah et de la petite Yasmina tuée par son père », dans *Les Temps Modernes*, n°98, Paris, 1954.
- KHARCHI Lakhdar, « La quête de l'identité dans la littérature algérienne d'expression française », *Babel*, n°41, 2020, p. 45-54.
- KOSIK Karel, « L'individu et l'histoire », dans *L'Homme et la société : revue internationale de recherches et de synthèses sociologiques*, n°9, 1968, p. 79-90.
- LALAMI Ferial, « L'enjeu du statut des femmes durant la période coloniale en Algérie », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 16-27.
- LIAUZU Claude, « Mémoires croisées de la guerre d'Algérie », dans *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), Saint-Denis, Bouchène, 2004, p. 161-172.
- LLAVADOR Yvonne, *La Poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*, thèse en études romanes de Lund, éd. CWK Gleerup, 1980.
- MACMASTER Neil, « Constitution d'une base paysanne : comparaison des guérillas au Vietnam et en Algérie, entre 1940 et 1962 », texte traduit par Elodie Coudrier, dans *Monde(s)*, 2017/2, n°12, p. 121-139.

- MACMASTER Neil, « Des révolutionnaires invisibles : les femmes algériennes et l'organisation de la Section des femmes du FLN en France métropolitaine », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 59-4, n°4, 2012, p. 164-190.
- MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, éd. Plon, 1952.
- MARTIN Jacqueline, « Danièle-Djamila Amrane-Minne (1939-2017), Moudjahida et historienne des moudjahidates », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 46, 2017, éd. Belin, p. 215-219.
- MECHAKRA Yamina, *La Grotte éclatée*, Alger, éd. ENAG, 1979.
- MEMMI Albert (dir.), *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, éd. Mouton, 1963 (1^{ère} édition).
- MERDADI Abdellali, *Auteurs algériens de langue française de la période coloniale. Dictionnaire Biographique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2010.
- MESCHONNIC Henri, *Les états de la Poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985,
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, éd. Buchet Chastel, 2012.
- MIMOUNI Rachid, *Le Fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- MOLLET Vincent, « France. Tribunal permanent des forces armées (commune, département) », dans *Atom* [en ligne], 18 septembre 2012, <https://aaf.ica-atom.org/france-tribunal-permanent-des-forces-armees-commune-departement>, consulté le 28 octobre 2022.
- MORTIMER Mildred, *Women fight, Women write texts on the Algerian war*, éd. University of Virginia Press, 2018.
- NAMANE Farid, « La guerre d'Algérie comme lieu de mémoire dans la littérature algérienne postcoloniale », *Dalhousie French Studies*, vol.110, été 2016, numéro spécial : *Du colonial et du postcolonial en littératures française et francophone*, p. 83-91.
- NARISMULU Priya, « 'For my Torturer': an African woman's transformative art of truth, justice and peace-making during colonialism », dans *Journal of international Women's Studies*, Bridgewater, vol. 13, n° 4, septembre 2012, p. 67-81.
- PÉRÈS Henri, « Pour un corpus des poésies populaires d'Algérie », dans le *Bulletin des Études arabes*, n° 4, 1941, p. 111-115.

PERVILLÉ Guy, « Une politique de l'oubli : la mémoire de la guerre en France et en Algérie », *Le Sociographe*, 2014/2 n° 46, p. 85-95.

PERVILLÉ Guy, *La Guerre d'Algérie (1954-1962)*, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012.

PERVILLÉ Guy, *Pour une histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. Picard, 2002.

RICOEUR Paul, « Mémoire, histoire, oubli », *Esprit*, 2006, n°3-4, p. 20-29.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, 3, Paris, Seuil, 1991.

RUHE Cornelia, « Le silence après la guerre est toujours la guerre. La mémoire de la guerre d'Algérie entre amnésie et hypermnésie », *La Guerre d'indépendance algérienne à l'écran*, publié par Irmgard Scharold, éd. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2016, p. 195-212.

SADAOUI Mustapha, « L'OS a été créée pour la préparation de la Guerre de libération », dans *Algérie Presse Service* [en ligne], 16 février 2021.

SAMBRON Diane, *Femmes musulmanes: guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. Autrement, 2007.

SÉNAC Jean, *Poèmes*, Paris, coll. « Espoir » [dirigée par Albert Camus], 1954.

SÉNAC Jean, *Le Soleil sous les armes. Éléments d'une poésie de la Résistance algérienne*, Rodez, Subervie, 1957.

SCHYNS Désirée, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris, éd. l'Harmattan, 2012.

SIMON-KHÉDIS G. , « Boqala jeu-poésie à usage divinatoire », *Horizons maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 49, 2003, p. 125-129.

STORA Benjamin, *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, éd. La Découverte, coll., « poche/essais », Paris, 2005.

STORA Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, éd. La Découverte, 2004.

STORA Benjamin, « La guerre d'Algérie quarante ans d'après : connaissances et reconnaissance », *Modern & Contemporary France*, 1994, n°2/2, p. 131-139.

STORA Benjamin, *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Les Préau des collines, 2005.

STORA Benjamin, *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, Paris, éd. l'Harmattan, 1996.

STORA Benjamin, « Le cinéma algérien, entre deux guerres », dans *Confluence Méditerranée*, vol. 81, n°2, 2012, p. 181-188.

S.N., « El Boqala (Buqala), un jeu né d'une pratique divinatoire », dans *Babzman* [en ligne], 14 avril 2014, <https://babzman.com/el-boqala-buqala-une-pratique-divinatoire-mediterraneenne/>, consulté le 28 octobre 2022.

S.N., « Du C.R.U.A. au G.P.R.A. », dans *Le Monde*, 20 Mars 1962.

S.N., Abdallah Benanteur: de l'ombre à la lumière, dans *Founoune Art Média* [en ligne], 10 décembre 2020, <https://www.founoune.com/index.php/abdallah-benanteur-de-lombre-a-la-lumiere/>, consulté le 25 octobre 2022.

S.N., « Conférence de presse de De Gaulle à Matignon, le 23 octobre 1958 », dans *L'INA éclaire l'actu* [en ligne], <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00012415/charles-de-gaulle-que-vienne-la-paix-des-braves>, consulté le 20 octobre 2022.

TALBOTT John, *The War without a name, France in Algeria, 1954-1962*, New York, éd. Alfred A. Knopf.

TELLI Rafik, « Préparation de l'organisation spéciale pour la révolution de libération algérienne et ses relations avec les pays du Maghreb », dans *Al'ibar : Revus des Études Historiques et Archéologiques en Afrique du Nord*, vol. 5, n° 1, 2022, p. 651-686.

THÉNAULT Sylvie, *Algérie: des « événements » à la guerre. Idées reçues sur la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, éd. Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2012.

TOUPIN-KHELLEF Anys, PYRRHA Lucy, « La lutte inachevée des femmes algériennes », dans *Dire* [en ligne], 30 mai 2022.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Les Juifs, la mémoire et le présent. Tome III : Réflexions sur le génocide*, Paris, éd. La Découverte, Coll. « Cahiers libres », 1995.

WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

ZERARI Zhor, *Poèmes de Prison*, Alger, éditions Bouchène, 1988.

Bibliographie traductologique

- ABADA Malek, *Guerre de Libération, Histoire de la révolution algérienne*, Alger, Chihab Éditions, 2014.
- BASALAMAH Salah, *Le Droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.
- BASTIN Georges L., « La notion d'adaptation en traduction », dans *Meta*, XXXVIII, vo.38, n°3, 1993, p. 473-478.
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BONNEFOY Yves, « La Traduction de la Poésie », dans *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XXX-XXXI, 2004, p. 62-80.
- BOUBAKRI Hassen, NOURI Habiba, « Migrations, transformations sociales et recomposition des territoires dans la Jeffara (Sud-Est de la Tunisie) », dans *Développement rural, Environnement et Enjeux territoriaux. Regards croisés Oriental marocain et Sud-Est tunisien*, dir. par P. Bonte, M. Elloumi, H. Guillaume, M. Mahdi, Tunis, Cérès éd., 2009, p. 113-142.
- BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145-1, 2002, p. 3-8.
- CHIURAZZI Gaetano, « La nota del traduttore, spia della diversità », dans *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti*, n°7, 2014.
- DRACIUS Suzanne, « Affaire Amanda Gorman : La traduction, métisse, mixte par définition, est queer de facto », *Le Monde*, 11 avril 2021.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ENANY Mariam, « Religious (Islamic) Phrases & Expressions in Egyptian Arabic », dans *Talk in Arabic* [en ligne], 27 septembre 2021, <https://talkinarabic.com/egyptian/phrases/islamic-expressions/> consulté le 11 novembre 2022.
- FLAUBERT TAKAM Alain, « De la traduisibilité et de l'intraduisibilité : une approche linguistique de la traduction », dans *Initiales/Initials*, Dalhousie University, vol.21, 2006, p. 84-95.
- FRONTIER Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2012.
- GARDES Joëlle, « Encore et toujours sur la traduction de la poésie », dans *Un'altra lingua*, n° 10, 2016.

GODARD Barbara, « L'Éthique du traduire: Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction », dans *TTR*, vol.14, n°2, 2001, p. 49-82.

HUSTON Nancy, « Traduttore non è traditore », dans *Pour une littérature-monde*, Le Bris, Michel, et Rouaud, Jean (éds), Paris, Éditions Gallimard, 2007.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, éd. de Minuit, Paris, 1963.

KARYA Erol, « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique », dans *Meta. Journal des traducteurs*, vol. 43, n° 2, 1998, p. 254-261.

KESSEL Patrick et PIRELLI Giovanni, *Le Peuple algérien et la Guerre, lettre et témoignages 1954-1962*, Cahiers libres n°41-42-43, Paris, François Maspero, 1962

KHALEF El-Djouher, « Expérience de Traduction en poésie féminine », dans *Cahiers de Traduction*, vol. 18, n° 1, Université de Tizi Ouzou, 2015, p. 33-44.

LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, n° 16, 2004, p. 15-30.

LÉVI-VALENSI Jacqueline, « Aspects de la poésie algérienne », dans *Confluent*, n° 47, 1965, p. 36-51.

LOMBEZ Christine, « Le traducteur de poésie : un "poète parallèle" ? », dans *La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles*, dir. Aline Marchand et Pascale Roux, Revue des Sciences Humaines, n°338, 2020, p. 87-98.

MESCHONNIC Henri, « L'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage », dans *Équivalences*, n°1-2, 2007, p. 21-29.

MKALAWILE CHIPASULA Stella et Frank Mkalawile, *The Heinemann Book of African Women's Poetry*, Cambridge, éd. ProQuest Information and Learning, 2005.

MOUNIN Georges, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

MOUNIN Georges, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.

PLACIAL Claire, « Seul un poète peut traduire la poésie – Vraiment ? », dans *Langues de feu. Les traducteurs et l'esprit des langues. Tours de Babel et glossolalies*, 2014.

PODEUR Josiane, *Jeux de traduction*, Napoli, Liguori, 2016.

- PODEUR Josiane, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori, 2008.
- RADDIN Jonah, SLYOMOVICS Susan, « Translation of “Boqala” (poem) by Danièle-Djamila Amrane-Minne », dans *Ezra. An Online Journal of Translation*, vol. 15, n°1, 2021, p. 12-26.
- RAY Alain, « La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique », dans *Travaux de linguistique et de Littérature*, XI, 1973, p. 121-123.
- RICHARD Jean-Pierre, « L'épreuve du rythme : le « poème » d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? », dans *Palimpsestes*, n°23, 2010, p. 17-39.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.
- RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- RUSSO Lorenza, « La proximité linguistique entre le français et l'italien : le cas des collocations », dans *Nouveaux cahiers de linguistique française*, vol. 33, 2019, p. 319-334.
- SAINT-MARTIN Lori, « De la traduction littéraire comme plénitude », dans *Spirale*, n° 249, 2014, p. 58-59.
- SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpsestes*, n. 20, 2007, p. 121-136.
- SICHIROLLO Antonella, « La poesia di Anna Gréki », dans *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia maghrebina contemporanea d'espressione francese*, Giuliana Toso Rodinis (dir.), Padova, Pàtron éd., 1978, p. 291-314.
- SÖLL Ludwig, « Traduisibilité et intraduisibilité », dans *Meta. Journal des traducteurs*, vol. 16, n° 1-2, mars 1971, P. 25-31.
- STEINER George, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, éd. Oxford University Press, 1975, traduit par Lucienne Lotringer.
- VIENNOT Bérengère, « L'affaire du poème d'Amanda Gorman n'a rien à voir avec la traduction », dans *Slate.fr* [en ligne], 16 mars 2021, <https://www.slate.fr/story/205541/polemique-traduction-poeme-amanda-gorman-femme-noire-communautarisme>, consulté le 10 novembre 2022.
- WUILMART Françoise, « Traduire un homme, traduire une femme...est-ce la même chose ? », dans *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 22, 2009, p. 23-39.

Dictionnaires et encyclopédies consultées.

Accademia della Crusca,

<https://accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/portail/>

Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition (actuelle),

<https://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>

Dictionnaire Larousse monolingue et bilingues,

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien>

Dizionario Garzanti Linguistica italiano-francese,

<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=&v=ITFR>

Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro, <https://dizionario.internazionale.it/>

Dizionario dei Modi di Dire, Hoepli Editore, <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>

Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>

Grande Dizionario Hoepli Italiano di Aldo Gabrielli (2018),

https://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano.aspx

La grammatica italiana (2012) Treccani,

https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/La_grammatica_italiana

TLFi : Trésor de langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>

Vocabolario Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/>