

[A184 – « La photographie comme tiers espace chez Aziz Chouaki, Nourredine Saadi et Karima Berger », *Expressions maghrébines*, revue de la CICLIM, coord. Mireille Rosello, Vol. 6 n°1, été 2007, « Images, imagination : Algérie », pp.65 à 78.]

La photographie comme tiers espace chez Aziz Chouaki, Nourredine Saadi et Karima Berger

Christiane CHAULET ACHOUR

Nombreux sont les écrivains - et pas seulement algériens -, qui font intervenir dans leurs textes une autre forme d'art. C'est le cas des trois romanciers choisis qui inscrivent des photographies dans leurs trois fictions, photographies qui ne sont pas reproduites et dont le narrateur suppose qu'elles font partie de l'imaginaire du lecteur.

Poursuivant une recherche sur l'insertion de la photographie et de ses significations dans les fictions de Leïla Sebbar (Chalet Achour 2003), je souhaiterais cette fois analyser le corpus suivant : *Baya* de Aziz Chouaki (1988), *La Maison de lumière* de Nourredine Saadi (2000) et *La chair et le rôdeur* de Karima Berger (2002). Quelles sont les photos choisies ? Comment s'intègrent-elles dans la trame narrative et dans le discours qui surgit de la construction fictive ? Quel système d'échanges instaurent-elles entre le référent et l'imaginaire de l'écrivain et ceux de son lecteur ? L'analyse faite devrait éclairer notre titre et sa pertinence puisqu'il applique à cet objet, la photographie dans des fictions bien précises, la notion de tiers espace d'Homi Bhabha (Bhabha 1990, 1994) : troisième lieu, espace de création qui interroge sans la résoudre la tension entre les deux polarités toujours à l'œuvre lorsqu'elles interviennent, ici, le pôle « Algérie » et le pôle « France ». La photographie serait une des marges où s'instaure « le lieu de la culture » (Haddour 2006 :136), entendu comme lieu de l'initiative et de l'invention. L'enjeu ne semble pas une remise en cause de la « nation » mais un dialogue complexe entre les représentations, habitées par le passage de la colonie à la nation, de la nation à « l'universel »¹.

La photo et son absence

Les photos citées, dans les trois romans ont la même caractéristique : elles ne sont pas reproduites. Pourtant, nous en sentons fortement la présence. Si l'on peut dire que toute image n'est pas le réel, cette assertion est d'autant plus vraie que cette image est « écrite ». Ainsi Martine Joly précise : « (...) les attentes (notamment celle de la vérité), les préjugés, les stéréotypes, l'histoire, la mémoire conditionnent l'interprétation que le lecteur/spectateur peut se faire (...) L'image n'est pas la réalité mais une réalité, une représentation » (Joly 2002 : 101).

Différemment mais aussi intensément que dans les productions où texte et image cohabitent et où alors, comme le faisait remarquer Roland Barthes : « le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination » (Barthes 1982 : 9), ici la photo absente mais réinterprétée par l'écrivain est souveraine, le temps de l'écriture, libérée de ses signes par d'autres signes, par lesquels il la fait advenir. Le texte devient une « légende » au double sens du terme de glose et de récit, indispensable et interprétante : ce n'est plus un discours frontalier mais un discours central. Si la photo montre et dérange, la photo écrite par un romancier accroît cette capacité de dénonciation et révèle son positionnement dans le monde du réel. Elle est, en même temps, une mémoire offerte où chacun peut investir ses signes. L'écriture fait le pari d'aller au-delà

¹ - Avec toute l'ambiguïté du terme, donnant l'illusion à quelques écrivains d'échapper ainsi à l'assignation à un lieu géo-historique et de n'appartenir qu'à leur « art ».

du regard anthropométrique (Laronde 1993 : 108), pour amplifier les signes iconiques par l'apport de la langue et de ses mémoires.

Photos de famille chez Aziz Chouaki : Le lien entre le colonial et le post-colonial²

Il est tout à fait étonnant de consulter sur le Net, la simple entrée « photos de famille » : elle nous persuade, au moins, qu'elle est un des gestes de mémoire le plus partagé et de plus en plus cultivé. Comme le dit la publicité de « Photimboutique » : « la photo de famille, c'est l'émotion. Mais on oublie souvent que les meilleures photos de famille traverseront plusieurs générations (...) ce ne sont pas des photos de famille, ce sont des photos de vie ».

C'est bien sur ce patrimoine commun que joue Aziz Chouaki dans sa seconde œuvre, *Baya*. Nul besoin ici de faire référence à de « vraies » photos vues dans le journal ou dans un magazine car chacun peut substituer aux photos que l'héroïne découvre dans son armoire, les siennes propres et donc son propre parcours de vie.

Baya est mère de famille : elle vit à Bologhine, quartier périphérique d'Alger (ex-Saint-Eugène) et première levée, elle est présente au réveil et au départ des siens, le mari et les enfants. Puis, elle se retrouve seule et fait son « planning » de ménage : le peignoir est à recoudre : en cherchant aiguille et fil, elle fait tomber le « trésor »... qui construit toute la narration :

« Petite chose tomber par terre. Qu'est petite chose ? on dirait vieille lettre de chèques. Qu'est dedans ? Baya gémuréflechir, ouvrir et oh ! Photos fielles roussies sépia par tant temps que oh saveur heureuse de déjà rienque. Première photo Baya vers les 20 ans. Doit être dans les années 50, ça ; va toi après me dire ! tu te rends compte, le temps du sable dans la main. Le gré des choses. Mais regarde : 20 ans ! toute fraîche, les belles tresses (paraît que ça mincit) et le médaillon de Maman je l'ai toujours ; cette robe en gros drap sombre.

Qu'est ce donc qui m'arrive de si loin, de si bien, amant moite moi et qui me motionne tant... ? Salah ! scandé infini soudain, mille miroirs mémoires, oui Salah, la connaissance de toi, les premières lettres... 20 ans... » (Chouaki 1988 : 9)³.

Les 45 pages suivantes vont dérouler en ordre presque chronologique, les souvenirs de Baya : la rencontre avec Salah devenu son mari, ses premiers émois amoureux et sexuels, les lettres échangées, les ami(e)s du lycée qui ne sont pas seulement « musulmanes » comme on disait alors, de même que les jeunes du quartier ou les adultes. Les souvenirs mettent au jour une périphérie d'Alger de ces années 50 sur laquelle A. Chouaki reviendra dans *Les Oranges*, en 1998. Les représentations des Algériens sont bousculées ainsi que celles de leurs rapports avec les pieds-noirs :

« Saint-Eugène ressemblait à une vieille gravure de Brest, les brisants, ici aussi, la mer en furie. Ce jour là je devais aller avec Marie Blanchot pour voir Solange qui était bien grippée. Pauvre Solange, visage opale de madone toute douce et cristalline brin de fille, ayayaïe purée de misère va (...) » (Chouaki 1988 : 16 et sq.)

Il est temps de passer à la seconde photo ! Ce que fait Baya :

« Voyons voir la deuxième, ce qu'elle peut avoir à dire ; de toutes façons je vais revenir à la première. Et à la deuxième aussi et à la troisième et à la première, parce qu'on revient toujours, de toutes façons.

Ce peignoir qu'il faut recoudre.

Je me souviens de cette photo là ; mais elle est pliée en diagonale, qui c'est qui a fait ça ; si je l'attrape...

² - Postcolonial désigne ici clairement le temps historique de l'après-indépendance.

³ - Le style de Chouaki est plus familier aujourd'hui mais, en 1988, il en surprit plus d'un. Il y a tentative de reproduire le décousu du monologue intérieur qui ne s'embarrasse pas de rhétorique, création de mots-valises, suppression de la syntaxe habituelle, mimétisme des émotions éprouvées

Oui : Salah, moi, et Hamid, devait avoir 10 ans, la tour Eiffel derrière nous, ça devait être les années 60, comme c'est loin... même si c'est près. Les années 60 ? bien sûr, l'indépendance la force verte qui chosifia les choses selon histoire genre hachis cosmique, bien sûr les nerfs.

La veille de l'indépendance » (Chouaki 1988 : 57).

21 pages montrent, à partir des gestes quotidiens de cette famille, les espoirs et les regrets, les pertes et l'inquiétude. Elle se finissent par la lettre de Marie Blanchot à Baya, rapportées par Salah, tout à fait remarquable en ces temps où nous vivons les « retours des pieds-noirs » en Algérie et les retrouvailles avec leur ancien quartier et leurs anciennes connaissances. Mais Baya bouscule sa mémoire pour quitter l'Algérie pour la France :

« Ça me dit encore quelque chose cette photo, à part l'indépendance. Les années 60. C'est ça, oui un peu plus tard vers 64/65. Oui Paris, que je suis bête, la photo que je regarde c'est Paris, pas le Caire. Salah moi et Hamid ; Hamid un ballon à la main, derrière, la Tour Eiffel. Moi avec ma jupe Boussac et mon gros pull blanc à manches larges ? Élégante, très chère ! Mais précis, cette photo me rappelle quoi ?

-Vououououmm, Vououououmm.

La première fois que j'ai quitté l'Algérie ! La première fois que j'ai pris le bateau ! » (Chouaki 1988 : 83).

Les 14 pages qui amplifient ce retour de mémoire sont savoureuses : l'écrivain cherchant à croquer les représentations de la France, d'elle-même et des siens – au sens large du terme -, à cette époque. Peu pour ne pas dire pas, de romans algériens n'avaient abordé cette « matière » de cette manière. Nous n'avons pas le temps de nous y attarder car la troisième photo nous attend :

« Ce peignoir. Va falloir. Regardons la troisième. Oh, joie ! Pourquoi.

Parfègue phauto montre Baya à dix ans avec Papa dans la rue devant la maison fa doit être dans les années 40, fa. Oh ! Baya, les numille deux yeux aux malices amandalouses et la petite belle petite robe bien belle petite belle robe bien proprette ! Là, c'est ici joujeune, à Saint-Eugène (sans gêne, c'est-à-dire avec plaisir, car là ou y a d'la y a pas) on dit toujours qu'elles les ont jaunes, leurs yeux, les filles de Synthogène. Aussi moi bien sûr, aussi je les ai, jaunes, moi aussi. Car je suis de là (...) » (Chouaki 1988 : 101).

Aziz Chouaki déroule les souvenirs de la petite fille de dix ans dans ce style qui mime l'oral fautif et créatif d'une enfant... et de son créateur/ou de Baya adulte (plaisanterie sur Saint-Eugène) car les « malices amandalouses », par exemple sont trop élaborées pour être le fait de Baya à cet âge⁴. 43 pages de ces instantanés d'enfance du quartier algérois métisse donnent à voir un monde enfoui.

Mais... la sonnette retentit, stridente : Baya ne sait plus où elle est ; elle a perdu la notion du temps et son monologue intérieur, tout haché, dit son enfermement dans son univers d'épouse et de mère de famille qui ne peut s'évader vers le passé qu'en cachette : « c'est mon destin à moi ça... ma vie toute tordue... » (p.150) ; métaphore aussi d'une partie des Algériens auxquels il a été interdit de regarder dans ce rétroviseur-là.

Nourredine Saadi, la photo du même prise par l'autre : un lieu de dialogue différé

En 2000 dans son second roman, *La Maison de lumière*, Nourredine Saadi se souvient des photographies de l'album de Marc Garanger, *Femmes algériennes – 1960* (1982), et son imagination de romancier dérive des photos à l'anecdote dans une séquence de *La Maison de lumière* (Chaulet Achour 2001 : 101-112). Le photographe s'est expliqué sur ces clichés dans la préface à son album et dans des entretiens ultérieurs.

⁴ - Les yeux en amande est une image convenue. Mais « Amandalouses » conjoint le mot français et le mot arabe du fruit et suggère toute la magie de l'Andalousie. On sait que « la langue » d'A. Chouaki est une invention époustouflante. Cf. Violaine Houdart-Merot, , pp.113 à 120.

Ainsi, il déclare : « Ce sont les photographies du quotidien, faites à la rencontre des gens, les mains nues ». La présentation se termine par un aveu retenu, suspendu, elliptique : « J'ai vécu cette guerre d'Algérie dans un état de souffrance terrible, coupé de ceux que j'aimais, de ma vie déjà commencée.

En photographiant, au jour le jour, je me suis révolté contre cette guerre ».

Dans un entretien plus récent, il confie : « Ces deux années ont paru interminables, toute une vie » (Garanger 2000)⁵.

Le photographe a insisté sur « ses mains nues » ? Quelle fonction remplit alors l'appareil photographique qui capte l'autre à partir d'une position de pouvoir qu'il l'admette ou non ? Que penser de cette fascination pour l'Autre, étrange, différent, exotique ?...

Ces questions que l'on se pose immédiatement lorsqu'on voit les photos, N. Saadi les fait siennes en s'emparant du photographe en même temps que des photos. Il re-situe le photographe, inventant son personnage entre fiction (ainsi du stéréotype « du » Français) et vérité (la reconstitution de l'atmosphère de la guerre de libération dans laquelle il est intervenu avec son appareil).

Le village et celui de Miramar, à une trentaine de kilomètres d'Alger, là où le roman est situé. Un matin, les parachutistes peignent un numéro sur chaque porte du Village indigène. Puis ils font venir un photographe, « un grand blond vêtu d'une tenue militaire peu commune et qui s'est longtemps promené dans le Village, prenant des photos comme un touriste ». Vient la décision de photographier tout le monde pour établir à chacune et à chacun une carte d'identité puisque, désormais, chaque Algérien est Français. Malgré les protestations, personne ne peut échapper :

« Fiévreux, tremblotant, le sergent-photographe passait devant son objectif ceux du Village un à un. Enveloppant leur corps, leurs bras, les jeunes filles ne montraient leur visage que lors du furtif instant du clic, foulard hâtivement rejeté libérant leurs cheveux de jais. Le photographe avait peine à soutenir leurs regards.

Soudain, au tour de Mouny, ardent visage ovale aux yeux de miel, il resta un moment saisi, comme impuissant à appuyer sur son déclencheur, puis brusquement mitraille son visage, une, deux, trois fois : on aurait dit qu'il voulait la tatouer dans sa mémoire » (Saadi 2000 : 223).

Comme le photographe blond, Mouny est un personnage de la fiction et ne correspond à aucune des photographies de l'album : le romancier, interrogé⁶, a précisé que l'idée de cette séquence lui était venue après avoir vu le travail de Garanger mais qu'ensuite il ne s'est pas attardé sur un personnage précis, qu'il a inventé Mouny à la méridienne de toutes les jeunes filles photographiées. Le désir né, la dramatisation de l'histoire peut se dérouler et arriver à son terme. Se retrouvant seul à développer ses négatifs, le soldat-photographe fantasme violemment en contemplant la jeune fille et la voix narrative interprète son « travail » :

« Prendre l'autre par la violence, le viol de l'oeil.

Des larmes coulèrent de ses yeux, deux gouttes dans le bain où flottaient ces portraits qui lui renvoyaient un mélange de honte et de désir.

Il tira deux photos de Mouny, décida d'en garder une.

Pour lui. Pour cette guerre. Pour le désir de cette inconnue, la beauté de ce visage » (Saadi 2000 : 224).

Quelques jours plus tard, il saute avec sa patrouille sur une bombe dans la Casbah. On retrouve sur lui la photo de Mouny. Cet attentat déclenche une opération de représailles qui sème la terreur dans le village : les paras finissent par emmener Mouny pour l'interroger à la caserne : « Ils la ramenèrent, inerte, saccagée, délirante. Des jours

⁵ -L'entretien donne le lieu de son affectation : « Arrivé au fond du bled, à Aïn Terzine à une centaine de kilomètres au sud-est d'Alger, dans un régiment d'infanterie, il est affecté en simple bidasse au secrétariat du commandement).

⁶ - Entretien informel, le 23 juin 2006.

d'interrogatoire. Comment aurait-elle pu savoir pourquoi le sergent-photographe portait sa photographie? » (Saadi 2000 : 225).

Le calvaire de Mouny n'est pas fini. En proie à la violence des hommes, elle passe de la sauvagerie des paras à celle de ses frères qui, pour venger leur honneur, la pendent à un figuier, victime, comme de nombreuses femmes dans toutes les guerres, de la double peine, de la double condamnation. Et le narrateur de conclure, énigmatique : à l'adresse du photographe, à celle des mâles de la tribu, à la nôtre ? : «La photographie, une apparence comme toutes les images, peut tromper. Jusqu'à la mort ».

Cette interprétation des photographies de Garanger pose bien la question des regards différents face à une photographie de guerre.

La photographie chez Karima Berger : l'universalité de la douleur maternelle

Dans son second roman, *La chair et le rôdeur*, Karima Berger explore différemment la relation France/Algérie sur fond de deux guerres. Ici encore, la charnière est jouée par la photographie.

L'histoire est relativement simple, celle d'une femme épiée par un homme jusqu'à l'agression et l'arrestation du prédateur. C'est sa mise en contexte qui en fait tout le poids. Une jeune femme est en vacances dans les Corbières, dans une maison, enfouie dans la végétation, prêtée par des amis. Elle est peinte, à bout de nerfs et de résistance : on comprend progressivement que la peur qui l'habite est née des tensions vécues en Algérie dans ces années 90, pays nommé très tardivement. Elle a pour projet de peindre des paysages. Pourtant lorsqu'elle prend ses pinceaux, c'est un autre sujet qui naît sur la toile, sous sa main :

« Je vis apparaître une forme étrange qui habitait ces lieux, une vague forme humaine, une silhouette massive et pourtant ramassée sur elle-même qui naquit sous mes doigts, confuse au début puis plus précise : une femme tenant en son sein un enfant » (Berger 2002 : 21).

Très vite cette femme est identifiée comme celle qui l'a bouleversée lorsqu'elle l'a découverte dans son journal : une femme de douleur dont les enfants venaient d'être égorgés. Cette photo a fait la une de la presse en France et à travers le monde devenant le symbole de cette « nouvelle guerre » en Algérie :

« J'avais pourtant déjà vu dans les journaux les carnages ; j'avais lu là-bas de pleines pages couvertes d'horreurs jetées en pâture au lecteur, mais ici, dans ce village tranquille, retrouver soudain, brutalement, cette photographie et son commentaire, c'était comme si tout allait recommencer ».(Berger : 23).⁷

Comme l'écrit Serge Tisseron : « Il ne suffit pas qu'une image touche à un archétype pour être « emblématique ». Il faut deux autres conditions. Tout d'abord, elle ne doit pas être trop précise, pour que chacun puisse y voir ce qu'il a envie d'y voir. Elle

⁷ - Cf. Akram Belkaïd-Ellyas et Jean-Pierre Peyroulou. Ils montrent l'importance de cette photo prise par Hocine, le 23 septembre 1997, à Bentalha : « elle fit la une de la plupart des quotidiens du monde ». Suit une mise en contexte et un éclairage de l'effet et du devenir de cette photo tout à fait passionnants. La « fortune » de cette photo est aussi intéressante que le nombre d'analyses et d'exploitations auxquelles elle a donné naissance. Sans faire le tour de la question, outre la référence précédente, elle est l'objet d'une analyse de Martine Joly dans *L'image et son interprétation*, op. cit., plus intéressante du point de vue « occidental » que du point de vue « arabo-musulman » : « alors que dans le milieu arabo-musulman, la photographie et celle de la femme en particulier reste marquée par le tabou islamique qui en fait un objet honteux (déplacement culturel) ». Or, on sait que si cette photographie a été interdite par les autorités algériennes, ce n'est pas à cause du « tabou » sur la femme mais parce qu'elle donnait une image de cette « guerre » qui ne leur convenait pas. En l'occurrence, le point de vue à retenir aurait été celui du pouvoir algérien. Elle a été l'objet de différents travaux. Cf. Bibliographie.

ne doit pas évoquer un temps ou un espace précis, être peu informative, bref être le moins « contextualisée » possible. C'est pourquoi l'image emblématique est en général recadrée très serrée pour être centrée sur les personnages comme dans le cas de *la Madone de Betalha*. Mais cette condition ne suffit pas. Il faut aussi que cette image engage son spectateur, par ses qualités formelles, par un jeu de résonances intérieures par lesquels il se sent à la fois enveloppé par elle et confirmé dans son appartenance à l'ordre humain : les liens de filiation réelle (la maternité) et symbolique (l'ordre paternel) et les limites infranchissables de l'humain (la mort, la folie, la transfiguration spirituelle) » (Tisseron 2001 : 41).

Cette appréciation illustre très clairement la démarche de Karima Berger car elle correspond, sans doute, à son objectif de lecture universalisante de la souffrance et de la douleur dont cette photographie est un concentré et à son implication en tant qu'Algérienne ayant vécu la souffrance de la guerre et résidant ensuite en France. La femme n'ayant pas d'histoire ni de contextualisation en dehors de celle du « massacre », elle est dé-temporalisée et peut servir de support à d'autres écritures. De la même façon que Susan Sontag avait analysé la photo de la mort du Ché, on peut dire de la photo de Hocine qu'elle a toutes les caractéristiques pour devenir « une image intemporelle » (Sontag 1993 : 133) Dans le même sens, Martine Joly analyse magistralement son effet en Occident : « Si cette photo s'anime et nous bouleverse, c'est qu'elle ressemble, non pas seulement à une femme algérienne, mais aussi à une icône religieuse qui a traversé toute l'histoire de la représentation visuelle occidentale. Au poids du massacre dont ce cliché se veut l'indice s'ajoute celui de la référence au martyr fondateur de la religion chrétienne » (Joly 1998 : 26).

Nous avons vu dans notre première citation du texte que, dès l'esquisse du dessin, s'impose l'idée de maternité, la présence de l'enfant devenant absence et meurtre : « C'était cette femme, oui, c'était elle – je la reconnaissais -, la femme qui ressemblait à une madone, pleurant ses enfants meurtris (...) telle une icône, offrant son visage anéanti de douleur » (p.22).

L'exploration de la photographie se fait précise puis transformatrice :

« Je la regardais longtemps, longtemps mes doigts caressèrent l'image de son visage, de ses épaules, de sa gorge nue – blanche, creusée par l'effroi -, de sa tête de laquelle se dégageait une sorte de lumière, surnaturelle, celle de la douleur pure » (Berger 2002 : 22).

L'insistance sur la gorge – égorgement – et sa nudité entame le travail transformateur que l'écriture fait subir à la photographie. Yemna va être littéralement obsédée par cette silhouette qui envahit tous ses carnets de dessin : « Chaque jour, la posture vivait de mes yeux, prenant des allures tantôt de Maternité, tantôt de piété, mais jamais encore la peinture n'avait montré ce que j'étais en train de voir » (Berger 2002 : 36).

Entre cette femme, aux prises avec sa mémoire de la violence algérienne des années 90, la photographie devenue peinture incertaine entre souffrance et maternité douloureuse, s'intercale une autre maternité souffrante, celle de son amie Hélène dont le bébé s'est étouffé dans son berceau et qui, ne supportant plus sa douleur, s'est suicidée dans sa baignoire.⁸ Tout est en place pour que cette douleur de mère refusant la mort de son enfant rebondisse. Ce qui sera, au terme du parcours à rebours que dessine le texte, d'aujourd'hui à trente années auparavant.

⁸ - Cf. p.29, puis p.32 à 34. Hélène est une amie « de là-bas » : c'est ainsi qu'est désignée l'Algérie qui n'a pas de nom après l'indépendance. Elle n'est nommée Algérie que lorsqu'il s'agit de parler de la période coloniale.

En effet, Yemna est épiée par un homme, traumatisé par la mort de son frère aîné pendant la guerre d'Algérie et la souffrance de leur mère qui fut telle qu'elle n'a jamais pu plus s'occuper du benjamin. Ainsi, le récit de la mort du frère donne naissance à la troisième « maternité » morbide, celle de la mère d'André tentant de tenir dans ses bras son fils, malgré le cercueil (p.99). La boucle de la création est bouclée en quelque sorte et permet de renouer avec le réel : ce qu'elle a peint a atteint de plein fouet André et s'insinue en lui l'idée de haine et de vengeance :

« Savez-vous, j'ai vu ma mère tenant son fils comme dans votre tableau ; c'est comme si vous étiez venue visiter mon cerveau, ma mémoire, cette même position d'une mère veillant son fils. Et vous venez jusque dans ces Corbières perdues pour me rappeler cette nuit passée dans votre pays. Mon frère a été tué dans une explosion, une bombe posée par une femme qui sûrement vous ressemble. Vous savez toutes ces héroïnes de guerre, ces femmes pleines de bravoure et d'intelligence, capables de passer d'un monde à l'autre et d'emprunter les masques de l'ennemi pour mieux l'abattre... » (Berger 2002 : 171).⁹

Ainsi la photographie a été le détonateur d'une autre création qui réunit les souffrances des mères quelle que soit la cause de la perte de l'enfant. Par là même, l'interprétation fictionnelle confirme la décontextualisation de la photographie de la femme éprouvée de Bentalha, tout en renvoyant dos à dos les ennemis de la guerre d'Algérie.

Le parcours dans ces trois fictions, ayant intégré à des degrés divers une ou des photographies, est très suggestif.

Chez Aziz Chouaki, les trois photographies sont le moteur même de la narration, le fil rouge de la dynamique narrative. Le choix de la mémoire privée, individuelle des photos de famille est une manière astucieuse et impertinente, face au discours officiel mémoriel du héros collectif, d'ouvrir le livre des mémoires algériennes et d'y inscrire l'autre communauté. L'adaptation du style aux différents âges de la vie de Baya : 20, 30 et 10 ans, est une manière de déstabiliser le lecteur et de l'installer dans les variations de la communication langagière et sociale. Ouvrir et conclure le récit par l'avant 62 est aussi une option pour les lecteurs algériens mais aussi pour les lecteurs français.

Avec Nourredine Saadi, la séquence photographique n'est que secondaire puisque, d'une certaine façon, le récit principal aurait pu se priver d'elle sans compromettre son équilibre. Par contre, au niveau discursif, elle est un « déclic » appréciable signalant ce « tiers espace » que serait la photographie : à travers elle et sa réécriture, l'écrivain algérien dialogue avec le photographe- soldat français : la complexité de l'échange ne peut être garantie que par l'espace de l'invention fictionnelle.

Karima Berger, quant à elle, tourne autour d'une photographie immortalisée dans les médias, pour universaliser les conflits guerriers en méditation sur la douleur des mères écartelées entre vie et mort. La photo ne hante pas tout le texte mais elle est indispensable à son souffle et à l'interprétation proposée.

La photographie est un moyen subtil pour l'écrivain de dire quelque chose d'autre de ces pays écartelés entre temps colonial et temps national. Elle n'impose pas de certitudes mais juxtapose des significations que l'on pourrait, à la suite de Barthes, nommer « parasites », destinées « à connoter l'image, c'est-à-dire, à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds ». La suite de l'appréciation du critique peut parfaitement s'appliquer à notre corpus et désigner la photographie comme ce « tiers espace » d'initiative et de création : « Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image » (Barthes 1982 :18-19). Nous dirions plus volontiers qu'elle est le révélateur voulu par le romancier des signifiés possibles du réel et de l'historique.

⁹ - L'italique est la marque typographique de la voix de l'homme espion dans ce récit.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes, Roland, 1982, « Le message photographique », (1961), repris dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil.
- Belkaïd-Ellyas, Akram et Peyroulou, Jean-Pierre, 2002, *L'Algérie en guerre civile*, Paris : Calmann-Lévy.
- Berger, Karima, *La chair et le rôdeur*, La Tour d'Aigues : éditions de l'aube, 2002.
- Bhabha, Homi K., 1990, "The Third Space" dans Jonathan Rutherford (ed.) *Identity*, Londres : Hayward Gallery.
1994, *The Location of Culture*, London/New York: Routledge.
- Chaulet Achour, Christiane, 2001, « Portraits de femmes d'un pays en guerre (photographies et récits) », dans *L'Esprit Créateur*, University of Kentucky, Vol. XLI, n°4, Winter 2001.
2003, « La position de l'observatrice. Etude de la photographie chez Leïla Sebbar » dans *Leïla Sebbar*, Michel Laronde (dir.), L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2003.
- Haddour, Azzedine, 2006, "Fanon dans la théorie postcoloniale", *Les Temps Modernes*, n°635-636, janvier 2006.
- Convert, Pascal, 2004, « Madone de Bentalha, 2001-2002 », sculpture inspirée de la photographie de Hocine, « Massacre à Bentalha » (AFP, 1997, prix World Press, 1997), Collection Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean au Luxembourg, artiste de Biarritz. – -
- Chouaki, Aziz, 1988, *Baya*, Alger : Laphomic.
- Delannoy, Pierre Alban, 2005, *La pietà de Bentalha, Etude du processus interprétatif d'une photo de presse*, L'Harmattan.
- Garanger, Marc, 1982, *Femmes algériennes 1960*, Paris : Contrejour.
2000, « une photo vaut mille mots », interview, <http://www.photographie.com/magazine/actual/0012-100576/fr/>
- Houdart-Merot, Violaine, 2006, « Variations algéroises : Une virée de Aziz Choauki – Présentation et entretien avec l'auteur » dans *Ecritures babéliennes*, ouvrage collectif, Bern, Peter Lang, 2006, pp.113 à 120.
- Joly, Martine, 1998, « L'invisible dans l'image », *Revue des Sciences Humaines*, n°83, 1998, dossier, « Du signe au sens ».
2002, *L'image et son interprétation*, Nathan, coll. Nathan cinéma.
- Michel Laronde, Michel, 1993, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris : L'Harmattan.
- Saadi, Nourredine, 2000, *La Maison de lumière*, Paris : Albin Michel.
- Sontag, Susan, 1993, *Sur la photographie*, Paris : éd. Christian Bourgois.
- Tisseron, Serge, 2001, « Représenter l'horreur », hors-série *art press*, n°4, janvier 2001.
- Zeggaf, Abdelmjid, 2002, « Sur une photo de la Madone », Colloque international de littérature comparée : la guerre, la mise en scène de la guerre, Meknès.