

Réalité et poéticité à travers l'écriture djebarienne de la guerre dans *Les Enfants du nouveau monde*

Alavi, Farideh *

Maître de conférences, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Rezvantalab, Zeinab **

Doctorante, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Reçu: 03.10.2013

Accepté: 01.03.2014

Résumé:

Le contexte de la guerre d'indépendance en Algérie a créé une thématique nouvelle dans la littérature maghrébine de langue française. Les images de la guerre paraissent comme le support de cette thématique que nous essaierons d'analyser dans cet article, à travers l'étude d'un des plus édifiants romans de guerre, soit *Les Enfants du nouveau monde*. Assia Djébar dessine dans cette œuvre un tableau saisissant de la vie quotidienne du peuple algérien durant la guerre, et les conséquences qu'elle a eues sur le destin des gens issus de différentes couches sociales. Son récit est apte à refléter la diversité des points de vue sur la guerre, par la multitude de personnages présentés. Cependant, l'importance que Djébar donne aux détails n'obéit pas à un souci d'objectivité, car ce roman n'est pas à identifier à un véritable document historique ; sa représentation n'obéit pas non plus à une esthétique expressive ou à une forme gratuite de l'art de l'écrit; sa véritable portée consiste à avoir trouvé un cadre littéraire idéal pour l'évocation de la réalité de la guerre dans un de ses multiples visages. Conformément à la perspective sociocritique, adoptée, l'on s'attachera à percevoir l'idéologie qui découle de cette représentation poétique de la réalité guerrière.

Mots-clés: Assia Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, guerre, spectacle, réalisme poétique, réalisme psychologique, idéologie, sociocritique.

Introduction:

Depuis 1958, où Malek Haddad a écrit le premier roman inspiré par la guerre d'indépendance algérienne¹ (1954-1962), la critique littéraire n'a de cesse de saluer l'originalité des romanciers qui feraient de

cette guerre et de sa mémoire le cadre ou l'objet de leur fiction. Alors que certains critiques se plaisent à relever l'absence d'œuvre majeur qui- « à l'égal d'À l'ouest rien de nouveau, *Le Feu* ou *Voyage au bout de la nuit* pour la Grande Guerre » (Milkovitch-Rioux, 2012:12) - porterait la postérité de la guerre de libération, d'autres se disent frappés par la permanence et la

* falavi@ut.ac.ir

** z.rezvantalab@ut.ac.ir

¹ Ce roman est intitulé *La Dernière impression* ; il est publié aux éditions Julliard à Paris.

vitalité des représentations du conflit qu'offre la littérature algérienne de langue française. En 1996, Benjamin Stora recensait en Algérie et en France plus de deux mille œuvres relatives à la guerre d'Algérie², auxquelles s'ajoutent des titres dans l'actualité éditoriale la plus récente. L'œuvre des plus grands écrivains algériens s'est ainsi construite en référence à cet événement majeur de l'histoire nationale, des fondateurs à la génération contemporaine, « la guerre de libération ayant habité, d'une manière ou d'une autre, l'imaginaire de tous.» (Chaulet-Achour, 1990: 110)

Dans ce travail, nous allons analyser l'image de cette guerre, telle qu'elle a été abordée par la célèbre écrivaine algérienne d'expression française, Assia Djébar³. *Les Enfants du nouveau monde* est un roman qui suscite un intérêt artistique particulier, car il a pu créer l'image d'une guerre/spectacle par une théâtralité, qui au-delà de son originalité, est une représentation de la guerre dans ses conséquences les plus immédiates sur la vie sociale dans le conditionnement qu'elle

instaure et dans le sentiment d'absurdité qu'elle développe.

Une vision ludique du monde pourrait interpréter la guerre comme un jeu, autrement dit un effacement des limites du paradoxe entre les liens de cette réalité avec la théâtralité. Mais cette conception philosophique ne semble pas être celle d'Assia Djébar, car il nous apparaît que sa notion de guerre/spectacle a surtout une dimension psychologique; elle est en effet la manifestation littéraire d'une profonde analyse de la psychologie de la guerre qui se concrétise dans ses plus infimes nuances : attente et angoisse, ou enthousiasme et espoir. La vision d'Assia Djébar peut s'insérer dans le cadre d'une analyse psychosociale puisque la psychologie de la guerre s'exerce sur la société.

Dans le sens d'un souci méthodologique, il serait nécessaire de préciser que selon Pierre V. Zima, l'une des figures phares de la sociocritique moderne : « aucune théorie de la littérature, qu'elle soit psychanalytique, sémiotique, féministe ou marxiste, ne saurait se passer d'un certain engagement idéologique, d'une certaine motivation politique.» (Zima, 1999: 17) De même, toute œuvre littéraire a « partie liée avec un système de valeurs, une vision du monde » (Sapiro, 2007: article consulté en ligne), et

² Voir: Stora, Benjamin, *Imaginaires de guerre, Algérie-Viêt Nam en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1997.

³ Assia Djébar est considérée comme l'une des auteures les plus influentes du Maghreb. Elle est élue à l'Académie française en 2005. Ses œuvres ont été traduites dans 21 langues. Assia Djébar vit en France et aux États-Unis, où elle enseigne la littérature française.

peut « exprimer le point de vue des dominants ou celui des dominés dans la société » (Sapiro, 2007: article consulté en ligne). On considère donc qu'une tendance idéologique déterminante constitue le ressort de la création littéraire chez Assia Djébar, et la motive pour s'engager dans la littérature de combat, dont *Les Enfants du nouveau monde* est un exemple édifiant. Or, l'œuvre djebarienne se présente à la fois comme un reflet et une critique consciente du discours idéologique dominant de l'époque. L'analyse du texte littéraire, dans la perspective sociocritique de Zima, comprend deux opérations majeures: Situer d'abord le texte dans la situation sociolinguistique qui l'a vu naître, puis l'identifier, pour que l'analyse soit concrète, l'idéologie que le roman absorbe sous forme d'un discours littéraire pour en faire la critique. Zima pense l'idéologie sur le plan discursif en tant que structure sémantique et narrative. Sous cette forme, elle pourra enfin être reliée aux mécanismes du texte littéraire. Donc, conformément à une définition opératoire, « l'idéologie [...] doit être conçue comme un discours issu d'un sociolecte⁴ particulier » (Zima, 1985: 147). Notons que le discours

est entendu dans le sens d'un ensemble de manifestations textuelles. La perspective sociocritique adoptée par cette recherche s'intéresse donc à décrire les manifestations de l'idéologie inscrite dans les différents phénomènes textuels. Rappelons que d'après Pierre V. Zima, « la question de savoir ce que l'œuvre exprime au niveau *idéal* est stérile, vu que l'aspect essentiel de la production littéraire est le *comment*, l'*écriture* » (Zima, 1978: 13).

Cet article essaie donc, dans un premier temps, de comprendre comment l'image de la guerre est présentée dans cette œuvre dite littéraire? Et si l'on prétend que ce roman adopte pour une vision réaliste de la guerre, il faudrait montrer en quoi se distingue-t-il d'un document historique s'attachant à l'exactitude des faits réels? Dans un second temps, il serait intéressant de savoir quelle idéologie est-elle véhiculée à travers cette image de la guerre?

Spectacle de la guerre

Dans *Les Enfants du nouveau monde*, un narrateur extra-hétérodiégétique nous raconte les événements de la vie des habitants d'une petite ville algérienne⁵, au

⁴ Le sociolecte peut être défini comme «un langage collectif marqué par un lexique, une sémantique et un faire taxinomique particuliers qui peuvent engendrer des parcours narratifs ou discours plus ou moins cohérents.», (Popvic, 2011: 21).

⁵ Lors d'un entretien avec Wadi Bouzar, publié en 1984 dans *Lectures maghrébines*, Assia Djébar révèle qu'elle a créé cette ville à l'image de Blida, où elle avait passé le collège.

pied de la montagne, pendant une journée du printemps 1956. Ce texte romanesque, qui se construit sur l'entrecroisement de plusieurs existences, intègre de nombreuses analepses emboîtées, éclairant le passé des personnages et permettant de constater leur évolution. Le roman offre donc une vaste fresque de la société algérienne de l'époque, où la diversité des tableaux et la multiplicité des acteurs permettent d'éviter le schématisme sur le plan politique, et de refléter les différentes opinions et prises de position des couches sociales variées vis-à-vis de la guerre.

Notons que parmi les sociocriticiens, Zima est celui qui attache la plus grande importance à la qualité littéraire du texte, autrement dit à la notion de littérarité, tout en la mettant en rapport avec la socialité. En effet, Zima souligne que «le texte est à la fois autonome et fait social» (Zima, 1978: 297). Or, l'on ne trouve pas ce caractère double du texte dans le soi-disant *contenu* des œuvres littéraires, mais justement dans *l'écriture* : «Ce n'est pas la question: Que dit le texte? Que devrait se poser le sociologue, mais la question: Comment dit le texte? (au niveau narratif, syntaxique, etc.). C'est sur le plan du comment de l'écriture que se manifeste le sens social » (Djebar, 1962: 56) En effet, pour dégager le sens social de ce

roman de guerre et découvrir l'idéologie mise en valeur par l'écrivaine, nous devrions nous attacher à l'étude de cette œuvre sur trois plans: lexical, sémantique et narratif.

Assia Djebar situe l'intrigue de son roman à un moment, où la guerre d'Algérie a pris des dimensions sérieuses. La fin des années cinquante et le début des années soixante correspondent, en effet, à une période où combattants algériens et colonialistes français sont engagés à fond dans la guerre. Ainsi, le narrateur parle d'emblée de «ces jours de grande opération » (Djebar, 1962: 14)⁶. La bataille, pourtant si lointaine, a ses retombées sur les habitants de la ville, car bien que les attaques aériennes des parachutistes sur la montagne aient pour objectif les maquisards en premier lieu, un incident peut survenir à tout moment en ville, par l'éclat d'un obus ou le jet de ses restes sur la terrasse ou dans la cour d'une maison. Un obus tout entier peut tomber⁷ et causer des victimes parmi les habitants de la ville: les enfants, les vieux, ou les femmes sans défense: «Cela s'est produit à maintes reprises, la dernière fois, en tuant la vieille

⁶ Ce roman a été publié pour la première fois en 1962, aux éditions Julliard, à Paris; mais faute d'accès à cette édition originale, nous nous rapportons à une réédition récente du livre; ainsi nos références seront-elles conformes à la publication présentée en 2012, à Paris, par les éditions Points, Collection «Signature», N°P2781.

⁷ «L'obus était tombé», (Djebar, 1962:15).

Aicha qui était accroupie dans la cour, à la porte de sa chambre...» (Djebar, 1962: 15)

L'image de la guerre se dessine alors sur la terre et sur le ciel algérien:

«Les avions, points noirs dont on distingue de là les courbes et le sillage blanc du vol, arabesques éphémères que le hasard semble tracer, comme une écriture mystérieuse mais qui tue.» (Djebar, 1962: 14)

La réponse des canons, ajoutée à l'intervention des avions, dessine des mouvements verticaux de va-et-vient, mais toutes ces attaques se répercutent sur les gens, donc sur la position horizontale qui s'ébranle et se brise en multiples mouvements créés par la fuite des habitants paniqués à la recherche d'un abri, par le cloisonnement des portes, ou une nouvelle réaction des habitants à la vue d'un avion ennemi abattu.

Les habitants de la ville assistent impuissants au déroulement de la guerre sur la montagne, si bien que celle-ci devient pour eux une sorte de «spectacle». La terminologie du «spectacle de la guerre» n'est pas une invention de notre part, car Assia Djebar, elle-même, l'utilise de façon presque permanente. Tout au début du roman, le narrateur dit que les femmes se mettent à: «contempler avec calme le spectacle qu'avait annoncé la garde, et qui commence: la montagne dans les feux de la lutte» (Djebar, 1962: 13)

Elles voient la scène «par la porte au rideau soulevé» (Djebar, 1962: 14) ; à la même page, le narrateur parle de l'attaque aérienne qui se serait cachée «sous son masque de jeu immense dessiné dans l'espace» (Djebar, 1962: 14): ce sont autant d'expressions qui font partie du champ lexical du «spectacle» et qui inspirent l'idée d'assimilation de la guerre au «théâtre». D'autre part, le narrateur nous avertit que «Le spectacle peut durer une journée entière» (Djebar, 1962: 14).

Assia Djebar renforce cette idée de la guerre/spectacle ou de la guerre/théâtre à travers la répétition de ces termes dans plusieurs autres passages: à la page 15: «ces jours de spectacle qui surviennent assez régulièrement», à la page 18: «au théâtre de feu qui se déploie», à la page 20: «quand ce jour-là le spectacle commence », à la page 22: «les femmes [...] fascinés par les dernières fusées du spectacle», à la page 60: «elle assistait au spectacle sans curiosité excessive», etc. D'autres éléments du spectacle et du jeu sont ajoutés à la page 69: «[...] le spectacle commence, comme dans un cirque immense devant le public féminin du quartier ». (Djebar, 1962: 69)

Comme des spectateurs attentionnés qui assistent au déroulement d'une pièce de théâtre ou au défilement des images d'un

film, les habitants de la ville s'émeuvent pour leurs héros. Ils nous offrent l'esquisse d'une psychologie du spectacle, bien que ce spectacle soit d'un genre assez particulier. La scène de ce théâtre de la guerre, c'est la montagne, qui «devient le front de l'ennemi caché» (Djebar, 1962: 19). Le public de la guerre/spectacle est surtout composé de femmes. Les femmes, qui donnent l'impression au premier abord d'être enfermées dans un monde clos, réagissent - à leur manière bien sûr - pourtant rapidement au spectacle si motivant que leur offre la montagne. Bien que la scène soit assez loin d'elle, les réactions des femmes sont vives et presque instinctives. Ainsi, les femmes apparaissent comme des spectatrices qui participent activement à l'ébauche d'une atmosphère de guerre/spectacle créée par un geste, une parole, ou une interjection, telle que l'expression «Ah Dieu!» (Djebar, 1962: 14), criée par une femme au passage d'un avion, se préparant à larguer des bombes dans les rangs des maquisards ; ou encore, la phrase traduisant le désespoir et la douleur d'une femme : «La mort, il a apporté la mort, le maudit!» (Djebar, 1962: 14).

De même, lors des ratissages fréquents, les femmes commentent les hostilités dehors, soutiennent et encouragent les leurs, quoiqu'à distance. Il s'agit selon l'auteure

d'un «chœur», encore un terme propre à la représentation théâtrale:

«Dans chaque maison où vivent ordinairement quatre à cinq familles, une famille par chambre, il se trouve toujours une femme, jeune, vieille, peu importe, qui prend la direction du chœur: exclamations, soupirs, silences gémissants quand la montagne saigne et fume, couplets passionnés: - « Cette fois, ils ne les auront pas! - «Quand il y a tant d'avions et qu'ils sont tous massés ainsi sur un même lieu, c'est un douar qu'ils bombardent! » (Djebar, 1962: 14)

Le lecteur/spectateur imagine plutôt, intercepte les faits, et les observe à travers le comportement des femmes dans le déroulement de la guerre; si bien qu'au point de vue formel du roman, les femmes elles-mêmes s'offrent à leur tour au spectacle, puisqu'elles sont un miroir de la guerre qui a lieu sur la montagne, et à défaut de descriptions concrètes sur la guerre, le lecteur/spectateur saisit une image, qui n'est peut-être pas complète, mais qui lui donne quand même une idée générale de ce qui se passe sur la scène de la montagne, et cela uniquement par les paroles ou les gestes des femmes. Les réactions des femmes sont immédiates et se déclenchent dès l'annonce de l'évènement/spectacle. Le spectacle se déroule une ou deux fois par mois, mais il est régulier, il crée donc une certaine habitude, laquelle devient un conditionnement pour les femmes cloîtrées dans leurs maisons. Les femmes baignent

dans une sorte de psychologie astreignante, et réagissent presque mécaniquement à l'évènement.

En effet, la scène se répète inlassablement de la façon suivante: l'annonce de l'évènement, la panique, les femmes réalisent ce qui se passe, s'enferment dans leurs maisons et assistent de loin au spectacle..., ainsi de suite. Une certaine psychose de guerre agit même au niveau de leur affectivité et c'est tantôt l'attente angoissée puis l'espoir, la joie, l'enthousiasme quand un avion ennemi est abattu:

«Regardez, les nôtres répondent! (un hurra) Oui, vous avez vu, vous avez bien vu n'est-ce pas, ils viennent d'abattre un avion. Un avion, vous avez bien vu! (et l'une d'elles oublie toute prudence, sort dans la cour, danse d'allégresse.) Un avion abattu par nos combattants! Faut-il qu'ils visent bien!» (Djebar, 1962: 14)

D'ailleurs, cette scène pourrait être interprétée comme une sorte de mise en abîme où Djebar met en scène la distance géographique qui la séparait elle-même du théâtre des combats. C'est comme si en écrivant, Assia Djebar- qui se trouvait à Casablanca au moment de la rédaction du roman-, avait essayé de faire la même chose: soutenir son peuple dans la lutte pour l'indépendance, sans accomplir elle-même pour autant des actes révolutionnaires. De cette façon, la littérature peut soutenir le

courage des autres, comme le font ces femmes cloîtrées.

Dans une atmosphère de psychose et de peur continuelle, la joie et l'enthousiasme sont des soulagements pour ces femmes, car aussitôt la terreur de la guerre, même dans les moments de répit, va reprendre. L'analyse de la psychologie des femmes face au spectacle de la guerre est fine, cela pourrait être comparé- toute proportion gardée- aux effets que pourrait avoir une pièce de théâtre passionnante ou un film à suspens sur des spectateurs attentifs au déroulement de chaque scène ou de chaque image.

Le spectacle n'est pas toujours de tout repos car les pauvres spectatrices, dans l'imprudence d'un moment, par un mauvais coup du sort peuvent être à la merci de coups de feu, d'obus atteignant les demeures, on ne sait trop comment. Nous avons déjà cité l'exemple d'Aïcha, qui meurt sous un obus tombé soudainement dans cour de la maison. Cette tragédie a même conditionné les femmes et entraîné, à chaque fois où une nouvelle imprudence est commise, la remémoration de la mort de la vieille.

La guerre/spectacle conditionne la psychologie des femmes, mais celle des hommes aussi, non pas ceux qui sont sur la montagne, plutôt véritables acteurs du drame

et donc se donnant réellement au spectacle, mais ceux qui sont restés en ville. Ceux-là subissent aussi les retombées de la guerre, au même titre que les femmes ou beaucoup plus intensément; les arrestations, les interpellations, les interrogatoires, les humiliations quotidiennes, ce sont eux qui les subissent le plus souvent. Nous en avons un exemple, lors d'une opération de vérification d'identité:

«Un officier s'approche, fait un choix parmi les suspects d'être suspects; derrière lui, un soldat, la face durcie de haine («trois des nôtres sont morts aujourd'hui dans cette sale guerre, pense-t-il, trois, ce matin encore») s'arrête: il a envie lui aussi de tuer, là, en plein midi, ces vieux qui tremblent, silhouettes dérisoires.» (Djebar, 1962: 18)

Pour ainsi dire, les hommes qui sont restés en ville portent en eux-mêmes les empreintes de la guerre: la peur les saisit tous les jours, ils subissent les pires sévices de la part des soldats qui forment des barrages partout. Tel cet homme humilié par un soldat: «Debout! Chien! Fils de chien!, gronde le soldat qui, de ce pays, a pris les insultes et la passion.» (Djebar, 1962: 19)

Comme les femmes qui réagissent au spectacle que leur offre la montagne, les hommes représentent à leur tour, une sorte de miroir de la guerre. Ils sont un miroir à travers lequel on est forcé de croire à la terrifiante présence de la guerre. A travers les hommes, les femmes saisissent toute la

peur que la guerre engendre dans la psychologie de tout être humain désarmé: «[Leur mari]... secoué sans doute d'une peur qu'il doit s'efforcer de ne point révéler, mais que l'épouse retrouve en lui, le soir» (Djebar, 1962: 16).

La peur, image/sentiment qui se dévoile, cache néanmoins «la conscience farouche des jours présents, la solidarité avec ceux de la montagne, l'espoir de la victoire», «la haine et le désir de revanche» (Djebar, 1962: 16).

L'idée de guerre/spectacle, ne s'arrête pas d'ailleurs à ce niveau, car des éléments visuels qui se trouvent dans le roman la consolident, en l'occurrence le regard, la manifestation la plus évidente du visuel, est condition nécessaire pour l'achèvement d'un spectacle. L'on peut ainsi relever dans le texte des expressions ou des mots qui évoquent ce regard: «les yeux éblouis par le soleil», «sa femme [...] ne fait plus rien d'autre que regarder» (Djebar, 1962: 16), «l'homme ne lui rend pas son regard», «elle regarde, elle voit tout... autrefois, elle ne voyait rien » (Djebar, 1962: 19). En parlant des premières fumées sur la montagne, le narrateur nous dit que Chérifa «n'a même pas besoin de monter sur la terrasse pour les voir» (Djebar, 1962: 20). Les chambres,

elles-mêmes ont des yeux par leurs portes entrouvertes, leurs rideaux soulevés.

Le regard est l'élément qui enregistre l'image, cependant le regard, humain par surcroît, n'est pas une simple mécanique dénuée de toute vie ; comme pour tout spectacle, le regard exige l'aide d'autres éléments sensitifs ou imaginatifs ; c'est pourquoi les femmes tout en ayant «les yeux grands ouverts, le regard fixe» (Djebar, 1962: 16) imaginent la peur de leurs maris. Cette peur, imaginée et sentie, qui se traduit chez l'homme par un «bref tressaillement de surface» (Djebar, 1962: 16), ne peut pour autant échapper à personne, puisque «chaque membre de la famille, au dîner où l'on se regroupe, le sent sans avoir besoin de l'expliquer» (Djebar, 1962: 16). L'imagination et le sens agissent harmonieusement, lorsque les femmes veillent sur le corps de la vieille défunte, et ainsi «le parfum [qui] envahit la chambre, chasse les odeurs qu'elles peuvent toutes imaginer de la guerre : de sa poudre, de ses cris, du sang qui sèche» (Djebar, 1962: 23). Dans un autre passage, l'élément du rêve entre également en jeu, et l'homme face au soldat «s'applique à oublier sa peur en rêvant, yeux bien ouverts malgré la vive lumière, au théâtre de feu qui se déploie» (Djebar, 1962: 18)

I. Vision réaliste et poétique de la guerre

«[...] il me semble possible de trouver le commun dénominateur des «réalismes»: à savoir l'idée (ou le préjugé) que la littérature réaliste contribue à mieux comprendre le réel, qu'elle a donc une valeur cognitive (théorique, scientifique, critique ou didactique).» (Zima, 1985: 88)

1. Réalisme poétique

Le spectacle que nous offre Assia Djebar de la guerre est en fait le drame réel que les Algériens vivent quotidiennement tant dans la ville que dans la campagne. Les interventions de la garde, les attaques aériennes, les ripostes des maquisards, la classique vérification d'identité, l'encercllement des quartiers, les rafles, les couvre-feux sont les éléments réels d'un spectacle quotidien que Djebar a essayé de rendre dans ses moindres détails.

Le fait de retrouver les éléments de la réalité de la guerre importe peu en lui-même, et ce niveau de réalisme ne peut être pris en considération que par la manière avec laquelle il est exprimé, car la lecture d'un roman sur la guerre diffère d'un livre d'histoire ou d'un document sur le même thème, où l'on s'attend normalement à se trouver face à des détails qui ont eu réellement lieu. Le roman, tout en intégrant

la réalité dans son texte, est appelé à décrire cette réalité et à l'interpréter d'un point de vue littéraire avec tout ce qu'il comporte de subjectivité et de parti-pris de la part de l'auteur. Ainsi, les éléments de la réalité, tout en étant intégrés au roman, comme des détails dont on ne peut douter, subissent les contraintes psycho-littéraires de l'auteur, qui s'applique à présenter une vision poétique de la guerre à travers la métaphorisation, la personnification, l'identification, la présence de sons, de lumières et de couleurs. Par exemple, dans le passage «[...] ces demeures qu'on croit toujours aveugles mais qui bâillent désormais à la guerre» (Djebar, 1962: 14), les demeures occupées par les habitants sont personnifiées et sont représentées comme des spectateurs concernés par le théâtre de la guerre. En effet, Djebar a choisi de recourir à la rhétorique pour parler des habitants, elle a donc remplacé le contenu par le contenant; les demeures qui donnent l'impression de l'ouverture expriment en réalité l'attention des habitants à l'intervention des avions.

Un autre élément qui est personnifié à plusieurs reprises dans le roman, et qui apparaît à l'instar d'un être doué de vie et de sens, c'est la montagne: «la montagne saigne et fume » (Djebar, 1962: 14), « la montagne qui souffre» (Djebar, 1962: 119), «la

montagne reprend sa nudité orgueilleuse » (Djebar, 1962: 16). La montagne se distingue par la réalité historique qu'elle évoque, par son importance en tant que centre stratégique et refuge pour les maquisards et les Algériens proches de la lutte.

Tout au long du roman, nous pouvons constater que la tendance au niveau de la personnification de la montagne est forte, si bien que ses caractéristiques premières, c'est-à-dire la montagne en tant que présence physique, en tant que forme de relief exploité à bon escient par les maquisards «s'éclipse» au profit d'une humanisation qui la confond à un être pourvu de sentiments.

La montagne qui est proche de la ville s'offre comme une scène où se déroule la lutte ; de loin les habitants ne peuvent voir que les effets (fumées, feux), alors que les occupants de la montagne sont invisibles: «les combattants de la montagne» (Djebar, 1962: 15), expression qui particularise les combattants et qui les différencie des autres. Les combattants de la montagne sont entourés d'un certain mystère: «ceux de la montagne» (Djebar, 1962: 16) D'ailleurs, ce mystère se confirme par le secret qui entoure tout départ à la montagne, sorte de passage à un autre monde: «Il y a un autre départ pour

le maquis cette nuit, sans doute» (Djebar, 1962: 203).

La montagne est l'image même de la guerre («la guerre, la montagne»); elle s'identifie au maquis, ainsi « monter au maquis » signifie monter à la montagne. Aux yeux d'un soldat français, la montagne est un signe d'hostilité: «la montagne, en face de lui, striée de temps en temps d'éclairs, de fumées blanchâtres devient le front de l'ennemi caché» (Djebar, 1962: 19). Elle devient complice de l'ennemi, et se confond avec lui. C'est une identification née d'une confusion des sentiments et de la vue, une forme de rhétorique de l'esprit qui prend le contenu (c'est-à-dire les combattants) pour le contenant (c'est-à-dire la montagne).

La personnification de la montagne peut être aussi saisie à travers les sentiments de Lila. En effet, Lila la femme entretient des rapports de jalousie avec la montagne/femme qui lui a «pris» Ali, et qui est possessive et exigeante car elle pose ses conditions ; celui qu'elle accepte doit avoir des qualités: «[...] les yeux d'un Ali mûri et grave, un homme véritable tel que la montagne qui le lui avait ensuite pris, l'exigeait.» (Djebar, 1962: 153)

La montagne est entourée d'une enveloppe de mystères et de secrets qui l'élèvent au mythe, d'une richesse de sentiments qui la

rapproche des êtres, mais c'est sans doute sa symbolique révolutionnaire qui est la plus édifiante, car le combat de la montagne, c'est le combat de l'Algérie toute entière.

La guerre implique la violence, or la violence (physique) fait souvent couler le sang; celui-ci outre sa couleur rouge, inspirant la mort ou la blessure mortelle, est intégré dans plusieurs images sans doute classiques: «cette journée de sang » (Djebar, 1962: 171) ou «du sang qui sèche» (Djebar, 1962: 23). Ces images sont accentuées chez Djebar par une tendance à la représentation de l'horreur.

L'horreur fait jour dans l'expression de la mort qui s'infiltré progressivement: «[...] la guerre tissait pernicieusement ses fils: ceux du piège et de la mort» (Djebar, 1962: 63). Le fil tissé inspire l'idée d'une progression lente, mais sûre et malfaisante. L'univers de violence prend des caractéristiques particulières, et l'on peut remarquer l'assimilation de la violence au feu, dans des expressions telles que «l'enfer» et «le brasier», annoncée et confirmée dès le début du roman par l'image de «la montagne dans les feux de la lutte» (Djebar, 1962: 13).

Ainsi, la réalité se trouve remaniée, du moins dans sa forme, par les images et les expressions métaphoriques de l'auteur. Djebar crée donc une sorte d'enveloppe

littéraire qu'il faut dépouiller pour retrouver le fait réel brut.

Il est à souligner que si nous retrouvons les éléments d'une vision poétique sur la guerre dans *Les Enfants du nouveau monde*, ceci ne peut pas être expliqué uniquement par les techniques de la poésie française, car Assia Djébar, bien qu'elle soit écrivain francophone, appartient à une double culture et s'inspire largement de la rhétorique arabomusulmane, où la poésie est une tradition séculaire. En outre, nous ne pouvons négliger l'importance de la littérature orale⁸. Ces deux éléments culturels ont sans doute été d'un grand apport pour Assia Djébar, car ils autorisent l'interaction du propre et du figuré et la variation des rapports de sens. Les images poétiques de la guerre chez Djébar peuvent donc être expliquées par l'influence de la poésie orale kabyle où l'imagination et le sens de l'exagération proviennent d'une nécessité culturelle.

En outre, le réalisme poétique justifie la question du rapport entre la culture et la littérature. Conçue dans ce rapport, la littérature développée chez Djébar est une

revalorisation des formes d'expression artistique populaire de l'Algérie combattante. La question du rapport entre la culture et littérature nous amène à penser à l'idée d'une littérature politique où l'on peut lire la volonté de l'affirmation d'une identité, et donc dans le contexte historique de l'Algérie, de schémas culturels et artistiques qui veulent s'imposer en participant d'une certaine façon au rejet de la domination de l'autre.

2. Réalisme dans la description des mœurs et de la vie quotidienne

Ce réalisme se manifeste par la tendance de l'auteur à décrire les événements avec force détails, comme par exemple l'agitation que Djébar peint de la façon suivante : «[...] l'agitation des jours qui avaient suivi: un attentat en plein centre, deux rafles, une vaste opération de contrôle» (Djébar, 1962: 21)

Ces descriptions précises des événements sont menées dans le but de présenter une atmosphère de guerre, car l'auteure entend installer une sorte de décor pour préciser que la vie de tous les jours continue, et que les traditions sont plus ou moins respectées malgré la situation de guerre qui règne dans la ville.

⁸ Cette question a bien été soulignée par Jean Déjeux, dans sa recherche sur la littérature algérienne: «Dans un pays où la culture orale est encore développée, où l'on boit la parole et où le plaisir d'entendre ce qui coule de source est toujours apprécié, on ne peut passer sous silence la grande tradition de poésie orale, en arabe, et en berbère qui demeure vivante.» (Déjeux, 1975: 117)

Ainsi, à la mort d'une parente, l'obligation est d'appliquer les rites funéraires: « les plats de couscous à offrir aux pauvres» (Djebar, 1962: 21), l'enterrement avec tout ce qu'il comporte comme cérémonies (le cortège dans la rue) et qu'un gendarme critique: «Tas de cérémonies inutiles... on devrait interdire tout attroupement de nos jours, même pour leurs morts.» (Djebar, 1962: 49)

Assia Djebar décrit la vie quotidienne et les mœurs des Algériens dans «le vieux quartier arabe» (Djebar, 1962: 121), ses «cafés maures» (Djebar, 1962: 121), l'ambiance qui s'empare d'eux, le comportement des gens qui les fréquentent. Elle nous parle également de la vie dans la partie européenne de la ville, les rapports entre musulmans et européens, l'atmosphère qui domine dans les «cafés européens» (Djebar, 1962: 127): « Quelques musulmans les fréquentent- la ville les distingue, parce qu'ils boivent de l'alcool- mais ils ne restent alors que devant le bar, et seuls.» (Djebar, 1962: 127)

L'auteure donne à son lecteur l'occasion de découvrir les problèmes des appelés européens pendant la guerre, en insérant au sein de son roman le récit du soldat français trompé par sa femme. En outre, nous pouvons remarquer d'autres histoires individuelles concernant d'autres

personnages, qui reflètent une vie sociale influencée par le contexte de la guerre. Par exemple, l'enrichissement de certains Algériens opportunistes pendant la période du combat, est évoqué à travers le portrait de l'ancien mari de Chérifa:

«[...] ces années de lutte où il avait volé, nargué, triché avec ses concitoyens, y compris les Européens qu'il connaissait : son avocat, le fondé de pouvoir de la banque, le petit colon espagnol dont il achetait chaque année la récolte d'olives.» (Djebar, 1962: 26)

Un autre trait caractéristique des sociétés en difficulté, soit une certaine mentalité obsédée par la réussite, est illustrée par l'avenir que la famille de Bachir envisage pour lui: «Son père, depuis le début des troubles et des répressions, l'a éloigné par prudence. C'est son seul fils ; il s'est mis en tête d'en faire un médecin.» (Djebar, 1962: 50)

Parler de la vie quotidienne et des mœurs pendant la guerre, c'est aussi parler de l'interaction qui existe entre la situation sociale et la conjoncture, c'est-à-dire parler du conditionnement de la vie de la population. Dans *Les Enfants du nouveau monde*, la vie est déterminée par la guerre presque fatalement; c'est le cas de l'amour inachevé entre Ali et Lila, le cas de Bachir qui pense à l'engagement et forcément à l'interruption de ses études, mais l'exemple le plus édifiant est exprimé par les pensées

rapportées au style indirect libre de l'homme dont les enfants grandissent dans la guerre et existent par la guerre: «Et ses enfants: l'aîné grandit si vite; treize ans maintenant ; encore deux ans, encore trois, puis la montagne l'appellera» (Djebar, 1962: 19)

3. Réalisme psychologique

La guerre crée des rapports nouveaux, encourage les arrivistes et les fonctions parasites, dégrade les mœurs; et d'autre part, elle conditionne les gens sur le plan psychologique. Le passage suivant reflète assez bien la psychologie de la guerre, telle qu'elle a été soigneusement peinte par Assia Djebar dans son roman:

«Les attentats, les arrestations se multipliaient, ces derniers mois, dans la capitale. Ainsi commençait une ère nouvelle: tout le monde dehors se surprenait à marcher avec plus de hâte, mais en veillant à n'en rien laisser paraître. Les rues de la vieille devenaient, en plein jour, des tunnels ; un étranger, dans la foule prenait le visage de l'ennemi [...] En dépit de quelques entractes de la vie ordinaire, partout la guerre tissait pernicieusement ses fils : ceux du piège et de la mort, craignaient les uns, et les autres?... Les autres tremblaient aussi, mais osaient espérer quand ils percevaient quelque fois comme un vent de l'avenir.» (Djebar, 1962: 63)

Les réactions des femmes illustrent également cette psychologie de la guerre. Les femmes, tout en vivant dans le monde clos de leurs maisons, réagissent à la guerre comme si elles étaient ses véritables acteurs par un processus d'identification. Elles construisent ainsi l'écran d'une psychologie

concrétisée. A force de l'habitude, leurs réactions deviennent instinctives, mécaniques à l'annonce de l'évènement, tantôt c'est la peur, tantôt la colère contre l'ennemi, tantôt l'attente angoissante puis l'espoir, l'enthousiasme ou la joie à la vue d'une quelconque réussite de leurs compatriotes.

Par ailleurs, le réalisme psychologique apparaît dans le comportement de certains personnages, telle Lila qui veut «faire» comme Ali, c'est-à-dire s'engager, tel Bachir qui se pose des questions sur la finalité de ses études en cette période cruciale de la guerre. Les monologues qu'entretiennent ces deux personnages, chacun de son côté, sont particulièrement éclairants quant à la psychologie qui les conditionne. Bachir, c'est l'adolescent qui ne résiste pas à l'ambiance psycho-sociale régnant dans son pays en guerre ; il se demande:

«Maintenant, que signifient pour moi les études et le reste? Rien... Je veux agir comme les autres, comme les frères (c'est la première fois qu'il emploie le langage des militants, il rougit légèrement, en espérant que l'autre n'a rien remarqué.)» (Djebar, 1962: 177)

L'on peut comprendre que sa personnalité est troublée car l'engagement est pour lui une dure épreuve; la nouvelle voie qu'il s'est tracée est difficile, aussi passe-t-il par des étapes de mutation psychologique

nécessaire. « (Il bafouille, hésite- impuissant et le ressentant douloureusement- de ne savoir exprimer l'acheminement de sa certitude neuve) » (Djebar, 1962: 178), enfin il prend sa décision: «Je monterai au maquis, [...] c'est cela, je monterai! Pour certains, aller à la guerre est un devoir, et pour d'autres, un départ héroïque. Pour moi, c'est un besoin... une chance...» (Djebar, 1962: 255)

Lila montre, elle aussi, dans ses monologues, une mutation psychologique causée par la guerre. Cette évolution se fait progressivement, à commencer par ses doutes: « La philosophie! A quoi pourrait-elle servir, à présent? Bien plus, elle avait en horreur maintenant cette science à apprendre. » (Djebar, 1962: 65)

Elle passe par une période très critique, en pensant à l'absence d'Ali : « Il faut que je lui parle ! Je veux partir, s'il doit partir. Je veux participer [...] Cela ne peut durer» (Djebar, 1962: 66).

Mais c'est le départ d'Ali, et Lila de penser avec tristesse par l'intermédiaire du narrateur: « Pourquoi n'avait-elle pas été près de lui, en lui, quand il avait dû se parler ainsi? » (Djebar, 1962: 256)

Finalement, c'est la révolution qui prend le dessus sur l'amour ; Ali est au maquis et Lila est en prison, et c'est paradoxalement là,

qu'elle sent enfin la quiétude et le bonheur, puisque l'engagement lui donne le sentiment d'une pleine existence: «Quelle chance!, se dira-t-elle ensuite, bien plus tard, dans la cellule qu'elle partagera avec Salima» (Djebar, 1962: 271)

Idéologie de la guerre

Si nous nous sommes concentrés jusque-là sur le texte même du roman djebarien, c'est parce la perspective sociocritique de Pierre V. Zima s'attache surtout à décrire les manifestations de l'idéologie inscrite dans les différents phénomènes textuels. Rappelons que conformément à cette méthodologie, la notion de l'idéologie doit être conçue comme une pratique discursive, et doit donc être examinée en s'appuyant sur un support textuel. En effet, la sociologie du texte tente de représenter les différents niveaux textuels comme des structures à la fois linguistiques et sociales. Après avoir abordé les niveaux sémantiques et syntaxiques (narratifs), et examiné leurs rapports dialectiques, nous pouvons nous attacher à déceler l'idéologie que ces éléments textuels soutiennent et mettent en valeur.

La guerre de libération algérienne, telle qu'elle a été décrite par Assia Djebar dans ce roman, entraîne des séparations de couples et

des changements soudains dans la vie des personnages, ce qui fait penser à la dureté que la guerre inspire et à ses inévitables conséquences sur l'existence. Considéré dans ce contexte, la guerre d'Algérie suscite une réflexion sur la notion de guerre dans l'absolu. Si une guerre dont l'objectif est noble n'a pas besoin d'être justifiée, puisqu'elle ne pose pas de dilemme au niveau de l'engagement vu qu'elle s'impose comme un impératif; sa nécessité d'un point de vue absolu peut toujours devenir problématique. L'adhésion à un projet n'exige pas nécessairement sa sacralisation. Nous pouvons remarquer dans ce sens une certaine particularité dans la présentation de l'image de la guerre dans *Les Enfants du nouveau monde*, dont l'auteur malgré le fait d'insister sur l'engagement de ses personnages, a gardé un œil critique sur la guerre, en l'insérant dans le cadre combien trompeur du spectacle. La notion de guerre/spectacle offre en effet une horrible vision du déroulement des événements. La guerre provoque la peur, la terreur, et l'aversion tant du côté des spectateurs que du côté des acteurs de cette tragédie. Notons par exemple, d'un point de vue lexical, que le mot «peur» est répété maintes fois; l'on peut retenir les phrases suivantes où figure ce terme:

«Il s'applique à oublier sa peur.» (Djebar, 1962: 18)

«La peur s'infiltrait partout.» (Djebar, 1962: 63)

«[...] Reste, j'ai peur!» (Djebar, 1962: 71)

Même, du côté des combattants qui veulent défendre l'intégrité territoriale de leur pays et l'indépendance de leur peuple, la participation à la guerre ou son spectacle n'implique pas une entière approbation, ainsi ils l'évoquent en terme de la «sale guerre» ou de la «maudite guerre». Le dualisme que suscite toute guerre juste n'est pas schématique, ainsi nous ne pouvons pas relever avec évidence une distinction stéréotypée entre les bons et les mauvais, ou entre les «pacifiques» qui n'aiment pas la guerre, et les «méchants» assoiffés de violence.

Ceci pour dire que la vision de Djebar porte en elle des symptômes d'aversion pour la guerre qui ne sont sans doute pas exposés clairement mais que nous pouvons déduire de ses tendances à la nuance. Les héros existent dans le camp des opprimés, mais il faut également noter la présence d'Algériens corrompus par le pouvoir des colonisateurs, prenons à cet égard l'exemple du harki Hakim, qui étant lui-même d'origine algérienne collabore pourtant avec les Français en torturant ses compatriotes

résistants. Ces nuances ne sont pas le fruit de l'imagination, car les types de personnages d'Assia Djébar reflètent la réalité, et le paradoxe dans leur engagement pour l'un ou l'autre camp n'a pour but que de respecter cette réalité. C'est la situation propre de la guerre qui a fait que des individus d'une même nation se retrouvent ennemis; autant dire que Djébar dévoile peut-être intentionnellement les contradictions inhumaines nées de la guerre. C'est donc à une sorte de démythification de la guerre que Djébar s'est attelée sans pourtant transgresser le sens de son engagement dans la lutte de ses compatriotes.

En effet, la vision d'Assia Djébar, exprimée à travers son roman, porte implicitement ou explicitement selon les divers passages, une condamnation de la guerre dans sa signification la plus absolue. D'ailleurs, la guerre d'Algérie elle-même, malgré sa nécessité impérative est douloureusement ressentie par cette écrivaine, de par ses aspects négatifs. A certains égards, cette douleur peut paraître affective, par exemple au niveau de l'expérience amoureuse, où la guerre entraîne des ruptures intimes comme celle entre Ali et Lila, ou au niveau de l'instinct de conservation qui se manifeste devant la menace et qui se traduit par les images de la

mort et de la destruction. La guerre de libération interprétée comme une entreprise légitime est elle aussi chargée d'un poids émotionnel illustré par les images de l'auto-satisfaction ou de la compensation: l'héroïsme, le sacrifice, sublimés, sacrifiés, etc., par exemple dans le cas du personnage de Mahmoud; l'engagement de certains personnages dans la guerre de libération par exemple est accompli au détriment des intérêts individuels.

Cependant, cette douleur ne peut se situer en aucun cas dans le cadre d'un humanisme pur. Accordant une importance primordiale à l'idéologie dans sa sociocritique, Zima précise que «l'idéologie [...] doit être conçue comme un discours issu d'un sociolecte particulier» (Zima, 1985: 147). Il constate qu'il ne s'agit pas de considérer la totalité d'une situation linguistique, mais de rendre compte de la situation «telle qu'elle a été vécue par l'auteur en question et par les écrivains qu'il connaissait, critiquait ou appuyait» (Djébar, 1962: 143). Tenant compte du modèle de Zima, on remarque que la vision de ces écrivains est nécessairement politique, car toute guerre de libération symbolise un idéal, et cet idéal peut s'élargir, devenir institutionnel, ou même évoluer vers une idéologie complète fonctionnant comme un support à une

politique bien définie. Toute guerre de libération exige une idéologie de combat: en principe une idéologie nationaliste qui consolide ou rénove les valeurs et d'ailleurs toute guerre légitime ou non appelle à la justification.

Du côté français, les intellectuels favorables à la consolidation du colonialisme par la force parlaient au nom des droits légitimes comme l'ont déjà fait les promoteurs des expéditions coloniales du XIX^e siècle. L'expédition coloniale a eu sa propre idéologie pour se justifier: le colonialisme se référait à un prétexte civilisateur et humanitaire pour dominer les autres peuples dits «arriérés».

Du côté algérien, nous pouvons considérer les écrivains favorables à la guerre de libération comme les porte-paroles de l'idéologie nationaliste née en faveur de l'éveil des sentiments patriotiques et par réaction à l'idéologie de «l'Algérie française». La conscience de l'appartenance à une nation autre que celle imposée par le colonialisme se manifeste dans la quasi-totalité des œuvres d'écrivains algériens, entre autres celles d'Assia Djébar. La revalorisation des valeurs de cette nation se lit à travers la tentative djébarienne de donner une image saisissante du passé de l'Algérie, signe de l'authenticité.

L'importance qu'elle accorde à la culture populaire va aussi dans le sens d'une sensibilisation aux valeurs réelles de la nation, issue du fin fond de la patrie. D'ailleurs, l'écrivaine dévoilera plus tard, de façon explicite son intention de «faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau » (Djébar, 1999: 29). La même tendance se retrouve dans la recherche d'une identité, illustrée dans *Les Enfants du nouveau monde* notamment à travers cette réflexion de Khaled: «Dans notre histoire [...] nous avons toujours eu à résister ; ce peuple s'est toujours formé en se jetant dans le combat, ou en se formant dans l'orgueil...» (Djébar, 1962: 217)

D'autre part, l'idéologie nationaliste s'exprime dans *Les Enfants du nouveau monde*, également à travers les actes de plusieurs personnages qui s'engagent dans la guerre de libération, au détriment de leurs intérêts individuels. Ils sont convaincus que la cause défendue par la Révolution est juste et qu'il faut faire des sacrifices pour sauver l'avenir du pays. Tout ceci nous mène à déduire que cette œuvre sur la guerre n'est pas une simple description de la guerre, car Djébar ne prend pas celle-ci que comme un prétexte favorable pour écrire. Ce qu'elle a

écrit est surtout le résultat logique de ses préoccupations patriotiques. Par là même, nous pouvons constater que dans une certaine mesure la littérature maghrébine d'expression française a une fondation idéologique qui s'inscrit dans un réel parti pris des objectifs de la guerre de libération.⁹ Retenons à ce propos cette interprétation de Ghani Merad:

«La littérature algérienne est un hymne profond à la gloire de l'Algérie martyre, de l'Algérie en lutte pour se retrouver et se reconstruire, pour former un tout uni et libre, c'est une vaste quête de la personnalité, la recherche d'un "moi" enraciné dans l'Histoire et projeté vers un avenir, l'espoir d'un "nous" national. » (Merad, 1976:105)

Conclusion:

Assia Djébar a contribué à contourner la guerre d'Algérie dans ses nuances. L'image de la guerre reflétée par *Les Enfants du nouveau monde* est teintée d'une vision poétique et porteuse d'une charge psychologique. Dans sa description réaliste des plus infimes détails du spectacle de la guerre, Assia Djébar a dépassé le seuil du réalisme et atteint l'originalité en adoptant les notions de réalisme psychologique et de réalisme poétique. Sa tentative s'inscrit dans une progression vers l'harmonisation de l'écrit et du social, ainsi que vers

l'établissement d'un rapport équilibré entre la part de fiction et celle de réalité au sein de l'œuvre littéraire.

L'image de la guerre qu'Assia Djébar exprime dans son roman est également teintée d'une idéologie nationaliste, dans le sens où les interprétations de l'auteur sont dirigées vers la dénonciation du colonialisme et de la violence qu'elle a engendrée par la guerre, ainsi que le rejet de la culture étrangère pour et par l'affirmation de valeurs authentiquement algériennes. Pourtant, Djébar ne se lance pas dans une ample justification, ni une entière légitimation de la lutte pour la libération. Elle procède même à une démythification et une désacralisation de la guerre, en dénonçant les conséquences néfastes d'une telle situation sur l'existence des hommes et des femmes qui la subissent. Nous pouvons donc dire que *Les Enfants du nouveau monde* offre un véritable miroir réflexif, car en plus d'un événement qu'elle perpétue, elle enrichit considérablement la signification philosophique de la guerre.

Bibliographie:

- Bouzar, W (1984). *Lectures maghrébines*. Paris: Publisud.
- Déjeux, J (1975). *La littérature algérienne contemporaine* Paris: Presse Universitaire de France. Coll. «Que sais-je?», N°1604.

⁹ Voir à ce propos l'approche socio-historique de Jean Déjeux dans *Littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs*, chapitre I, panorama rétrospectif.

- Déjeux, J. (1973). *Littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs*. Sherbrooke: Editions Naaman.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent.: En marge de ma Francophonie*. Paris: Albin Michel.
- _____ (1962)-(2012). *Les Enfants du nouveau monde*. Paris: Points. Coll. «Signature», N°P2781.
- Chaulet-Achour, Ch. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Alger: ENAP (Entreprise Algérienne de Presse).
- Merad, Gh. (1976). *La littérature algérienne d'expression française*. Paris: Pierre Jean Oswald.
- Milkovitch-Rioux, C. (2012). *Mémoire vive d'Algérie: Littératures de la guerre d'indépendance*. Paris: Buchet-Chastel.
- Popvic, P. (2011). La sociocritique: Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. *Pratiques*, 151/152 :7-38.
- Sapiro, G. (2007). Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie. *CONTEXTES*, 2, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=165>, consulté le 3 septembre 2013.
- Stora, B. (1997). *Imaginaires de guerre, Algérie-Viêt Nam en France et aux Etats-Unis*. Paris: La Découverte.
- Zima, P. V. (1999). Idéologie, Théorie et Altérité: L'enjeu éthique de la critique littéraire. *Études littéraires*, 31/3:17-29.
- _____ (1985). *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard.
- _____ (1978). *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: Union générale d'Éditions.