

Meriama Rahmani

Université de Cergy-Pontoise, France

En cotutelle avec l'Université de Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, Algérie

E-mail : miryama.mima@gmail.com

## Ô MARIA OU LA REVENANCE MÉMORIELLE DANS LA LITTÉRATURE « POST-MORTEM »

**Résumé :** *La littérature « post-mortem » porte un intérêt considérable pour les thèmes de la mémoire, de l'oubli, de l'héritage et de la transmission mémorielle. La « revenance mémorielle » comme expérience du passé dans le présent répond aux rets du deuil et de la hantise dans l'époque contemporaine. La spectralité du témoignage engage une nouvelle poétique littéraire dans le roman Ô Maria d'Anouar Benmalek, un auteur algérien d'expression française. C'est le récit de la déportation et de l'extermination des Musulmans d'Espagne sous l'Inquisition chrétienne qui trace le parcours des personnages, à la fois vivants et disparus, incarnées sous la figure de spectres qui reviennent et font interruption dans la fiction pour témoigner contre les atrocités du passé. Ainsi, la réapparition des métaphores fantomales imprime une esthétique anachronique qui provoque un brouillage langagier à la narration.*

**Mots-clés :** *mémoire, trauma, spectralité, esthétique de la revenance, « présence-absence ».*

**Abstract:** *The themes of memory, oblivion, inheritance and memory transmission are of utmost interest for post-mortem literature. The “memory remembrance” as a witness of the past emerging in the present renders justice to current mourning and obsession in contemporary times. The spectrality of the testimony engages a new literary poetics in the novel Ô Maria of Anouar Benmalek, a French speaking Algerian author. This is a story of the deportation and extermination of the Muslims of Spain under the Christian Inquisition revolving around living persona and ghastly appearances that choose to dwell amongst the living to bear witness to a forgotten past of atrocities. Thus, the recurrence of ghost metaphors jams the text through a “anachronic” aesthetics.*

**Keywords:** *memory, trauma, spectrality, aesthetic of revenance, “appearance-disappearance”.*

On pense à tous ces gens qui sont morts et qui n'ont jamais été enterrés, ensevelis convenablement, qui sont morts en mer par millions [...] Morts de fatigue sous le fouet, morts de travail et qui n'ont jamais été enterrés, pleurés, dont on n'a pas fait le deuil. Ils sont encore là parmi nous et nous devrions leur prêter davantage d'attention parce qu'ils méritent qu'on porte leur deuil.

Toni Morrison

La littérature francophone et postcoloniale investit des esthétiques variées et inventives sous des modalités et des poétiques diversifiées. Elle porte un intérêt considérable pour le « boom mémoriel » qui caractérise notre époque. L'excès de mémoire<sup>1</sup>, ce passéisme obsessionnel qui hante les générations modernes avec la fin de « l'ère du témoin <sup>2</sup>», ou ce « passé qui ne passe pas <sup>3</sup>» est au cœur de sa nouvelle poétique du témoignage. Les questions de l'archive et de la trace reviennent avec insistance, de même que les thèmes de la mémoire et de l'oubli, de la transmission, de la filiation et de l'héritage mémoriels. Les mécanismes de la mémoire ont été dérégulés au profit de la fabrique d'une mémoire clivée qui orchestre l'idée de disparition et d'effacements des traces qui entravent les possibilités de sa réinvention. Ainsi, faire le deuil, c'est témoigner comme le note Jacques Derrida, le propre du témoignage n'est-il pas de « *devoir se laisser hanter*<sup>4</sup> ? ». Le thème de la « spectralité » comme expérience du passé dans le présent répond aux rets du deuil à l'époque moderne. François Demanze explique ainsi le tourment que ressent l'individu face à ce deuil, il souligne : « l'individu est ainsi désarmé devant le deuil, puisqu'il est dépossédé à la fois de l'être disparu et des techniques et des rites pour en faire le deuil <sup>5</sup>».

De ce fait, la spectralisation du témoignage engage une nouvelle poétique littéraire où la disparition des corps stigmatise un ensauvagement à la mémoire.

L'ambition de notre travail de recherche est de montrer une nouvelle « poétique spectrale » qui stigmatise la littérature algérienne « post-mortem » dont se fait écho le roman *Ô Maria* d'Anouar Benmalek à travers des personnages fantomatiques témoignant du passé et du futur, laissant les lecteurs en suspension : ni vivants ni morts.

Autrement dit, de comprendre le thème de la « revenance » en se posant la question du sens des figures spectrales, l'interprétation que l'on peut donner à cette réapparition, au retour de ce thème dans la fiction contemporaine et postcoloniale et son implication éthique.

Le passé fait irruption dans le présent tel un tourbillon afin de réveiller les figures enfouies, inventer des bribes de mémoires en lambeaux, donner une sépulture aux disparus et leur offrir une nouvelle mort. Ce travail de refiguration de la mémoire dans l'espace spectral de la littérature est explicité par Georges Didi-Huberman qui écrit :

<sup>1</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, « Un ordre d'idée » p. 56.

<sup>2</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Galilée, 1998, p. 31.

<sup>3</sup> Henry Rousso et Eric Conan, *Vichy : un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, « Pour une histoire du XX<sup>ème</sup> siècle », 1994.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 31.

<sup>5</sup> Laurent Demanze, « les possédés et les dépossédés » dans « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » in études françaises, vol. 45, n° 3, 2009, p. 14.

Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la « mémoire involontaire »<sup>6</sup>.

Ainsi le passé n'est jamais complètement passé car il revient hanter le présent dans des « irruptions » et des « ruptures » par le surgissement imprévu du spectre et, modifiant par là même la temporalité du présent pour laisser surgir l'imprévisible et la « discontinuité », qui se manifestent sous la forme du spectre. Ce caractère « anachronique » de la spectralité est explicité par Jacques Derrida qui décrit la présence de l'absent dans la littérature :

Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité encore, et désajustement du contemporain<sup>7</sup>.

Dans ce passage, nous remarquons que le terme de « revenant » est associé ou fait partie intégrante du spectre. La « revenance » désigne toute forme de retour spectral pour qui la temporalité est « intempestive », désarticulée, hétérogène et disjointe. Elle est caractérisée par la discontinuité de l'Histoire et de la mémoire<sup>8</sup>, cet « anachronisme » qui délimite les procédés de représentation de la mémoire dans le récit et ses implications éthiques.

Le roman *Ô Maria* porte les germes de la revivifiance de la « feue » mémoire morisque sous la trajectoire du personnage éponyme Maria qui a subi toutes les exactions de l'Inquisition Chrétienne en 1492. Apportant un lot esthétique d'étrange, d'angoisse et d'« anachronisme », l'auteur parvient à donner corps à une mémoire en transhumance sous le signe de la spectralité quand celle-ci à l'origine est traumatique, raturée, voire meurtrie.

### **Une mémoire spectrale en quête de bribes**

Le spectre apparaît dans notre fiction en tant que figure fantomatique qui surgit du passé pour redonner une voix à une mémoire brûlée par l'injustice du monde, révélant indéniablement la persistance du passé qui fait surface alors qu'on a essayé de l'oublier ou de l'ensevelir. Les spectres pullulent sur la scène littéraire, dans cette immense « nécropole », afin de traduire les exactions du passé traumatique :

---

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, 2000. Minuit, « Critique », p. 13.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993. p.162.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, Entretiens filmés avec Bernard Stiegler, Paris, Galilée, 1996, p. 129.

Maria croise des spectres tapis dans les endroits les plus inattendus : au pied d'une statue, juchée sur une branche, un tas d'immondices, affalés à même le sol... ce bétail d'ombres semble nettement plus nombreux que celui des humains de la cité<sup>9</sup>.

Dans ce roman, les disparus de la tragédie morisque sont en mouvement géographique perpétuel, en errance sans corps ni noms, ne s'en lassent jamais de se cramponner aux vivants ou de voguer sur toute la ville où ils sont nés et ont vécu. Le fantôme de Maria a survolé toute l'Andalousie comme « un oiseau »<sup>10</sup>, contrairement à la période de son vivant où elle était enfermée. L'effacement des morts par une Histoire confisquée est lisible dans ce « bétail d'ombre » qui enclôt l'exposition des corps béants afin de défigurer davantage la disparition de la disparition : faire taire l'inoubliable de ce qui a eu lieu.

Par ailleurs, l'auteur souligne que les spectres « exhalent une impression de solitude et d'accablement encore plus irrémissible que celle qui monte du ghetto des morisques <sup>11</sup> ». La morosité qui signifie à notre sens une « désolation » et un « esseulement <sup>12</sup> » qu'ils dégagent – pour reprendre Hannah Arendt – traduisent une obsession mémorielle en quête de vérité qui pèse lourdement sur leur présent et sur leur passé, se matérialisant ainsi sous le signe de la « revenance » mémorielle.

La mémoire fait office de hantise grandiose. L'auteur nous rappelle dans un autre passage que la mémoire n'est pas définitive, mais qu'elle est en quête effrénée de bribes, de morceaux et de lieux dont elle a été dépourvue. Dans cet espace spectral, Maria demande à sa fille Catalina de lui restituer sa mémoire « empêchée » par l'épouvante qui s'est abattue sur elle :

– Par pitié, raconte-moi qui je suis, Catalina, ou du moins ce dont tu te souviens à mon propos jusqu'au jour de ta disparition, et même au-delà, puisque tu m'as suivie jusqu'à celui de mon exécution.

– Aide-moi, je t'en prie, à rapiécer la tunique de ma mémoire. Rétorque Maria<sup>13</sup>.

Maria, la figure centrale du récit, hante l'imaginaire narratif de Benmalek, mais aussi le lecteur pour « rapiécer » les pièces de puzzle mémoriel morcelés et dérogés par la négation de l'Histoire. La figure du spectre apparaît ainsi dans ces incursions du hic et du nunc d'un passé opaque, celui qui ne passe pas, et c'est seulement parce qu'il ne passe pas qu'il surgit d'une manière débridée, obsessionnelle entre deux univers socio-temporels différents vie/mort et passé/ présent.

La caractérisation des figures fantomales sur le mode spectral ne traduit pas essentiellement l'omniprésence des personnages fantomatiques dans la narration,

<sup>9</sup> Benmalek Anouar, *Ô Maria*, Paris, Calman Lévy, 2015.p. 361.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>12</sup> Hannah Arendt, *Questions de philosophie morale (1965–66)*, dans *Responsabilité et jugement*, Payot, 2005, pp. 125 à 128. Traduction de Jean-Luc Fidel. La possession de soi-même.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 470.

mais relève de l'imaginaire de leur douleur que traduit l'auteur dans sa fiction quand celle-ci atteint son acmé, se révélant ainsi telle une image spectrale.

### **La douleur : une image spectrale**

Dans le récit, la douleur est extrêmement ressentie par les personnages morisques soumis à l'injustice de l'Inquisition espagnole. La terreur et son corrélat, la douleur qui fabrique un climat de « ni-vivant » et de « ni-mort », semble s'approprier l'espace de la narration pour imprégner une atmosphère de disparition à venir. Le spectre de Maria sombre dans une situation kafkaïenne où souffrance et abattement deviennent les conditions de vie fantomale. L'auteur souligne :

La douleur est là, imposant son joug aux membres, aux viscères, au crâne absents. Mais ce n'est plus la douleur du feu. Celle-là est déjà, ô surprise, infiniment lointaine ! La nouvelle sensation est différente, massive quoique diffuse : on dirait une soif monstrueuse, impossible à étancher, étendue à tous les sens, sauf que plus aucun de ces sens n'a de réalité<sup>14</sup>!

Dans cette citation, l'auteur décrit et explique d'une manière très empathique cette « soif monstrueuse impossible à étancher » causée par la violence que subit Maria. L'auteur devient lui-même le spectre de cette douleur car placé sous le joug de l'incompréhension et de l'invisibilité, et est angoissé face à la rémanence de la douleur que subit son personnage. Cette douleur comme métaphore de la mémoire traumatique devient obsessionnelle et occupe toute la narration. Dans un autre passage du roman, on lit :

La douleur semble galoper, éperdue, en quête d'un paroxysme, tâtonnant pour s'emparer des recoins indemnes, se substituant peu à peu à l'étrange substance de ce corps que le spectre ressent à présent comme une vapeur semi-solidifiée à l'abjecte consistance de morve<sup>15</sup>.

La prééminence de cette douleur qui obsède la narration traduit la hantise d'un passé qui n'est pas encore assouvi par la mémoire et assumé par l'Histoire. Ainsi, la mémoire qui est en quête d'un « paroxysme », celui de sa reconnaissance, se fait dans et par la douleur. Cela est expliqué par le brouillage langagier qu'elle provoque à la fiction : une écriture de la monstration qui porte les marques de l'amputation corporelle.

De surcroît, la démesure engendrée par cette douleur mémorielle s'avère être un phénomène poétique de la revenance que nous allons expliciter dans la suite de notre analyse.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 21–22.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 366.

## L'ivresse mémorielle, une image spectrale

Dans *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* Jean-Bernard Vray souligne que la spectralité ne peut apparaître que par « le travestissement, la déformation, le décalage, de la même manière que la pulsion inconsciente quand elle apparaît à la conscience <sup>16</sup>». Maria, pour se libérer de son effroi, se blottit contre un couple, sème la peur pour se venger contre celle-ci. Se sentant allègrement jouissante de son comportement, elle se sent tout d'un coup coupable de son geste. L'auteur souligne :

La créature frissonne ; elle se sent tel un fauve affamé venant enfin de tremper son museau dans le cou de la bête tuée. Et le sang qu'elle lape, c'est la peur des autres, [...] Puis l'ivresse radieuse, comme explosant sous l'effet de son excès, se métamorphose en une mixture de sensations toutes plus atroces les unes que les autres : brûlures ; gelures ; coups de poignards déchirant une chair qui, pour ne plus exister, n'en reste pas moins misérablement sensible ; écartèlement des bras et des jambes, plus féroce que si elle en était encore pourvue<sup>17</sup>.

Dans ce passage, le spectre de Maria sombre dans une « ivresse » comme pour se chercher et se débarrasser de ses réminiscences traumatiques. L'auteur utilise une série de termes (ivresse, fauve affamé, brûlures, etc.) permettant de constituer une sorte de nébuleuse, propre à la condition contingente de l'être humain sous le Moloch totalitaire. Autrement dit, le souvenir du passé cruel matérialisé dans le corps meurtri et violenté de Maria, sa mémoire qui la hante sempiternellement même dans l'Au-delà se traduisent par des obsessions, de la démesure, une angoisse, voire la hantise d'un passé à l'attente d'un « narrateur ». Cette poétique de la résonance spectrale cherche irrévocablement à produire ses effets sur les lecteurs, à les héler, à revendiquer leur passé pour ressusciter leur mémoire.

Par ailleurs, s'interroger sur la question de la transmission de la mémoire c'est tenter de comprendre la manière dont s'effectue le travail de mémoire. Nous proposons une lecture de l'héritage mémoriel qui relève d'un imaginaire de la spectralité.

## L'héritage mémoriel comme figure spectrale

Selon la conception derridienne de la spectralité, les fantômes constituent une descendance de la mémoire. Le spectre fait partie de notre héritage familial, il est le deuilleur de toutes les mémoires brûlées, le descendant des disparus en tant que revenant afin de dire les secrets enfouis de l'Histoire. Laurent Demanze

<sup>16</sup> Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 365.

ne manque pas de rappeler cette revenance des figures du passé pour parler du présent. Il souligne :

[...] C'est le deuil d'un autre qu'endosse l'héritier : le deuil d'un autre, non seulement parce qu'il assimile les figures de l'ascendance, mais aussi parce que les autres, sa mère en l'occurrence, voient en lui la figure renouvelée des disparus, au point de le contraindre inconsciemment, par la rumeur des discours familiaux et des tacites injonctions sociales, à répéter les gestes antérieurs<sup>18</sup>.

Ainsi, lorsqu'une mémoire tourmentée n'a pas pu faire son deuil, les fantômes du passé reviennent en « héritiers » pour combler les gouffres d'une mémoire originelle dévastée. L'héritage constitue une voie testimoniale indubitable pour reconstruire la mémoire du passé. L'héritage, comme une dette spectrale, s'accomplit en effet par l'investissement des futures générations à l'égard des disparus de l'Histoire. Dans notre roman, le personnage Juan arbore la posture d'un deuilleur, il essaie frénétiquement de restituer la mémoire de sa maman brûlée vive sur un bûcher. Il procède ainsi par peindre itérativement son portrait, mais il échoue. Cela renvoie à cette mémoire « empêchée », voire absente, qui se lit dans l'historiographie des vainqueurs. Il insinue ainsi à Don Miguel, le personnage qui l'a violée et qui l'a peinte luxueusement nue, de ne jamais l'oublier : « – Souviens-toi, ordure, de la petite Maria, la fille chérie de Francisco et d'Isabel ! Eructa Juan en poussant du pied l'homme à bas de son escabeau <sup>19</sup> ». Le deuil qui n'a pas été possible pour Maria, et/ou la mort qui n'est pas passée sont immanquablement expliqués dans ce passage. Juan insiste sur le fait de ne pas l'oublier et de ne pas oublier ses origines morisques. Il est l'héritier de cette mémoire « féminine » mise à l'oubli et *en sus*, celui qui la transmet afin de la rendre vivante, comme le note Jacques Derrida :

L'héritage, c'est ce que je ne peux m'approprier, ce qui me revient et dont j'ai la responsabilité, qui m'est échu en partage, mais sur quoi je n'ai pas de droit absolu. J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre : que cela choque ou non, il n'y a pas de droit de propriété sur l'héritage. Je suis toujours le locataire d'un héritage. Son dépositaire, son témoin ou son relais...<sup>20</sup>.

Par ailleurs, la revenance mémorielle marque sa présence dans le roman par le dévouement de l'auteur à vouloir exhumer les déficits d'une mémoire sacrée exposée aux risques de l'oubli.

---

<sup>18</sup> Laurent Demanze, «Les possédés et les dépossédés», *op. cit.*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, pp. 124–125.

## L'écrivain face aux fantômes du passé

Le retour de l'Absent qu'on définit par « revenance mémorielle » se voit tel un métier auquel s'adonne l'écrivain. Toute une « gymnastique cérébrale » participe à l'engouement de ce métier. L'imagination, les spécificités de la description et la force poétique sont des marques propres à une obsession incommensurable pour la reconstruction du passé, comme le confirme Stéphane Chaudier :

Le retour du nom, le retour des temps et des lieux qui tourbillonnent dans l'esprit définissent la « revenance romanesque », laquelle est affaire de « métier » – car il faut être romancier ou amoureux pour s'y abandonner, comme il faut être humain, trop humain, pour croire en ses vertus<sup>21</sup>.

La charge<sup>22</sup> et le poids du passé reviennent avec insistance chez Anouar Benmalek qui, assommé par un vertige mémoriel, exprime une dette envers un passé décimé qui n'est pas encore révolu car les disparus ont besoin de leur offrir une nouvelle mort baignée de véracité et d'intelligibilité et ce, en forme de tombeau littéraire. Ainsi, dans notre fiction l'écriture qui s'apparente à une dimension du tragique produit une image spectrale

## L'écriture comme trace spectrale

La transcription de l'expérience du passé réside dans l'acte de l'écriture romanesque. Comme une trace spectrale<sup>23</sup>, l'écriture d'une absence mémorielle devient la seule énonciation possible. L'écriture se laisse manier comme effet de spectralité ou trace spectrale quant à l'inattendu et au simulacre qu'elle investit<sup>24</sup> dans sa fiction, dans cette aire d'« inquiétante étrangeté » où le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible, le vivant et le mort se rejoignent et créent un imaginaire fantasmatique. Jean François Hamel souligne :

Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail de deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus

<sup>21</sup> Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité », in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 216.

<sup>22</sup> Paul Ricœur rappelle l'association heideggerienne entre la dette et l'idée de « charge », de « poids », de fardeau in Paul Ricœur, *La Mémoire, L'histoire l'oubli*, Édition du Seuil. 2000, p. 497.

<sup>23</sup> « La trace, c'est l'expérience même, partout où rien ne se résume au présent vivant et où chaque présent vivant est structuré comme présent par le renvoi à l'autre ou à autre chose, comme trace de quelque chose d'autre, comme renvoi-à. De ce point de vue-là, il n'y a pas de limite, tout est trace. Ce sont des propositions que certains ont jugées un peu provocantes. J'ai dit que tout est trace, que le monde était trace, que l'expérience était trace, que ce geste est trace, que la voix est une écriture, que la voix est un système de traces, qu'il n'y a pas de hors-texte, et qu'il n'y a rien qui borde en quelque sorte, de l'extérieure, cette expérience de la trace. » in Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir – Écrits sur les arts du visible, 1979–2004*. La Différence, 2013, p. 69.

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.



conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique<sup>25</sup>.

Benmalek utilise sous plusieurs figures spectrales des modalités et des procédés esthétiques qui définissent les contours d'une écriture possible au temps de l'invisibilité et de l'ineffable. La littérature est en effet ce mystère qui hante l'univers réaliste contemporain par sa spécificité de « l'anachronisme » dont parle Giorgio Agamben qui souligne que la contemporanéité est « très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme <sup>26</sup>».

Ce « déphasage » et cet « anachronisme » dont parle Agamben sont ces écarts qui définissent même le temps présent. Il s'agit davantage d'une fuite vers le passé ou vers le futur, dans le simulacre, dans l'inattendu ou dans cette absence que désigne Jacques Derrida par spectralité

Dans le roman *Ô Maria*, la poétique figurale de la spectralité se montre par l'intrusion des figures spectrales – qui devraient rester enfouies – en formes de travestissement et d'« anachronisme » faisant du temps présent, passé ou futur une dimension a-temporelle. L'irruption hors-temps du « visible » et de l'« invisible » crée un brouillage textuel détournant ainsi l'éthique de la narration. Le lecteur semble être désorienté face à ce tournis temporel et ne sait plus où situer sa lecture. Ce surgissement du spectral désigne en effet celui du texte incomplet, voire absent.

Des voix fantomatiques viennent interrompre la progression narrative et font écho à la solitude du protagoniste, Maria, qui devient alors un réceptacle de la nostalgie de tout ce qui n'a jamais pu advenir. Dans un passage du roman, pour se faire entendre à la fois par les siens encore vivants et par les autres spectres l'entourant, elle projette un cri. Il s'agit du cri

le plus effroyable, dit l'auteur, qui se dispose à être un long hurlement sans pauses, pour alerter tout ce qui existe de l'insupportable brutalité qui lui est infligée. Mais se réduit à n'être qu'un piètre silence, puisque rien, évidemment, ne jaillit de la bouche immatérielle<sup>27</sup>.

Maria veut ainsi « alerter » toute l'humanité pour témoigner contre cette brutalité sans fin. Ce « cri de mémoire » ne s'avère être qu'un « piètre silence » pour une femme dont la langue fut coupée. L'expérience de la douleur modifie irrévocablement l'expérience du corps dans le sens où Maria possède à présent un corps étranger qui lui échappe et qu'elle ne peut contrôler. Ainsi, l'auteur réduit le cri de Maria – cette voix comme expression du traumatisme – à un silence dans

---

<sup>25</sup> Jean François Hamel, *Revenance de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Minuit, 2003, p. 231.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>27</sup> Anouar Benmalek, *Ô Maria, op. cit.*, p. 366.

cet univers spectral pour dire que la mémoire n'est pas définitivement achevée, même dans le monde invisible, celui qui constitue un écueil de la représentation. Il substitue ainsi sa voix engagée à celle d'une voix spectrale, minorée et triturée par les méandres de l'Histoire afin de recomposer la mémoire déficiente. Comme le note Georges Didi-Huberman, la spectralité « décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie, elle l'anachronise <sup>28</sup> ». Quand il entend jaillir de sa fiction la voix de son protagoniste, celle-ci l'« assiège <sup>29</sup> », le déstabilise par sa « présence-absence », devient insituable et le rend incontrôlable. Il s'agit ainsi d'une revenance « anachronique » qui bondit de l'orbe de la fiction, comme le décrit Jacques Derrida dans un entretien avec Anne Roger :

Je suis là seulement quelqu'un, comme d'autres, cherche son lieu, et ne parle pas depuis un lieu déjà identifiable. Quand la voix tremble, quand on entend cette voix, on entend une voix qui ne se localise pas ; elle se fait entendre parce que son lieu d'émission n'est pas fixé. Je dirai, d'une manière elliptique, que, quand une voix a son lieu, localisable dans un champ social, on ne l'entend plus ; quand on l'entend, elle, c'est une voix de fantôme, une voix qui cherche son lieu comme un feu follet ; alors on entend la voix elle-même ; quand on entend une voix au téléphone, à la radio, on ne voit pas d'où elle vient, et celui ou celle qui semble être porte-voix pour cette voix, on ne sait pas d'un savoir assuré où ni qui il/elle est ; le porte-voix ne le sait pas lui-même<sup>30</sup>.

Le récit devient ainsi spectral dans la mesure où il acquiert un effet de catapulte sur le lecteur et notamment sur l'auteur en faisant « écho » des voix spectrales.

En guise de conclusion, nous dirons que le spectre est le miroir d'une société qui se positionne difficilement par rapport à son passé. Il désigne la façon dont l'individu contemporain négocie son rapport au passé. Cette mémoire « empêchée » qui est forcée de faire retour, ré-ouvre les portes du passé et donne l'opportunité à des écrivains de la trempe d'Anouar Benmalek de constituer une nécropole romanesque où la revenance mémorielle se révèle être un lieu inexorable au passé. Ces lieux « anachroniques » d'angoisse et d'incertitudes se matérialisent ainsi dans des lieux de possibilités fictionnelles permettant à la mémoire brûlée la possibilité de s'exhumer en désacralisant « l'inquiétante étrangeté » qui la soumet aux risques de l'oubli. Les spectres sont ainsi les emblèmes portant le poids d'une « énorme peine <sup>31</sup> », les porte-voix, ou plutôt les porte-silence, d'un passé absent.

<sup>28</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 85.

<sup>29</sup> Nous avons fait référence au titre du roman d'Assia Djebar intitulé *Ces voix qui m'assiègent*, Ed. Albin Michel, 1999.

<sup>30</sup> Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 144–145.

<sup>31</sup> Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Ed. Minuit, 1969, p. 136.

Ils surgissent après les événements tragiques et pendant les faillites du travail de mémoire canalisés par le deuil et la transmission mémorielle. Ainsi, l'œuvre littéraire reproduit par l'alliance de l'imagination et de la mémoire un espace de perméabilité où tout devient possible – elle permet à la mémoire douloureuse qui l'a créée, l'opportunité d'un retour symbolique de se reconstituer, de se donner à voir, de pointer sur l'indicible du trauma originel refoulé, celui-là même qui a empêché son deuil.

## LITTÉRATURE

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, [1998], trad. Française, Pierre Alferi, Paris, Payot, 1999.

Arendt, Hannah, *Questions de philosophie morale (1965–66)*, dans *Responsabilité et jugement*, Payot, 2005. Traduction de Jean-Luc Fidel. La possession de soi-même.

Aubry-Morici, Marine et Cucci, Silvia, *Spectralité dans le roman contemporain, Italie, Espagne, Portugal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

Benmalek, Anouar, *Ô Maria*, Benmalek, Paris, Le Livre de Poche, 2008

Demanze, Laurent « les possédés et les dépossédés » dans « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » in études françaises, vol.45, n° 3, 2009.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967.

Derrida, Jacques, *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979–2004, La Différence*, Paris, 2013.

Derrida, Jacques, *Echographies de la télévision*, Entretiens filmés avec Bernard Stiegler, Paris, Galilée, 1996.

Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

Didi-Huberman, Georges et Niki Gianari, *Passer, Quoi qu'il en coûte*, Paris, Éditions de Minuit 2017.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

Duras, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Hamel, Jean François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Robin, Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

Rouso, Henry & Conan, Eric, *Vichy : un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

Vray, Jean-Bernard, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2012.

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

Мериама Рахмани

О МАРИЈА ИЛИ АВЕТИ ПРОШЛОСТИ У  
„САБЛАСНОЈ“ КЊИЖЕВНОСТИ  
(Резиме)

Фокусиран на роман *О Марија* алжирског франкофоног писца Анвара Бенмалека, рад се бави наративним поступцима који су у функцији преносника потиснутог и трауматичног историјског памћења. Ослањајући се на теоријска разматрања Диди-Хабермана и Жака Дериде, ауторка показује како писац, приповедајући о прогону и страдању покатоличених муслимана у Шпанији за време инквизиције, поставља нове координате теме сећања и заборавља, градећи поетику „сабласног“ сведочења у којој се ликови налазе на размеђи света мртвих и света живих и појављују се као авети прошлости које продиру у садашњост да би сведочиле о страховима прошлости. Фигуре сабласти служе писцу да укаже на потиснуте трауме једног друштва и његов проблематичан однос према својој прошлости, што роману даје и моралну импликацију.

**Кључне речи:** памћење, траума, спектрално, естетика сабласног, присуство-одсуство.

Примљено 10. децембра 2018, прихваћено за објављивање 10. децембра 2020. године.