

Guerre, folie et écriture : la métaphorisation du trauma colonial dans Les jardins de cristal de Nadia Ghaem

Anissa Talahite-Moodley

Volume 8, Number 2, 2024

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1114982ar>

DOI: <https://doi.org/10.29173/cf832>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anglais, langues et cultures, Mount Royal University

ISSN

2291-7012 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Talahite-Moodley, A. (2024). Guerre, folie et écriture : la métaphorisation du trauma colonial dans Les jardins de cristal de Nadia Ghaem. *Convergences francophones*, 8(2), 70–82. <https://doi.org/10.29173/cf832>

Article abstract

Les jardins de cristal (1981) de Nadia Ghaem nous donne l'occasion de comprendre et d'apprécier les modalités d'écriture du trauma colonial dans une mise en texte de la guerre qui l'évoque sans la représenter directement. En effet, ce roman fait remonter à la surface le trauma enfoui dans la mémoire collective de la guerre d'indépendance algérienne au moyen d'une structure narrative et de procédés textuels privilégiant la polyphonie. La dimension intertextuelle de ce roman souligne également la remontée vers la conscience de ce qui a été réprimé ou refoulé. C'est au moyen de cette approche dialogique que Ghaem dans Les jardins de cristal nous propose une réflexion sur les relations complexes entre la guerre, la folie et l'écriture.

© Anissa Talahite-Moodley, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

Guerre, folie et écriture : la métaphorisation du trauma colonial dans *Les jardins de cristal* de Nadia Ghalem

Anissa Talahite-Moodley
Université de Toronto, Canada

La littérature algérienne a souvent fourni un espace de réflexion sur la mémoire du passé colonial et plus précisément sur celle de la guerre d'indépendance algérienne¹ (1954-1962), guerre qui a fait couler beaucoup d'encre mais sur laquelle pèsent encore beaucoup de silences. De nombreuses études se sont attachées à mettre en lumière la « mémoire vive » (Milkovitch-Rioux 13) de cette guerre à travers les écrits littéraires. En effet, ce type de récit intervient là où les faits historiques ne suffisent pas pour comprendre les effets du trauma car celui-ci s'exprime dans un langage que l'on peut qualifier de « littéraire » dans la mesure où il s'agit d'« un langage qui défie, à l'instant même où il la réclame, notre compréhension » (Caruth 10). Ainsi, par la transformation qu'ils font subir au trauma historique, ces textes sur la guerre d'indépendance algérienne nous laissent entrevoir ce que la psychanalyste Karima Lazali nomme la « zone blanche de la mémoire » (*Le trauma colonial* 95). C'est plus précisément par le biais de la métaphorisation de ce trauma, que « ce qui est tu dans les paroles singulières revient s'inscrire dans le texte littéraire » (28). *Les jardins de cristal* (1981) de Nadia Ghalem nous donne l'occasion de comprendre et d'apprécier les modalités d'écriture de ce trauma dans une mise en texte de la guerre qui l'évoque sans la représenter directement. En effet, ce roman fait remonter à la surface le trauma enfoui dans la mémoire collective de la guerre d'indépendance algérienne au moyen d'une structure narrative et de procédés textuels privilégiant la polyphonie. De plus, la dimension intertextuelle de ce roman souligne la remontée vers la conscience de ce qui a été réprimé ou refoulé, aspect que l'on retrouve souvent dans les œuvres de fiction traitant d'expériences traumatiques coloniales, car « l'intertextualité reproduit et dramatise puissamment le processus politique par lequel les anciens peuples colonisés revendiquent leurs propres réalités » (Whitehead 89).² C'est au moyen de cette approche dialogique que Ghalem dans *Les jardins de cristal* nous propose une réflexion sur les relations complexes entre la guerre, la folie et l'écriture.

Nadia Ghalem est l'une des pionnières de la littérature de la diaspora algérienne au Canada où elle réside depuis 1965 et où elle a publié plusieurs romans, recueils de nouvelles et de poèmes, romans pour la jeunesse et essais de

¹ Les termes visant à désigner cette guerre sont nombreux, selon les orientations idéologiques : « guerre d'Algérie », « guerre d'indépendance nationale », « révolution » (« tawra » en arabe). Nous emploierons ici « guerre d'indépendance algérienne » généralement jugé le plus neutre (Namane 83).

² Traduction de l'autrice: « Intertextuality powerfully mimics and dramatises the political process, whereby those who were formerly colonised reclaim their own realities. »

critique littéraire.³ Son œuvre se caractérise par une vision humaniste, pacifiste,⁴ et réunificatrice, qui s'exprime dans une écriture de l'intime centrée sur le monde intérieur de personnages, souvent féminins et en quête de soi. Comme ses compatriotes, Ghalem continue de s'inspirer de l'histoire de son pays natal, l'Algérie, espace symbolique qui sous-tend la grande majorité de ses textes. En 1981, elle publie son premier roman, *Les jardins de cristal*, qui, tout comme le reste de son œuvre, reste encore peu connu des lecteurs et des critiques littéraires.⁵ Les quelques études qui existent sur *Les jardins de cristal* ne se sont que très peu penchées sur l'importance de la dimension collective ancrée dans l'histoire coloniale du récit de Chafia, préférant voir dans sa révolte une lutte individuelle contre la folie liée à sa condition de femme.⁶ Certes, la révolte féminine joue un rôle important dans la vision de Ghalem, mais elle nous semble faire partie d'un cadre plus large lié au trauma colonial de l'histoire de l'Algérie qui hante ce roman.⁷ *Les jardins de cristal* (1981) retrace le long et douloureux parcours de Chafia, la narratrice principale et protagoniste internée dans un hôpital psychiatrique. L'histoire est narrée à la première personne par la protagoniste-narratrice adulte installée à Montréal, mais l'action se déroule principalement dans un hôpital psychiatrique en Amérique, sans plus de précision sur sa localisation. Le récit de cette hospitalisation opère un retour sur une enfance douloureuse dans un pays meurtri par la guerre pour en dire ses traumatismes.

Une mise en abyme thérapeutique

Les jardins de cristal est structuré en trois moments non différenciés par des chapitres : le récit de l'enfance de Chafia marquée par la guerre qui est intercalé avec celui de son séjour à l'hôpital psychiatrique (1-36), une deuxième partie consacrée en grande partie à l'hôpital, la maladie et la présence du « docteur » (37-74), et une dernière partie correspondant à la guérison de Chafia et à l'évocation de la mère et des femmes de façon plus générale (75-fin). L'histoire débute par un prologue dans lequel une première narratrice, qui ne sera pas nommée, nous explique le contexte de son récit. Elle introduit le personnage de Chafia, une artiste de Montréal rencontrée chez des amis et qui s'était tout de suite prise d'amitié pour elle. Ensemble, elles avaient fait un voyage à New York pendant lequel la narratrice lui avait annoncé son prochain départ pour Paris. Chafia lui avait alors demandé

³ Nadia Ghalem est aussi connue en tant qu'animatrice, chercheuse et intervieweuse pour Radio-Canada et Télé-Québec.

⁴ Lilyane Rachédi indique que le parcours de Ghalem a été marqué par sa lecture de la biographie de Gandhi (75).

⁵ Ghalem a également publié un roman pour la jeunesse intitulé *Un jardin dans la guerre* (2009) retraçant l'enfance d'une fillette se déroulant dans diverses régions d'Algérie pendant les années de guerre (1954-1962).

⁶ Voir par exemple les analyses de Jean Déjeux, de Marie-Françoise Chitour, ou plus récemment celles de Najib Redouane et Yvette Szmidt.

⁷ Comme le démontre la théorie de l'intersectionnalité telle que formulée par Kimberlé Crenshaw, les questions de genre prennent toute leur signification lorsqu'elles sont interprétées en relation avec d'autres paramètres, tels que les considérations de classe et de domination coloniale ou raciale, qui les sous-tendent.

d'aller voir sa mère qui y résidait pour lui apporter des nouvelles ainsi qu'une lettre, de petits cadeaux, et un manuscrit. Le rôle de cette narratrice initiale, qui n'apparaît que dans le prologue et restera anonyme, est de lire et en partie traduire en arabe dialectal la lettre et le récit de Chafia à sa mère illettrée. Le prologue se termine par la lettre de Chafia à sa mère reproduite dans son intégrité. Il est suivi d'un récit principal intitulé *Les jardins de cristal* (tout comme l'ensemble du livre de Ghalem) et qui représente le manuscrit de Chafia écrit à la première personne.

Cette structure narrative a la particularité donc d'inclure non seulement trois narratrices mais aussi deux lectrices dans le récit : la mère de la narratrice à qui le manuscrit est destiné et l'amie anonyme qui s'est chargée de le lui lire, toutes deux étant activement impliquées dans la narration. Le récit est ainsi présenté d'emblée comme le travail de deux femmes à l'écoute de Chafia. Cette présence de femmes qui parlent et s'écoutent ne va pas sans rappeler d'autres textes féminins algériens polyphoniques comme *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar. C'est dans la préface de cette collection de nouvelles que Djébar préconise une méthode qui faciliterait le dialogue solidaire entre femmes en permettant à l'écrivaine de « [n]e pas prétendre 'parler pour', ou pire 'parler sur', à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit » (8-9). Comme l'explique Djébar, il s'agit d'établir une pluralité dans la voix des femmes afin d'établir des rapports plus égalitaires :

... je dis que l'essentiel, c'est qu'il y ait deux femmes, que chacune parle, et que l'une raconte ce qu'elle voit à l'autre. La solution se cherche dans les rapports de femmes. J'annonce cela dans mes textes, j'essaie de le concrétiser dans leurs constructions, avec leurs miroirs multiples (Mortimer 205)

En faisant appel à une narratrice et une lectrice-traductrice, Ghalem propose donc une méthode à plusieurs niveaux et innovante, inscrivant ainsi son texte dans un mouvement dialogique impliquant trois femmes : une qui écrit, une qui lit/traduit et une qui écoute. Cette mise en structure narrative polyphonique est aussi à mettre en relation avec le thème de la parole libératrice et thérapeutique au cœur de ce récit car elle « reproduit à travers le subterfuge de la mise en abyme la situation de cure psychanalytique. En effet, le premier « je » énonciateur qui ouvre le récit se distingue du second, qui constitue le « je » autobiographique de Chafia, la principale instance narrative » (Casado 280). D'emblée, le récit introduit une distanciation qui permet à Chafia d'avoir un regard critique par rapport à elle-même et aux autres. Ainsi, dès l'ouverture du roman, une voix plurielle s'impose. Tant dans sa forme que dans sa thématique, ce récit met en scène des voix de femmes à travers une structure qui positionne celles-ci en tant que productrices de sens, qu'elles soient narratrices, lectrices, auditrices ou traductrices (Talahite-Moodley 108). Il s'agit avant tout d'une parole polyphonique essentiellement féminine qui déstabilise, au niveau représentationnel, le discours autoritaire du médecin psychiatre confinant la narratrice-protagoniste dans des schémas préétablis. Ainsi, le dialogue mis en place dans la narration du roman permettra une remise en question de la folie de Chafia qui est loin d'être décrite dans le roman comme étant

une pathologie ainsi que de son aliénation au sens large du terme. En effet, c'est à l'institution médicale que Chafia s'adresse dans ce récit en dénonçant ses pratiques inhumaines et dominatrices. Comme nous le verrons plus tard, la présence de la mère avec qui Chafia est constamment en dialogue, et celle des femmes de façon plus générale, jouent un rôle clé dans ce processus de libération.

Une enfance meurtrie par la guerre

Bien qu'il ne soit nommé que vers la fin du récit (123), tout laisse à penser – au-delà du contexte biographique du roman – que le pays natal de Chafia est l'Algérie :

Et d'abord, mon pays. Quand je pense à lui, je le revois coincé entre la terre rouge et ocre de la vieille Afrique et le ciel si profondément bleu, avec ses nuages si sûrement blancs que l'âme y respire les vapeurs grisantes de ce doux mensonge qui dissimulait la triste mouvance des hommes pris dans l'inévitable et sanglante toile de la guerre (17-18)

Le récit débute avec le souvenir d'un père qu'un séjour dans les camps de prisonniers avait « brisé » et le silence d'une mère résignée à subir sa violence.⁸ Avec le retour du père, la guerre fait une entrée fracassante dans le texte au début du récit lorsque le père à la fois aimé, attendu, redouté et haï par sa fille :

Moi, je l'attendais et je l'aimais, avec de la haine bien sûr. J'avais mis dans cette attente toute la ferveur de mes six ans, et il ne restait de mon rêve qu'un éclat roux sur des bottes brunes et des éclaboussures de sang (12)

Cependant, ce contexte est brouillé par le fait que cette guerre, qui rappelle par son trauma la guerre d'indépendance algérienne, n'est pas nommée.⁹ Par ailleurs, l'absence de différenciation entre la violence paternelle et celle de la guerre établit un parallèle entre la domination masculine exercée au sein de la famille et celle exercée au niveau des institutions, thème-clé de ce récit. Le premier souvenir de cette enfance est une scène de violence conjugale marquée par l'image du sang de la mère que celle-ci essuie sur la jupe de flanelle pâle de Chafia. Cette « goutte de guerre » (11), métaphore qui fait écho aux « éclaboussures de sang » sur les bottes du père, annonce le procédé d'énoncé de ce roman qui consiste à substituer les signifiants (« sang » et « guerre » dans ce cas), métaphorisant ainsi le trauma colonial.

Après avoir évoqué un père que la guerre avait « entouré d'un espace vide » et infranchissable, une mère résignée, et un grand-père à la présence réconfortante

⁸ La dimension autobiographique du roman et le fait qu'il débute au moment où la narratrice est dans sa petite enfance laissent à penser qu'il s'agit ici d'une des guerres auxquelles des milliers d'Algériens mobilisés par l'armée française pendant la période coloniale ont participé (la deuxième guerre mondiale, la guerre d'Indochine ou l'insurrection de Madagascar), l'auteur ayant indiqué dans plusieurs entretiens que son père était officier dans l'armée.

⁹ L'absence de nom attribué à cette guerre rappelle également la guerre d'indépendance algérienne John Talbott introduit le terme de « guerre sans nom » pour la décrire en 1980 dans son livre, *A War without a name: France in Algeria 1954-1962*, expression qui sera reprise par de nombreux critiques.

qui en mourant avait laissé la maison « vide et froide » (12), Chafia fait le bilan de sa vie. L'« espace vide » qui entoure le père et caractérise la maison familiale s'apparente à la « zone blanche » de la mémoire qui caractérise « le signifiant Algérie » ainsi que le décrit Lazali dans *Le Trauma colonial* (95). Il s'agit d'une mémoire *trou-matique*, expression lacanienne caractérisant l'« absence de trace mémorielle, à commencer par son caractère innomé » (Lazali 9, 97).¹⁰ Dans ce contexte, la reconstitution précise des faits semble quasiment impossible. En effet, Chafia se situe dans une perspective beaucoup plus large et avant tout métaphorique : « Chers parents, me voilà, des siècles plus tard avec le souvenir de vous » (13). Elle balaye ainsi tout contexte historique aux dimensions réalistes pour donner à son propos une perspective mythique (« des siècles ») (13), suggérant ainsi que la reconstitution historique du passé ne peut avoir lieu tant que la présence du trauma entrave sa chronologie et son souvenir. On peut ainsi déceler dans le langage du roman une réticence à parler de la guerre d'indépendance de l'Algérie de façon historique ou référentielle. Ce n'est qu'au moyen d'une transposition métaphorique que Chafia pourra tenter de décrire cette guerre innommable :

La guerre, cette araignée gluante qui traque la moindre trace de joie et en suce la substance dans le cœur des hommes au point qu'ils conservent le regard immensément triste d'une enfance nostalgique. Mon pays. Ce premier et effroyable amour (18)

L'usage de la métaphore animale de l'araignée fait place au référent (« mon pays ») pour dire l'abjection qui se transformera plus tard en une haine de soi dont Chafia aura du mal à se défaire. On passe de « la guerre » à « mon pays » au moyen de cette transposition syntaxique et symbolique qui crée une fusion entre l'Algérie et la guerre et fige le sujet dans une implacable nostalgie.

À d'autres moments, Ghalem évoque la condition des Algériens en établissant un parallèle avec celle d'autres peuples colonisés. Elle décrit par exemple son père en ces termes :

... un disparu qui a laissé ni son nom, ni son adresse, et qui, à cause du contexte où il a vécu, n'a même pas pu transmettre son message. Il est cet Indien tellement déçu de sa prairie transformée en parking qu'il a préféré se brûler la cervelle à coup d'eau de feu (86)

Ce père, dépossédé de sa mémoire en raison de ce que Ghalem nomme de façon imprécise « le contexte où il a vécu » se rapproche de « l'Indien » par son effacement. De nouveau, le trauma colonial est évoqué de façon indirecte, cette fois au moyen d'un rapprochement métaphorique (« il est cet Indien ») entre le père et les peuples autochtones d'Amérique. Le suicide de l'« Indien », comme celui (implicite - réel ou symbolique) du père de Chafia, peut être interprété à la lumière des « catastrophes subjectives liées à la disparition du père comme référent

¹⁰ Lazali reprend l'idée de Lacan lorsqu'il écrit dans *Le Sinthome* : « le langage est lié à quelque chose qui dans le réel fait trou » (16).

symbolique »¹¹ (Lazali 72). Par exemple, dans le cas de l'Algérie, la destruction des généalogies causée par l'introduction de l'état civil français en 1882 et les « renominations » patronymiques des Algériens font partie d'un trauma lié à la filiation que l'on retrouve dans de nombreux textes littéraires algériens.¹²

Le corps, la guerre et la folie

Partout dans le roman, le corps et les images liées à la corporalité occupent une place centrale lorsqu'il s'agit d'évoquer la guerre et le pays natal. Décrite de manière non-référentielle, l'Algérie est pour la narratrice « ce premier et effroyable amour » violenté par la guerre qui devient quelques phrases plus loin « ce pays de marées humaines, loqueteuses et hurlantes, parfumées de l'odeur vanillée des corps vivants que la chaleur et la fureur mouillent de transpiration luisante » (18). Jean Déjeux relève de façon pertinente la présence d'un « langage du corps » dans le roman qu'il attribue au « narcissisme de la narratrice » (100), négligeant toutefois, nous semble-t-il, le rôle important que joue la condition coloniale décrite indirectement par le roman, car comme l'explique Lazali, « [l']occupation coloniale opère ... par une mutilation des corps et de la mémoire » (93). En ce sens, les images associées au corps ne reflètent pas simplement la violence intérieure de la narratrice mais également celle de l'occupation et de la guerre souvent évoquée par le biais d'images de chairs pourries, meurtries et amputées, d'animaux pris au piège, de plaies liées aux éclatements et explosions, ainsi que par des références répétées à la torture.¹³

La violence que ces images évoquent n'épargne aucun corps, y compris celui de l'enfant qu'est Chafia au début du roman. S'adressant dans son délire à ses parents, Chafia déclare : « Regardez : le corps de la petite fille polie n'est plus que pulsation. Il crache à flot le sang de la guerre et le bouillonnement vermeil de sa jeune existence broyée dedans » (13). Ce corps sur lequel elle attire l'attention ne peut contenir la violence de la guerre qu'il recrache. La vitalité contenue dans l'image de « pulsation » et de « bouillonnement » suggère que Chafia n'est pas simplement une victime passive mais une conscience en dialogue avec le monde. Mettant de côté le souci d'objectivité, Chafia nous emmène dans son monde intérieur par le biais de ce que les médecins qui la soignent appellent sa « folie » (75). Déformée sous la force du verbe, de l'hallucination, et du symbole, la vision du monde de Chafia devient alors instrument de désaliénation.

Par plusieurs aspects, la mise en texte de la folie fait écho à celle de la guerre dans la mesure où ces deux expériences sont narrées en parallèle et présentées en

¹¹ Ce suicide se fonde sur une réalité vécue par les peuples autochtones d'Amérique, à savoir le taux de suicides particulièrement plus élevé que la moyenne dans ces communautés. Voir Nathaniel J Pollock et al., *Global Incidence of Suicide among Indigenous Peoples: A Systematic Review*.

¹² Voir Benramdane, Farid. *Des noms et des noms : État civil et anthroponymie en Algérie*. Oran : CRASC, 2005. Lazali cite en exemple *Nedjma* de Kateb Yacine, *Mémoire de l'absent* de Nabil Farès et *l'Arbre à dire* de Mohammed Dib comme des textes mettant en scène cette disparition du père.

¹³ Ces images ne vont pas sans rappeler d'autres textes d'auteurs algériens, comme *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra, dans lesquels le corps a une valeur symbolique liée à la violence coloniale à la fois physique et psychologique.

contiguïté. Il s'agit tout d'abord d'une continuité dans l'espace. En effet, la maison d'enfance de Chafia est située près d'un hôpital psychiatrique qui lui-même est contigu à une caserne militaire. Chafia se souvient de cette caserne avec ses soldats « bien astiqués » et des mères venant supplier que leurs fils ne soient pas enrôlés dans la guerre d'Indochine (15). Plus loin, « [d]e l'autre côté du mur, les fous de l'hôpital disaient des choses fascinantes. Ils parlaient et agissaient comme s'ils venaient de réinventer le monde » (16). Cet hôpital psychiatrique existe en conjonction avec la violence coloniale dont a été témoin Chafia dans son enfance et rappelle aussi celui où elle est présentement internée. Les relations entre la psychiatrie et le colonialisme représentent sans aucun doute l'un des thèmes dominants de ce roman. Pour Chafia, le monde de la psychiatrie a remplacé celui de la guerre, comme on peut le constater par exemple lorsqu'elle remarque que dans le monde de l'hôpital : « [d]es odeurs de médicament remplacent les odeurs de soufre et de poudre... (70). La narratrice dénonce le traitement inhumain qui lui est infligé dans cet hôpital psychiatrique américain où elle est internée et qui rappelle les violences de la torture physique et morale, que ce soient les injections forcées, les chocs électriques, les lanières de cuir ou le contrôle qu'exerce sur elle le médecin psychiatre qui connaît tout d'elle (32). Ce « docteur au masque de cire » (33) et à la présence invasive fait écho à la figure du père et à celle de « ces docteurs et maris à venir qui [la] laisseront l'âme et le corps endoloris » (17). Elle n'hésite pas à rejeter le diagnostic de ce docteur car la schizophrénie est une maladie qui selon elle « reste encore à prouver » (78). C'est par cette perspective critique sur l'institution psychiatrique que Chafia parviendra à exorciser sa maladie. Chafia - au nom symbolique de guérisseuse - devient ainsi sa propre thérapeute, comme les premières pages du roman le suggèrent. La dimension « auto-psychanalytique » qui caractérise ce roman (Déjeux 85, 162) est largement liée à son mode de mise en abyme énonciative et à la distanciation analytique qui en résulte. Tout au long du récit, la narratrice fait une description détaillée de ses moments de détresse psychologique et analyse ses pensées, y compris ses hallucinations et ses délires les plus d'intenses, avec une lucidité impressionnante. C'est en se replongeant dans le trauma de son passé qu'elle arrive à comprendre et à venir à bout de sa maladie. Elle décrira ainsi la maladie mentale comme étant une « alliée » potentielle (106), interrogeant par le biais de la déraison la soi-disant rationalité du monde qui l'entoure. Chafia perçoit dans la violence même de la guerre la source d'une sensibilité poétique particulière : « Les enfants de la guerre ont un certain sens de la poésie nerveuse et angoissée... Nous ne voulons que perpétuer l'enfance que nous n'avons pas eue et que nous sommes obligés de rêver faute de l'avoir vraiment vécue » (119). Cette recherche d'un langage poétique – ce qu'elle appelle la « poésie nerveuse » qui permet de dire, et par conséquent, de dépasser le trauma de la guerre, joue un rôle essentiel dans la quête de soi de la narratrice.

La mise en récit parallèle de la folie et de la guerre dans *Les jardins de cristal* est ce qui permet de mettre en place une écriture qui tente de dépasser le trauma. Elle se manifeste au niveau textuel par une structure narrative éclatée qui suit les va-et-vient de la mémoire et des événements que le lecteur doit recomposer à partir de fragments de souvenirs épars disséminés dans le récit. Ainsi, le trauma

de Chafia se donne à lire à travers « un texte éclaté (éclats de feu, de sang, de verre), un récit brisé, troué qui, pourtant, se referme à certains endroits qu'il nous appartiendra de cerner » (Chitour 378). Cette méthode reflète une volonté de dire les trous ou les blancs de la mémoire en construisant une narration faite d'éclats et de brisures. C'est, de façon paradoxale, cet éclatement qui permettra à la narratrice de « briser les murs de la folie » et de « recomposer de nouveaux messages », comme elle l'annonce dans le prologue (8). En reconstruisant le réel au moyen du langage poétique qui lui sert d'outil pour s'exprimer, la narratrice tente de « rendre l'indicible » (139). Dans ce sens, la folie n'est pas seulement le contexte de ce récit mais une composante de sa narration. Chafia explique que c'est la « schizo » qui permet de subvertir la normalité du réel :

La schizo qui met des diamants devant mes yeux et qui transforme le monde en l'enrichissant de ses éclats, en le déformant par des contours anguleux, cette schizo-là m'a laissé des fragilités que je ne maîtrise pas tout à fait. Mes sentiments restent embrumés suite à ces explosions qui transforment ma vision des choses (97)

La folie entraîne ainsi chez la narratrice une certaine lucidité qui lui permet de recomposer le monde autour d'elle. Les symboles qui sous-tendent le roman reflètent au niveau textuel ce processus de recomposition. Souvent contradictoires, ils reflètent les sentiments ambigus de Chafia et son évolution psychique tout au long du récit.

L'obsession du verre

Parmi les nombreux éléments à portée symbolique qui figurent dans *Les Jardin de cristal*, celui du verre domine. Tantôt représenté comme une protection, toutefois fragile, ou à d'autres moments comme une source de douleur, il est omniprésent dans le texte. Par exemple, au début du récit, lorsqu'elle est confrontée à la violence du père, Chafia prend refuge dans « cette cage de verre où il y a des images, telle celle de [son] grand-père qui [lui] donnait les lourdes grappes de raisin vert et doré » (12). Endroit de refuge et de préservation, c'est là où Chafia garde ses souvenirs. C'est aussi dans une boule de verre qu'elle enferme les « paysages moirés » de son enfance pour éviter que « le temps y touche et en ternisse la beauté » (20).

Le verre peut aussi toutefois symboliser la douleur qui accompagne la préservation du passé. Sa transparence et sa légèreté laissent rapidement place à des images plus sombres au fur et à mesure que le récit se développe. Le symbole du verre est ainsi étroitement lié au thème de la quête de soi, la présence d'éclats de verre et de miroirs étant associée à l'éclatement psychique de Chafia. On apprend au milieu du roman que cette obsession que le récit entretient avec le verre est liée à un traumatisme vécu par la narratrice pendant la guerre : « Pas de cicatrices visibles, mais la trace est bien là, je la sens de l'intérieur, ce sont mille piqûres des éclats de verre, quand notre maison a explosé à cause des bâtons de dynamite » (51). Ce souvenir est associé à un sentiment de culpabilité de la part de Chafia qui pense ne pas bien avoir monté la garde pendant que sa mère dormait avec les

enfants, absorbée qu'elle était par la lecture du journal et le recensement des morts et des blessés. Chafia décrit l'explosion de sa maison avec toutes ses vitres s'abattant sur elle. Elle ne se souviendra plus de rien après cela sauf de la sensation des « échardes de verre » qu'elle devra extraire avec une aiguille de sa peau comme elle l'avait fait jadis pour les éclats de grenade sous la peau de son père (51). Ainsi, c'est le corps de Chafia qui porte en lui la mémoire de cette douleur à l'image du père blessé évoqué au début du roman (27). Les échardes qu'elle retire de sa peau rappellent le processus d'extraction du souvenir traumatique.

D'autre part, les bris de verre sont également associés à la tentative de suicide de Chafia exprimée à travers l'image de feuilles de cristal qui lui servent à s'ouvrir les veines dans une scène surimposant délire et réalité (97). Cette série de juxtapositions d'images, toutes liées au verre, vient renforcer le lien entre la violence psychique de la maladie et celle de la guerre dont Chafia se considère en quelques sortes dépositaire. Cependant, à l'inverse du père, Chafia a intériorisé cette violence en la retournant contre elle-même.

La transparence du verre permet également à la narratrice d'exprimer le désir de se rapprocher de « cet autre soi-même qu'on n'ose pas regarder », la folie étant décrite dans le roman comme un « état d'éloignement de soi » (137, 153). Symbolisant à la fois le passage d'un état à un autre mais également l'éloignement de soi, le verre et les miroirs font partie d'un système complexe de contradictions dans le roman. Cette juxtaposition de contraires est certainement à mettre en relation avec l'émancipation psychique de la narratrice qui s'exprime progressivement par le jeu complexe et kaléidoscopique de miroirs (Ibrahim 158). Ce processus de désaliénation renvoie non seulement à la quête identitaire de Chafia mais aussi au rapport entre la réalité et l'écriture, car créer une œuvre qui puisse dépasser la réalité représente en soi une libération pour la narratrice.

Femmes, effet de miroir et écriture

Vers la fin du récit, le verre sous la forme du miroir devient moyen d'identification à la mère et aux femmes de façon plus générale. Chafia se regarde dans un miroir et observe une ressemblance avec sa mère : « Je sais que je suis liée à elle par une ressemblance physique et par les marques que m'ont [sic] laissées sa présence à mon chevet d'enfant malade, par nos terreurs communes aussi, devant la brutalité de la guerre » (135-136). La narratrice revient alors vers celle à qui son texte est destiné en affirmant que ce qu'elle recherche avant tout, c'est de « retrouver la voix de [s]a mère et celle des autres femmes si proches et pourtant absentes, qu'on oblige à exister seulement dans la futilité du quotidien... » (132). La figure de la mère, que l'on retrouve souvent dans l'œuvre de Ghalem, est placée en continuité avec la communauté de femmes opprimées qui représentent un miroir dans lequel elle peut se regarder (Ibrahim 157). La force créatrice de la mère, et celle des femmes en général, donneront à Chafia le moyen de libérer la sienne. Dans la lettre adressée à la mère qui précède le récit, Chafia avait évoqué sa dette envers sa mère :

... J'ai feuilleté ma vie comme ces vieux magazines que je découpe en morceaux pour faire des collages qui parfois m'inquiètent et souvent me

réjouissent. Grâce à toutes ces couleurs, je recompose de nouveaux messages. Qui sait, peut-être que je fais comme toi autrefois, quand tu racontais des histoires et que nous ne savions pas si tu inventais ou si tu te souvenais (9)

Cette méthode s'apparente aux ouvrages de collage et de peinture que Chafia nomme ses « trois dimensions » et qui « jaillissaient de leur cadre comme des cris » (4). Cette capacité à recomposer la réalité commune à la mère et sa fille est présente à travers un rapport particulier à la langue. Chafia se souvient des paroles de chansons que sa mère chantait et qui « étaient un drôle de mélange d'espagnol, de français et d'arabe à quoi s'ajoutait un soupçon d'accent des juifs du sud » (134). La créativité langagière de la mère qui s'exprime ici à travers un collage linguistique remet en question ce que Lazali appelle « la langue Une » qui a souvent éclipsé la diversité linguistique de l'Algérie et que le linguiste Mohamed Benrabah associe au « traumatisme linguistique » lié à l'histoire coloniale de l'Algérie. C'est dans cette créativité langagière et artistique que Chafia puisera l'énergie qui la mènera vers la guérison. Certaines chansons dont se souvient Chafia étaient des rengaines de la « Guerre de quatorze », et lorsque la mère ne se souvenait plus des paroles, elle faisait alors appel à son imagination :

Mère en rajoutait, elle se servait des thèmes existants et, quand la mémoire faisait défaut, elle inventait. Surtout en arabe. Elle parlait souvent d'une prison de verre et de sang, des éclaboussures de feu et des grondements de liberté qui sortent du ventre des femmes, et cela se terminait à peu près comme suit : « Demain, mon cri jaillira comme un chant de bonheur et j'exploserai en millions de notes cristallines » (134-5)

En transformant son « cri » en « chant », la mère recompose le réel et dit la guerre à sa manière, tout comme le fait le récit de Chafia. En juxtaposant la voix de la narratrice à celle de sa mère « et celle des autres femmes si proches et pourtant absentes, qu'on oblige à exister seulement dans la futilité du quotidien... », *Les jardins de cristal* nous laisse entrevoir d'autres problématiques indirectement liées à la guerre et au colonialisme, telles que la place des femmes dans l'histoire, leur subjectivité, et leur désir d'émancipation (132).

Cette créativité salvatrice est étroitement liée à l'intertextualité, aspect à mettre en relation avec le trauma colonial dont traite le récit, car l'intertexte donne à la réalité réprimée des peuples colonisés la possibilité de s'exprimer (Whitehead 89). Ainsi, le roman se termine sur l'éloge d'un art poétique hybride mettant en dialogue intertextuel des fragments de textes : « Une idée d'Homère... un mot de Villon... un verbe d'Abou El Ala El Mari, et le mendiant aux yeux voilés par la cataracte devient notre frère de sang parce que seuls, nous n'aurions pas su le reconnaître » (139). Ghalem suggère ainsi que le monde n'est intelligible que par le dialogue que différents textes entretiennent entre eux, la poésie de Villon ou celle d'Abou El Ala El Mari donnant sens à celle d'Homère, et ainsi de suite. Elle continue ainsi l'éloge de cet art dialogique fait de collages :

C'est aussi entre le bleu du Giotto et les portraits grimaçants de Goya qu'il reste quelques rêves et quelques terreurs fascinantes, et auprès de Vélasquez

qui a donné un regard vide aux fils du roi. Et que dire de ces arabesques tracées avec tant de précision sur des objets et des murs pour délivrer l'esprit qui voudrait rendre l'indicible¹⁴ (139)

Ici, c'est dans l'intertexte pictural que la « zone blanche de la mémoire » (Lazali 95) laisse enfin place à une reconstruction dialogique du monde. Qu'ils soient explicites ou implicites, les clins d'œil intertextuels sont très présents dans *Les jardins de Cristal* permettant ainsi une « polyphonie féconde » (Chitour, 387).¹⁵ C'est par ce dialogue libérateur avec autrui que la narratrice principale dans *Les jardins de cristal* parviendra à retrouver une source d'énergie créative qui lui permettra de surmonter le trauma de la guerre et de la folie.

Toutefois, si Ghalem célèbre la force créatrice du verbe ou celle de l'art pictural, elle ne perd pas de vue sa dimension éphémère, voire illusoire, comme l'exprime la dernière phrase du roman :

J'aime par-delà la mort ces hommes qui ont mis leurs mains au service des causes les plus folles, des entreprises les plus délirantes, de la construction de ce cocon qui nous fait croire éternels et fait que nous nous agglutinons des yeux, de la bouche et des oreilles aux murailles de l'univers où nous sommes condamnés à être aspirés, tôt ou tard (139)

Ainsi, du début jusqu'à la fin du roman, l'écrivaine maintient un sentiment d'ambivalence entre une volonté de dire le trauma colonial et son indicibilité.

Les jardins de cristal est un roman cathartique et libérateur qui fait de la maladie mentale un moyen d'introspection, de compréhension de soi, et de prise de conscience. Ghalem fait intervenir la déraison et la mémoire du corps là où la narration des faits ne peut dire le trauma de l'histoire. Le roman propose ainsi une écriture qui consiste à transformer l'expérience traumatique de la narratrice-protagoniste en discours critique sur la guerre. Certes, les thèmes-clés de ce roman (la dénonciation de la guerre et du colonialisme, la critique du patriarcat, la force du verbe et de la poésie et le pouvoir créateur des femmes) ainsi que les dispositifs par lesquels ils sont exprimés (mise en abyme, polyphonie, intertextualité) ne sont pas nouveaux dans la littérature algérienne, et encore moins dans celle écrite par les femmes. De ce point de vue, *Les jardins de cristal* s'inscrit en continuité avec d'autres œuvres de romancières algériennes telles que Yamina Mechakra, avec laquelle il a parfois été comparé (Déjeux 162). Ceci dit, la particularité de ce roman est sans doute dans le tour de force qu'il emploie pour dire à la fois le trauma colonial et son l'indicibilité, mentionnant à peine l'Algérie dans le récit. En procédant à une transformation du réel au point où le référentiel devient à peine perceptible, cette œuvre fait la part belle à la métaphore et au symbole comme instruments privilégiés de désaliénation. Ce roman parvient ainsi à nous faire percevoir non seulement l'impact psychique du trauma colonial mais également l'immense potentiel de désaliénation que représente la métaphorisation du réel.

¹⁴ Ce mot rappelle la célèbre injonction de Kateb Yacine dans son roman *Nedjma* : « dire l'indicible ou se taire » (190).

¹⁵ Chitour relève notamment la présence intertextuelle de la poésie de Rimbaud et Musset dans le texte de Ghalem.

Bibliographie

- Benrabah, Mohamed. *Langue et pouvoir en Algérie : histoire d'un traumatisme linguistique*. Paris: Séguier, 1999.
- Benramdane, Farid. *Des noms et des noms: Etat civil et anthroponymie en Algérie*. Oran: CRASC, 2005.
- Caruth, Cathy. *L'Expérience inappropriable. Le trauma, le récit et l'histoire* [titre original: *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, 1996, trad. par Élise Guidoni]. Paris, Hermann, coll. « Psychanalyse », 2023.
- Casado, Margarita Garcia. « *Les jardins de cristal* de Nadia Ghalem: réquisitoire contre la violence », *Le Roman maghrébin de langue française aujourd'hui: rupture et continuité*. Dir. Habib Ben Salha. Tunis: MC-Éditions, 2008, pp.279-289.
- Chitour, Marie-Françoise. « Nadia Ghalem. Cris et chuchotements dans *Les jardins de Cristal*. », *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*. Dir. Christiane Achour, et al. Alger: ENAG/Éditions, 1991, pp.373-389.
- Crenshaw, Kimberlé W., et al. « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme. » [titre original: « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », 1997, trad. par Sophie Beaulieu]. *Droit et société*, vol. 108, no. 2, 2021, pp. 465–87.
- Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994.
- Dib, Mohammed. *L'arbre à dire*. Paris: Albin Michel, 1998.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement : nouvelles*. Paris: Des femmes, 1980.
- Farès, Nabil. *Mémoire de l'absent*. Paris: Seuil, 1974.
- Ghalem, Nadia. *Les jardins de cristal*. Québec : Editions Hurtubise, 1981.
- . *Un jardin dans la guerre*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Ibrahim, Roxana. « Jeux de miroirs dans les romans de Nadia Ghalem *Les jardins de cristal* et *La villa désir*: réflexions sur la condition migrante. » *Figura* 16, 2006, pp. 151-158.
- Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris: Seuil, 1956.
- Lacan, Jacques. Le sinthome (1975-76). *Le séminaire, livre XXIII*, Paris: Seuil, 2005.
- Lazali, Karima. « De quelques ravages de la langue Une ». *La Parole oubliée*. Toulouse: Érès, 2015.
- . *Le trauma colonial: une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie*. Paris: La Découverte, 2018.
- Mechakra, Yamina. *La grotte éclatée*. Alger: Entreprise national du livre, 1986.
- Milkovitch-Rioux, Catherine. *Mémoire vive d'Algérie : littératures de la guerre d'indépendance*. Paris: Buchet-Chastel, 2012.

- Mortimer, Mildred. « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien. » *Research in African Literatures*, vol. 19, no. 2, 1988, pp. 197-205.
- Namane, Farid. « 'La guerre d'Algérie' comme lieu de mémoire dans la littérature algérienne postcoloniale. » *Dalhousie French Studies*, vol. 110, 2010, pp. 83-91. <https://www.jstor.org/stable/26380158>. Consulté le 14 septembre 2024.
- Rachédi, Lilyane. *L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2009.
- Redouane, Najib, and Yvette Szmids. *Voix migrantes au Québec : émergence d'une littérature maghrébine*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- Talahite-Moodley, Anissa. « Transformative Borderlands in Nadia Ghalem's Writing. » *Borders and Borderlands: Explorations in Identity, Exile and Translation*. Dir. Richard Pine et Vera Konidari. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 105-117.
- Talbott, John E. *The War without a Name : France in Algeria, 1954-1962*. New York: Knopf, distributed by Random House, 1980.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004.