

MÉMOIRES LITTÉRAIRES DES FEMMES - ALGÉRIE ET FRANCE -

Récits d'enfance, imaginaire du conte et espace théâtral

Deux précisions liminaires : * les pistes de réflexion et de travail que je propose aujourd'hui ne sont qu'une partie infime de ce qu'il est nécessaire de faire pour circonscrire et étudier la mémoire des femmes en Méditerranée; * mon propos n'est pas d'affirmer la spécificité d'une écriture des femmes ni de me rallier à la bannière de l'androgynie de l'écriture : il est de m'intéresser à ce que créent les femmes en littérature, sans préjuger des divergences ou convergences avec les créations masculines qui existent, bien entendu. Mon choix de travailler sur des corpus de textes féminins a pour simple motivation de rendre visible leur part de mémoire et de la dire "féminine" parce qu'elle vient de femmes !¹

"Les femmes méditerranéennes, en tant que dépositaires de valeurs culturelles, produisent des textes qui apparaissent très souvent comme le miroir mémoriel d'une époque.", écrit Vassiliki Lalagianni² ; au "le", par trop hégémonique, je substituerai le "un" : un des miroirs mémoriels de l'époque contemporaine ; étant entendu qu'étudier les créations d'aujourd'hui nécessite de prendre en charge le passé : il serait difficile d'analyser une création artistique ou une parole, le nez collé sur le présent !

Beaucoup d'angles d'études de ce corpus très vaste, que je réduis déjà géographiquement à la France et à l'Algérie, pouvaient être envisagés. Deux me tiennent à coeur dont je ne parlerai pas bien que je les ai déjà explorés dans d'autres études : le rapport des écrits de femmes à la guerre³ et leurs relations à l'art pictural.

Pour la présentation de cet axe de réflexion dans le cadre de notre association, j'ai finalement choisi trois voies génériques : celle du récit d'enfance, celle de l'imaginaire du conte et celle de l'espace théâtral. Elles m'apparaissent comme très porteuses pour l'interpénétration des cultures qui est notre préoccupation commune. Pourquoi ?

De part et d'autre de la Méditerranée s'écrivent et se sont écrits de nombreux récits d'enfance où les deux pays ont leur part avec, dans la plupart des cas, une étanchéité reproduisant les clivages ethniques et communautaires. Pourtant le fonds commun géo-historique est le même. En ce sens, je ne pense pas, comme Lucienne Martini que "le regard plus désengagé jeté sur le passé, c'est d'abord dans les souvenirs d'enfance qu'on le trouve. Leïla Sebbar réunit dans un petit opuscule, sous le titre *Une enfance algérienne* des souvenirs d'enfance de seize écrivains nés en Algérie, musulmans, juifs et chrétiens, restituant une

¹ -Les nombreuses études que j'ai faites sur les écritures masculines me "protègent" de clivages artificiels et schématisés mais m'aident, en même temps, à repérer les spécificités.

² - *Femmes écrivains en Méditerranée*, ouvrage collectif sous la direction de V.L., Publisud, 1999.

³ - J'ai surtout étudié les Algériennes et la guerre. Il me faut passer maintenant aux autres écrits sur la guerre de libération nationale/guerre d'Algérie pour apprécier l'ensemble mémoriel ainsi construit. Puis comparer ce "dit" de la guerre à celui d'autres périodes où les femmes ont aussi écrit : la Seconde Guerre Mondiale ; la guerre d'Espagne, la guerre Liban/Palestine/Syrie/Israël. Il y a là un vaste domaine où pointer des interrogations et des constats communs.

atmosphère bigarrée, joyeuse et tendre, et la photo de couverture montre un groupe d'enfants où costumes et physionomies différentes se mêlent dans un ensemble grave et serein."⁴

Les récits d'enfance sur lesquels nous travaillons accusent au contraire le compartimentage et l'étanchéité et si "l'autre" est aperçu, c'est toujours à la lisière du monde qui constitue le noyau dur de la vie de l'enfant. N'est-ce pas alors le geste médiateur du lecteur critique qui révèle l'interpénétration impossible ou entravée, fantasmée ou rejetée ? L'histoire commune à partir de mémoires partielles et partiales peut se construire : elle n'est pas donnée. Etudier le récit d'enfance, c'est affronter directement une écriture qui se veut écriture de mémoire, une écriture d'enregistrement et de restitution d'un individu pris dans les clivages de la colonisation. La France et l'Algérie souffrent de carence de partage et les paroles d'écrivaines peuvent aider, en les conjuguant, à combler cette carence.⁵

Il est courant de remarquer par ailleurs combien la parole contique est associée à l'écriture des femmes. Très nombreuses sont les études qui la circonscrivent, recueillent ses richesses, adaptent ses produits dans nos langues d'aujourd'hui. C'est au-delà de ce patrimoine reconstitué que je me propose de travailler. Comment des écrivaines françaises et algériennes intègrent-elles l'imaginaire du conte et ses techniques dans leurs créations ? En quoi est-il ou peut-il être nourriture de leurs écritures d'aujourd'hui ? Ici, le sens que nous donnons à "mémoire" est différent de celui retenu pour les récits de vie. Les créatrices puisent dans un fonds commun à l'humanité et mêle les gestes anciens aux gestes novateurs du présent. Elles se mesurent à un héritage collectif et n'affrontent plus seulement une mémoire individuelle ou familiale. Elles accomplissent une sortie d'elle-même pour s'approprier un bien partagé. L'interpénétration est plus évidente : de nombreuses artistes n'assignent pas de frontière à leurs sources mais s'enrichissent de ce qui les sollicite dans le monde qui est le leur ou dans le monde qu'elles conquièrent.

Il fallait compléter ces deux approches de la mémoire des femmes par la mémoire commune de surgissement immédiat⁶ qu'invente un espace de création tout à fait particulier : celui du théâtre où des expériences de synthèses et de conjugaisons sont possibles. Nous nous en tiendrons à une expérience précise, celle d'une compagnie de théâtre féminin à Montpellier.

⁴ Dans son article "Littérature et travail de mémoire", in *Où va l'Algérie ?*, sous la direction de Ahmed Mahiou et Jean-Robert Henry, Paris, Karthala-Iremam, 2001, pp. 347 à 363. citation p. 356. Cet article est très intéressant et participe d'une interrogation semblable à la nôtre. La photo de couverture (de l'édition folio ; elle était différente dans l'édition première qui était celle d'une porte ancienne entrouverte) offre une image qui ne correspond pas réellement aux textes où apparaissent violence et dérision et toujours clivage et compartimentation.

Je me permettrai aussi de souligner, pour revenir à ma seconde précision liminaire, qu'à part cette allusion à l'ouvrage de Leïla Sebbar, une seule autre écrivaine est sollicitée, Assia Djebar. Tous les exemples analysés le sont d'oeuvres masculines. On ne le précise car... cela va de soi... c'est simplement de la littérature, il n'y a pas de point de vue "sexiste"! Signalons aussi de Leïla Sebbar, *Une enfance outre-mer*, Seuil, Points Virgule, 2001 (dont, pour notre propos aujourd'hui, un texte de Maïssa Bey et un texte de Leïla Sebbar).

⁵ - Cf. Lucienne Martini, art. cit. p.354 : ce qu'elle dit du retour (peut-être moins récent que la date qu'elle donne de 1995) à une lecture différente de la période coloniale. Cf. par exemple, pour nous en tenir aux écrits de femmes, *Le cow-boy* de Djanet Lachmet, Belfond, 1983 ; Hafsa Zinaï-Koudil, *La fin d'un rêve*, Alger, ENAL, 1984 et d'autres, plus connues comme Malika Mokeddem.

A propos de Camus, cf. notre étude, *Albert Camus, Alger*, Biarritz, Séguier-Atlantica, 1999. On peut aussi poser la question d'une mémoire algérienne en France : quand l'enseignement de l'oeuvre de Camus y étudiera la genèse algérienne de l'oeuvre, au sens fort du terme ?

⁶ - Il peut paraître contradictoire d'associer mémoire et immédiateté... Il faut le comprendre dans le sens du creuset que représente le spectacle théâtral qui s'empare de paroles écrites pour les faire signifier dans une mise en scène actuelle.

Nous proposons une déclinaison différenciée des mémoires de femmes :

* *mémoire redécouverte*, extirpée du plus profond de soi, libératrice et révélatrice,

* *mémoire choisie* dans le geste de reprise ou d'accueil d'un art du passé (patrimoine, faut-il le préciser, dont on hérite mais que l'on s'invente aussi sans cesse pour peu qu'on ne reste pas frileusement dans "sa" culture),

* et *mémoire inventée* par l'art du spectacle qui télescope et conjugue et fait surgir la part commune des imaginaires et des histoires que nous livrent les écrivaines⁷,

Cette déclinaison peut être un fil directeur. Une autre manière de les relier est aussi d'y observer trois éléments communs actifs dans ces trois espaces d'écriture et de création : la langue, le corps et l'environnement.

La langue car elle est un élément essentiel de la réflexion sur la mémoire:

* En quelle langue ai-je parlé dans mon enfance, quelles langues ai-je entendues ou su parler en même temps ?

* L'emprunt que je fais au genre ancien du conte, est-ce que je le puise dans ma langue ou dans une autre langue (par la traduction donc) et quel est mon rapport, à moi, créatrice, à cette autre langue?

* Les voix que je vais faire entendre dans l'espace du théâtre sont-elles transmises dans une seule langue, dans plusieurs ? Comment puis-je faire entendre la pluralité des langues dans la langue unique ou dominante de scène ? Quel est l'apport des autres arts pour créer la polyphonie ?

Le corps : beaucoup de signes sont à interroger autour du corps des femmes, les manières dont on le représente, les visibilités ou invisibilités dont il est l'objet, simultanément ou successivement. Et si le premier point de convergence de mes trois explorations génériques demande un travail commun avec les linguistes, celui-ci ne saurait se passer de l'archéologie, de l'Histoire, de l'anthropologie⁸ et des autres arts, la peinture⁹, la danse, la musique et le chant.

* que nous dit-on du corps dans le récit d'enfance, dans le roman-conte, sur la scène du théâtre ? Quels sont les moyens que se donnent ces trois genres pour jouer du corps féminin ?

L'environnement enfin : tout ce qui gravite autour d'un être dès sa naissance : les décors naturels et construits, les autres qui peuplent ces espaces avec lui, les instances qui le forment ou le déforment, qui lui apprennent, conjointement, contraintes et libertés. De ces références au réel, que vont retenir l'imaginaire du roman-conte et le décor retenu pour la scène théâtrale?

Mon objectif sera, enfin et surtout pour aujourd'hui, de répertorier des expériences ou des recherches déjà faites dans ces domaines qui me sollicitent et de tracer quelques sentiers d'approche.

⁷ - Dans cette direction, un travail est à faire connaître -puisqu'il se fait à travers de nombreuses expériences- sur la danse, sur la musique, en s'appuyant, comme je le fais pour le théâtre, d'expériences concrètes, toujours périphériques par rapport à la culture institutionnelle.

⁸ - Des Actes de colloques ou des ouvrages collectifs orientent leurs études vers les femmes.

⁹ - Cf. l'étude faite dans cette direction dans notre ouvrage *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998, chapitre 3, "Arabesques et lignes brisées", pp.121 à 142.

1 - Récits d'enfance : premiers pas dans le monde, espaces de formation, transcription du vécu de l'exclusion ou de l'interférence.

* enfances algériennes : Fadhma Aït Mansour, M-Taos Amrouche, Karima Berger, Malika Mokeddem, Maïssa Bey.

* enfances pieds-noires et/ou françaises, Marie-Jeanne Perez, Virginie Buisson, Hélène Cixous, Annie Cohen, Jeanne Benameur, les quatre soeurs Boblin.¹⁰

* enfances mixtes : Leïla Sebbar, Nina Bouraoui.

* enfances "périphériques" : Farida Belghoul, Dominique Le Boucher, Tassadit Imache, Ghania Hammadou.¹¹

Dominique Le Boucher, dans l'ouvrage qui vient de paraître¹² dont le titre, au double sens, traduit bien ce que nous prospectons nous-même dans le récit d'enfance féminin, *Terre inter-dite, Dix écrivains algériens parlent de l'enfance*, souligne ce rapport brisé au corps qu'entraînent tout déplacement brutal du lieu de naissance vers un autre lieu ou toute naissance sur un sol qui n'est pas celui de la communauté à laquelle on appartient :

"Cette réalité du corps qui ne peut grandir en demeurant dans le lieu de la mère, était mise en images par certains écrivains algériens ; justement parce que l'éloignement de la société de naissance et de son héritage en permettait l'expression. Et aussi parce que dans les pays du Maghreb, l'émigration des hommes a été depuis longtemps une nécessité. Ceux qui s'expatriaient quittaient l'endroit d'enracinement de la lignée des femmes, le repère intangible de la maison."

Les soeurs Boblin font écho à leur manière à ce constat de rupture avec "le repère intangible de la maison" et aux effets qu'il entraîne :

"Notre famille a commencé à s'installer en Algérie à partir de 1830, juste après sa conquête par la France et en est partie à l'indépendance, en 1962 - soit un peu plus d'un siècle sur place. Très peu ! Nos "plus longues" racines sont donc en France !

Alors, pourquoi cette identité algérienne si forte ? Peut-être est-ce le propre de tout déraciné qui a en lui et qui conserve en lui le pays dans lequel il n'habite plus. Si nous étions restées en Algérie, peut-être aurions-nous recherché nos racines françaises ou maltaises?"¹³

Ce sont donc l'exil et la résidence, l'enracinement et le déracinement, la recherche identitaire au sens le plus étroit du terme que manifestent la plupart de ces récits d'enfance. L'impulsion de mise en mouvement de la mémoire démarre lorsque conscience et distance sont prises de l'**interruption** et de la violence de la coupure. Ces éléments, diversement hiérarchisés dans la mémoire d'enfance relient étroitement tous ces récits. Aux langues parlées et pratiquées quotidiennement (par exemple, français, espagnol d'une part, arabe, kabyle de l'autre) se juxtaposent une autre langue que la scolarisation rend familière (le français pour toutes) et dont elle éloigne avec des pertes plus ou moins fortement ressenties selon la communauté à laquelle on appartient, le projet intégrateur que l'on fait sien, l'exclusion dont on est l'objet. De la même façon que la gamme des langues se hiérarchisent, imposant dans les

¹⁰ - Frédérique Boblin, Eve Calo, Nelly Collet, Fabienne Rozotte, *Quatre soeurs. Hier, en Algérie, Aujourd'hui, en France*, L'Harmattan, 2001, 157 p. Récit à quatre qui choisit comme exergue la phrase connue de Camus dans *L'Été* : "en ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave."

¹¹ - Les noms donnés ne prétendent pas à l'exhaustivité mais désignent seulement des études déjà faites ou en chantier.

¹² - Ed. Barzakh (Alger) et Chèvrefeuille étoilée (Clapiers), Septembre 2001.

¹³ - *Quatre soeurs*, op. cit., p.38

mots les réalités des institutions et des pouvoirs, les personnes qui peuplent le monde de l'enfant l'accompagnent ou disparaissent de la scène sociale dont elle devient l'actrice adulte. L'environnement se modifie, de plus en plus ouvert pour les unes (mais que la rupture brutale avec le pays de naissance peut rendre déstabilisante), de plus en plus étroitement balisé pour les autres, avec des zones frontières bien réelles mais souvent impalpables ou indicibles.

2 - Récit-conte avec une volonté délibérée de choisir une référence ancienne pour nourrir le geste d'écriture, transformant l'éloignement en proximité ou entérinant la séparation entre les cultures.

Toute écriture est adaptation de la langue commune à des fins propres à chaque créatrice. Elle est donc toujours mélange et syncrétisme ; par rapport à l'antériorité, elle s'affirme comme hybride par la recherche de voies inédites dans le déjà écrit. A ce titre, l'imaginaire contique est très présent dans les écritures des femmes. Pour l'ensemble géo-historique qui nous intéresse, ce sont les contes du Maghreb et d'Orient qui sollicitent les créatrices plus que les contes de France et d'Occident. En effet si l'on peut, de part et d'autre, relever toutes sortes de clin d'oeil et parfois un peu plus, concernant ces derniers (Perrault, Grimm), ils fonctionnent surtout comme citations un peu figées, héritées de l'univers scolaire et correspondent au figement de l'héritage contique de ce côté-ci de la mer.¹⁴

Plusieurs modalités de ce rapport au conte (mot pris ici dans un sens général) peuvent être observées :

* l'imitation sérieuse donnant des créations où la facilité exotique est souvent patente.(ex: Catherine Hermary-Vieille, ou Evelyne Boukoff);

* l'imitation ludique qui, par le renversement et la modalisation de l'humour, peut donner une création séduisante (ex : *El Djanina, Contes à la sultane Cher Hazad* Tome I et *Aladin et la hampe merveilleuse*, Tome 2¹⁵) ;

* la citation : la romancière rappelle l'écoute de ces contes durant l'enfance ou la place qu'ils ont dans la vie de ses personnages. Le conte est alors simplement cité ou il est fait une allusion à sa présence. L'autre geste-témoignage est le recueil de contes adaptés en français en dehors de toute insertion dans une oeuvre de facture moderne. C'est le cas des recueils de contes dont on sait le nombre impressionnant (un ex.: M-Taos Amrouche, *Le Grain magique*)¹⁶;

* l'innovation : elle peut être très diversifiée. C'est la posture de création la plus intéressante. Elle peut emprunter à l'univers contique un rythme narratif qui apparaît inédit d'être ainsi transporté dans un récit ou un roman contemporain. Elle peut reproduire sa structure en tiroirs où un conte-cadre éclaire d'un sens inédit l'ensemble des histoires proposées. Elle peut s'approprier de personnages, de situations qu'elle transforme complètement. Elle peut faire siens des énoncés qu'elle subvertit, tout changement entraînant une transformation des significations. Les exemples sont nombreux et chacun demande une étude particulière pour comprendre comment on joue de l'intertexte dans le nouveau texte écrit. (Quelques exemples : Salima Ghezali, *Les amants de Shahrazade*, Editions de l'aube, 1999 - Dominique Le Boucher, *Par la queue des diables*, L'Harmattan, 1996, Tassadit

¹⁴ - Cf. par exemple, la nouvelle de Leïla Sebbar, "Abandon d'enfants", variation sur *Le Petit Poucet.*, à propos de l'histoire d'une famille d'immigrés. Cela serait-il une marque "spécifique" des Méditerranéennes que cet attrait pour les contes du Maghreb et d'Orient puisqu'on voit, avec Sylvie Germain, ce qui peut être fait du même conte de Perrault avec son roman, *L'enfant méduse* ?

¹⁵ - Ouvrages publiés à Castelnau le lez, Ed. Climats, 1993 et dont l'auteure est Janine Teisson

¹⁶ - Il est notable qu'aucune femme ne se soit, à ce jour, consacré à traduire une nouvelle fois *Les Mille et une nuits*. Toutefois l'imitation sérieuse est très proche des textes traduits en français, Mardrus en particulier.

Imache, *Presqu'un frère*, Actes Sud, 2000, Assia Djebar, *Ombre Sultane*, Lattès, 1987 et *Oran, langue morte*, Actes Sud, 1995 - Hawa Djabali, *Agave*, Publisud, 1983 et *Glaise rouge*, Marsa Editions, 1998)¹⁷

Il semblerait que la tendance dominante des écrivaines pour lesquelles les contes sont partie de la culture d'enfance est celle d'une réappropriation créatrice avec incrustation inventive de l'héritage. Celles qui ont un rapport plus volontariste, plus construit à l'âge adulte à ces contes de l'Orient se situeraient plus dans une imitation-hommage (déférente ou souriante). Il y a véritablement là un détour par le passé pour interpeller le présent et l'actualité.

3 - L'espace théâtral comme espace de dialogue des cultures. Nouveau rapport au réel et à l'imaginaire et donc à la mémoire.

Le travail de la compagnie Théâtre'elles à Montpellier¹⁸ avec Jocelyne Carmichael est représentatif de ce que nous voulons mettre en exergue. Il y a certainement des expériences analogues : elles sont particulièrement porteuses pour des projets d'histoire commune puisque des créations proposées au public ont à la fois une action ludique, esthétique et pédagogique.

"C'est dans un texte magnifique d'un grand poète grec mort aujourd'hui, Yannis Ritsos et de son chant, "Les vieilles femmes et la mer" que j'ai découvert la similitude de situations entre les femmes grecques des bords de mer et les mamettes de nos villages du littoral à cheval entre mer et vignes.

C'est à partir de là qu'avec la compagnie Théâtre'elles, nous avons investi le champ de l'identité méditerranéenne à travers nos créations théâtrales. Et comme la vie d'artiste ne se déroule pas dans une tour d'ivoire, mais en relation directe avec le vivant, le théâtre est, pour moi, un acte civique, il est 'résistance' et 'urgence' ." Commence ainsi l'aventure d'un théâtre proposant d'autres images de femmes que celles habituellement diffusées et mettant en scène des textes de femmes ou d'hommes "ayant la même volonté d'agir sur le réel". Ce théâtre se propose de trouver "à travers quelques pratiques théâtrales, la voix, le souffle, le corps en mouvement, la possibilité de faire reculer les mutilations du corps et de la parole, trouvant ou retrouvant aussi des parcelles d'identité."¹⁹

Parmi les expériences d'interpénétration des cultures des femmes de la Méditerranée, la Compagnie Théâtre'elles privilégie à partir de 1992 un travail commun avec les Algériennes. Elle joue une pièce inédite de Myriam Ben en 1995 au Festival Off d'Avignon, *Les Enfants du mendiant* ; elle organise différents montages poétiques et lectures, *Talisman pour un avenir*, *Kitman*²⁰ ; elle se lance, en 1999, dans une expérience des "Nouvelles Petites Pièces" où une nouvelle est choisie par le public à partir de quatre textes de Maïssa Bey, de Zineb Labidi, d'Annie Cohen et de Selma Setti. C'est celui de Maïssa Bey qui est choisi et monté le 8 mars

¹⁷ - Cf. deux de nos articles : " la matière contique dans l'écriture de Malika Mokeddem", article publié en 2001 à l'Université de Paris X. Et "Contes de la périphérie. Dominique Le Boucher et Tassadit Imache", contribution à un ouvrage collectif sur l'émigration/immigration, à paraître en 2002.

¹⁸ - Créée en 1978.

¹⁹ - "L'espace de liberté et la loi du clan" par Jocelyne Carmichael, metteuse en scène et comédienne, Atelier Théâtre'elles, *Premières rencontres européennes des femmes de la Méditerranée*, 13 au 15 mai 1993, Montpellier/Corum, Actes, Centre National d'Information et de Documentation des Femmes et des Familles, 1994.

²⁰ - La pièce de Myriam Ben a été publiée depuis à l'Harmattan et *Kitman* est publié dans mon ouvrage, *Noûn - Algériennes dans l'écriture*, op. cit.

1999²¹, "Quand il n'est pas là elle danse"²². Le titre du spectacle est *Eclats de silence*.²³ Par la suite l'expérience s'est poursuivie mais, cette fois, en demandant à trois écrivaines de pays différents d'écrire un texte autour de "Histoires de femmes. Au risque de ...". Maïssa Bey a écrit, *Cherche femme plutôt fragile*, Sylvie Massicotte (Québec), *L'heure du thé* et Moni Greco (France), *Aurora*. Jocelyne Carmichael a maillé et tissé ces textes pour en faire un spectacle de... mémoire et histoire commune, *Clara, Leïla, Aurora*, sorti le 8 mars 2001, joué au Québec, à Montpellier et qui devrait partir pour une tournée en Algérie, à Sidi-Bel-Abbès, Alger et Oran, en 2002.²⁴ Une étude est en cours sur les choix linguistiques, les choix de décors, de musique, de chant et de chorégraphie sur la scène, en plus de l'analyse des textes dits par les comédiennes.

Dans son essai si suggestif sur ces questions d'écriture des femmes et mémoire, Fawzia Zouari exprime sa méfiance vis-à-vis de la mémoire si elle est contrainte et poids pour la créativité : "Comment moderniser une mémoire ? Comment faire d'une critique d'une mémoire le point de départ d'un projet de modernité? Comment élaborer une pensée qui sache ne pas dire ses sources ? Comment déboucher sur le présent sans l'impératif absolu du mémorial ?"²⁵

Effectivement, si écrire son récit d'enfance se limite à se complaire dans la nostalgie de la communauté d'origine, la portée du texte ne dépasse pas la "Nostalgie" des différentes autochtonies. Si, au contraire, le récit d'enfance explore le passé pour ouvrir la vie, la médiation critique peut s'accomplir et construire, au carrefour de tous ces récits, "un miroir mémoriel".

Par rapport à l'imaginaire du conte, c'est à une véritable immersion dans la culture ancienne qu'il faut s'adonner pour ne pas en rester, qu'on soit algérienne ou française, à un clin d'oeil complice ne faisant que balayer la surface des choses.

Les arts du spectacles -dont le théâtre- sont disponibles plus que tout autre à cette aventure de la mémoire commune. Cela n'est possible qu'avec une volonté artistique et citoyenne (dont j'ai donné un exemple) d'emprunter, de s'approprier, de conjuguer et de transmettre. C'est bien un travail de mémoire qui est à faire.

²¹ - "Les Nouvelles Petites Pièces" se veulent de formes artistiques différentes, audacieuses voire même insolentes, au plus près de l'actualité. (Présentation de l'atelier).

²² - In *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998.

²³ - Compte-rendu du spectacle et entretien avec Jocelyne Carmichael, "Expérience théâtrale au féminin", par Dominique Le Boucher dans *Algérie Littérature/Action*, n°29-30, mars-Avril 1999, pp.257 à 266.

²⁴ - Les trois textes ainsi que la présentation du travail d'écriture et de mise en scène ont été publiés dans *Etoiles d'Encre*, n°5-6, mars 2001, Editions Chèvre-feuille étoilée, Clapiers, pp.218 à 233. Toutes ces expériences se sont faites en collaboration avec les associations SAFA et CIDF de Montpellier.

²⁵ - *Pour en finir avec Shahrazade*, Tunis, Cérès, 1996, p.67.